

OLVIDAR A SCHOPENHAUER

Filosofía y literatura en la crisis de fin de siglo
en España

Francisco José Martín

Nexofía



la torre del Virrey

OLVIDAR A SCHOPENHAUER

Filosofía y literatura
en la crisis de fin de siglo en España

Francisco José Martín

Nexofia



la torre del Virrey

Edita: La Torre del Virrey 2016

NEXOFÍA, LIBROS ELECTRÓNICOS DE LA TORRE DEL VIRREY,
colección dirigida por Esmeralda Balaguer García

Apartado de Correos 255
46183 l'Eliana (Valencia), España

<<http://www.latorredelvirrey.org/nxs>>
<info@latorredelvirrey.es>

Diseño y Maquetación:
Adolfo Llopis Ibáñez
(según una idea original de Andreu Moreno)

ISBN 13: 978-84-617-7020-5

ÍNDICE

Introducción	2
1. Fin de siglo: filosofía y literatura	35
2. Filosofía española y novela unamuniana	60
3. Unamuno y la crisis de fin de siglo	78
4. Baroja y la crisis de fin de siglo	117
5. Azorín y la crisis de fin de siglo	139
6. Machado y la crisis de fin de siglo	178
7. La crítica orteguiana del 98: del problema de España al problema de Europa	204
8. Ramón Pérez de Ayala y la crisis de fin de siglo	228
9. La experiencia estética en Ramón Pérez de Ayala (De la contemplación a la empatía)	262
Apéndice: De un español fuera de España (Poesía y filosofía en George Santayana)	274

*a Jacobo Muñoz y Tzvi Medin,
amigos y maestros*

INTRODUCCIÓN

“Todos nosotros podemos educarnos con Schopenhauer en contra de nuestro tiempo,”¹ decía el joven Friedrich Wilhelm Nietzsche en una de sus obras del período de Basilea, *Schopenhauer como educador*, a la sazón ordenada después como la tercera de sus *Consideraciones intempestivas*. Y añadía: “porque a su través podemos conocer realmente este tiempo”. A la vista de lo que vino después en Europa en aquella época finisecular a caballo de los siglos XIX y XX, bien podría decirse que sus palabras sonaban a premonición. Porque, en efecto, en aquellos años marcados por el signo indeleble de la crisis, la obra de Schopenhauer —y la de Nietzsche— se difundió como una mancha de aceite en el convulso campo cultural europeo. Su penetración no fue académica, desde luego, sino que tuvo lugar a través de los intersticios de un debate abierto en el más general campo de la cultura, donde operaban artistas e intelectuales en respuesta a las demandas urgentes de un tiempo que se representaba a sí mismo con imágenes de crepúsculo y vencimiento.

1 F. NIETZSCHE, *Schopenhauer como educador*, trad. de Luis Fernando Moreno Claros, Valdemar, Madrid, 1999, p. 11.

De aquel tiempo en crisis, Nietzsche fue el profeta y Schopenhauer su mentor.

Ni uno ni otro eran entonces lo mismo que son hoy para nosotros (que la recepción tiene también su lógica y su capricho). Eran —sobre todo— un pensamiento vivo que penetraba entre las rendijas del desvencijado edificio de la cultura europea de la segunda mitad del XIX. Eran un mismo viento fresco que lo invadía todo y aireaba los ambientes más rancios del positivismo y del realismo, a los que iban a obligar a batirse en retirada. Y obligaba al movimiento, a no quedar parados en la repetición de fórmulas —artísticas o filosóficas— consolidadas y consabidas, sino a buscar fórmulas nuevas. A osar, porque su reclamo en aquellos ambientes de la bohemia artística e intelectual de fin de siglo era una perfecta osadía. No hace falta recordar la hostilidad con que fueron recibidos los “jóvenes” por parte del *establishment* cultural de la época. Baroja habla repetidamente de la hostilidad ambiente que encontraron en Madrid a su llegada. *Charivari*, del joven anarquista que era entonces J. Martínez Ruiz, constituye el mejor documento en propósito. Abrirse paso en aquel campo cultural era operar contra la época, contra el dominio del propio tiempo. Y en eso —Nietzsche, sin duda, tenía razón— Schopenhauer era un verdadero maestro.

En este libro vamos a movernos dentro del terreno y de la metodología de la “historia de las ideas” y de la “teoría de la recepción”. A nadie se le escapa que las ideas acontecen en un contexto socio-histórico concreto del que no pueden ser arrancadas sin menoscabo de su integridad y de su alcance. Ahora bien, sin prescindir de esta amplia contextualización que ve las ideas en un juego dinámico de relaciones intra-contextuales, la metodología de la “historia de las ideas” privilegia en sus análisis un contexto más restringido con el fin de hacer resaltar las elaboraciones teóricas del elemento cultural en el que se desenvuelve la vida en un concreto periodo histórico. Llamaré a este contexto restringido “contexto ideológico”,

pues está conformado principalmente por constructos teóricos inter-dependientes y mutuamente inter-relacionados en una permanente (aunque no idéntica) situación de desequilibrio esencial. Considero, pues, el advenimiento de nuevas aportaciones intelectuales como fruto reactivo frente al desequilibrio esencial del contexto ideológico.

Y para evitar malentendidos quizá convenga reafirmar una obviedad: que “texto” y “recepción del texto” representan dos cosas bien distintas, aunque no del todo independientes. Para la historia de las ideas, en todo intento de reconstrucción del contexto intelectual (total o parcial) de una época, tan importante es el “momento textual” (es decir, lo que el texto efectivamente dice) como el “momento de la recepción” (es decir, cómo ha sido leído e interpretado el texto en cuestión). Y hay que tener en cuenta, además, que “lo que el texto dice” no se nos entrega nunca en su pura desnudez, sino que adviene siempre dentro del horizonte particular de una concreta recepción. El crítico norteamericano Harold Bloom ha elaborado el concepto de “lectura equivocada” (*misreading*) para referirse precisamente a esa particular recepción de un texto que contraviene, en parte o totalmente, los dispositivos del texto. Ahora bien, por aberrante que pueda ser la “lectura equivocada”, lo interesante para la teoría de la recepción es que siempre será susceptible de potencialidad creativa, es decir, que aquel “error” interpretativo o de mera comprensión de una obra podrá generar, a su vez, una obra de arte o de pensamiento. Azorín, por ejemplo, en sus memorias, escritas bajo el miedo de la censura franquista, en un capítulo muy conocido y citado por la crítica, confirma esta idea del potencial creativo de la lectura equivocada que los jóvenes escritores del periodo de entresiglos hicieron de la obra de Friedrich Nietzsche.

¿Qué idea tenían de Federico Nietzsche

los escritores pertenecientes a cierto grupo? En Europa, en aquella fecha, ¿se tenían noticias breves y vagas de este filósofo? Y, sin embargo, esos escritores, ayudándose de libros primerizos, libros en que se exponía la doctrina de tal pensador, crearon un Federico Nietzsche para su uso, y ese Nietzsche sirvió, indiscutiblemente, como pábulo en la labor de los aludidos literatos.²

En el fondo, se trata de la misma idea que alimenta aquella célebre declaración de Borges según la cual “cada escritor *crea* a sus precursores”,³ es decir, *inventa* la tradición.

Conviene advertir también que aquí no se va a entrar en el mérito del pensamiento de Schopenhauer, ni tampoco en la justicia o adecuación de las interpretaciones que su obra recibió durante el periodo histórico que nos proponemos estudiar, el entresiglos hispánico. En lo que sigue va a ilustrarse la parábola que describe la penetración, el auge y la declinación del pensamiento de Schopenhauer en España desde el punto de vista de la recepción de su obra en el ámbito de la historia de las ideas. Y se tratará de mostrar cómo esta curva parabólica constituye un capítulo fundamental en todo intento de reconstrucción hermenéutica de la cultura del entresiglos hispánico.

Las tres fases de la curva del schopenhauerismo en España están íntimamente relacionadas con los tres grandes movimientos intelectuales del entresiglos hispánico: la generación krausopositivista, la generación finisecular y la generación novecentista (tómese aquí el

² AZORÍN, *Madrid, Obras selectas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1982, pp. 852 a-853 b.

³ J. L. BORGES, ‘Kafka y sus precursores’, *Otras inquisiciones*, Alianza, Madrid, 1976, p. 109.

concepto de generación en un sentido laxo, meramente indicativo y sin ningún ánimo programático o polémico). A continuación, se van a trazar las líneas maestras de la recepción de Schopenhauer en cada una de estas tres fases (penetración, ascenso y auge, declinación), con el intento de mostrar cómo en cada una de ellas se dio una particular recepción de su obra en función de los elementos ideológicos que conformaban el universo cultural y la cosmovisión de cada uno de los tres movimientos intelectuales antes mencionados.

Hay ya en propósito una discreta bibliografía, aunque falta aún un estudio de conjunto similar a los que Udo Rukser y Gonzalo Sobejano,⁴ con criterios diversos, llevaron a cabo con respecto a Nietzsche y su obra, algo así como un *Schopenhauer en España* que diera cuenta de la principal importancia que tuvieron las ideas schopenhauerianas en la conformación de la cosmovisión finisecular y su influencia decisiva tanto en la renovación de la estética realista como en la comprensión de las estéticas ligadas a las vanguardias. De todos modos, no quiero pasar adelante sin mencionar algunos trabajos que considero de particular importancia en este estudio de la recepción y presencia de Schopenhauer en la cultura hispánica. En la ya citada monografía de Sobejano sobre Nietzsche se encuentran ya buenas indicaciones en propósito y, sobre todo, la sospecha que confirmarán otros trabajos sucesivos, es decir, que la obra de Schopenhauer no tuvo una recepción respetuosa de su individualidad y autonomía, sino que advino en una suerte de solapamiento con la obra de Nietzsche, creando lo que en otro lugar he llamado la “nebulosa nietzscheano-schopenhaueriana”⁵

4 U. RUKSER, *Nietzsche in der Hispania*, Francke Verlag, Berna-Munich, 1962. G. SOBEJANO, *Nietzsche en España*, Gredos, Madrid, 1967.

5 F. J. MARTÍN, ‘El horizonte de la desdicha (El problema del mal y el ideal ascético en Azorín)’, *Schopenhauer y la creación literaria en España*, ed. de Miguel Ángel Lozano Marco, *Anales de literatura española de la Universidad de Alicante*, 12 (1996), pp. 175-201.

y sobre la que después he de volver. En época más reciente, habría que mencionar los trabajos de Donald Santiago y Gemma Muñoz-Alonso,⁶ concentrados casi exclusivamente en la recepción filosófica de la filosofía de Schopenhauer: son trabajos que constituyen una buena superación de los capítulos que José Luis Abellán dedica en su *Historia crítica del pensamiento español* a la recepción de las corrientes europeas del pensamiento en la España de fin de siglo. Hay que destacar también el volumen del conjunto coordinado por Miguel Ángel Lozano Marco (*Schopenhauer y la creación literaria en España*), desigual como todo trabajo de este tipo, pero con contribuciones que juzgo importantísimas, como la de Ángel Luis Prieto de Paula sobre la formalización de la melancolía en las letras españolas de fin de siglo, o las de Cecilio Alonso y Adolfo Sotelo. Y para concluir este rápido repaso bibliográfico quisiera señalar aún dos cosas más: la Introducción de Facundo Tomás a su edición de *La voluntad de vivir* de Vicente Blasco Ibáñez, concretamente la parte donde trata de la ficcionalización del pensamiento de Schopenhauer,⁷ páginas que considero un notable acierto y una contribución importante con vistas a futuras investigaciones, y un trabajo de conjunto que, aunque lamentablemente no contempla en sus estudios el caso de España y resulta de factura muy desigual, constituye una utilísima ayuda y un eficaz soporte para la comprensión de la difusión del schopenhauerismo en Europa: me refiero al volumen coordinado por Anne Henry, *Schopenhauer et*

6 D. SANTIAGO, 'La influencia de Arturo Schopenhauer en España desde finales del siglo XIX', *Actas del VI Seminario de Historia de la Filosofía Española e Iberoamericana*, ed. de Antonio Heredia, Universidad de Salamanca, (1990), pp. 411-424; 'La recepción de Schopenhauer en España', *Anthropos*, 6 (1993), Documentos A, pp. 146-155; G. MUÑOZ-ALONSO, 'Presencia de Arthur Schopenhauer en la bibliografía filosófica española', *Anthropos*, op. cit., pp. 156-167.

7 F. Tomás, 'Introducción' a V. BLASCO IBÁÑEZ, *La voluntad de vivir*, Cátedra, Madrid, 1999, pp. 115-122.

*la création littéraire en Europe.*⁸

PENETRACIÓN DE SCHOPENHAUER EN ESPAÑA A TRAVÉS DE LOS AMBIENTES KRAUSOPOSITIVISTAS

Permítaseme que no entre en los pormenores de una historia bastante conocida y fácilmente reconstruible desde la bibliografía que acabo de indicar. Me voy a limitar en esta parte a señalar los pasos decisivos de la penetración de Schopenhauer en España a través de los principales y más divulgados estudios sobre su pensamiento y de las traducciones de sus obras, para después llevar a cabo un primer juicio sobre esta su primera fase de recepción en España. Al cubano José del Perojo, alumno del neokantiano Kuno Fischer y neokantiano él mismo, corresponde el mérito de la primacía en este capítulo de historia intelectual: en 1875 publicó en la *Revista Europea* una sintética y eficaz exposición de la filosofía schopenhaueriana que después habría de incluir en sus *Ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania*.⁹ Tanto el artículo dedicado a Schopenhauer como el libro que después lo incluyó gozaron de enorme consideración y difusión, no sólo en España, sino también en Francia, donde el libro fue reseñado con esmero, y en Alemania, donde, además de reseñarse el libro, se publicó una traducción del artículo sobre Schopenhauer. En España, ambos, artículo y libro, tuvieron un eco inmediato y fueron ampliamente comentados por Manuel de la Revilla, Rafael Montoro, Leopoldo Alas y Urbano González Serrano, entre otros. En las décadas sucesivas, los trabajos más importantes de exposición y divulgación

⁸ *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, coordinado por Anne Henry, Klincksieck, París, 1989.

⁹ J. PEROJO, 'Arturo Schopenhauer', *Revista Europea*, 64 (1875); después en *Ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania*, Imprenta de Medina y Navarro, Madrid, 1875.

del pensamiento de Schopenhauer se deben a la pluma de dos de los principales representantes del movimiento krausopositivista: el ya citado Urbano González Serrano y Antonio Zozaya. El primero, discípulo de Nicolás Salmerón y catedrático en el Instituto San Isidro de Madrid, dedica al pesimismo schopenhaueriano uno de los capítulos de su libro *Cuestiones contemporáneas* (1883) y a la filosofía de Schopenhauer la parte más consistente de su amplio estudio sobre “La filosofía contemporánea”, recogido en el volumen *En pro y en contra* (1894), y aún habría de dedicar uno de sus “bocetos filosóficos” a Schopenhauer ya entrado el nuevo siglo. A Antonio Zozaya, alma mater de la “Biblioteca Económica Filosófica”, se debe la traducción en dos volúmenes de *Parerga y paralipómena* (1889), la primera traducción al castellano de una obra de Schopenhauer; el segundo volumen, además, incluía como apéndice un amplio estudio del propio Zozaya titulado “El pesimismo sistemático”, con el que pretendía dar cuenta del pensamiento schopenhaueriano.

Por otra parte, la traducción de las obras de Schopenhauer fue precedida en España de la traducción de la obra de carácter divulgativo de Théodule Ribot, *La Philosophie de Schopenhauer* (1874), traducida por Mariano Arés y publicada en Salamanca en 1879. Diez años después se publicaron los dos volúmenes ya mencionados de *Parerga y paralipómena* y la traducción de Miguel de Unamuno de *La voluntad de la naturaleza*; la publicación de la traducción de *El mundo como voluntad y representación*, en tres volúmenes, se inició en 1896 y se completó en 1902, y corrió a cargo de Antonio Zozaya y Edmundo González Blanco; en 1902, la editorial valenciana Sempere publicó la traducción de López White de *El amor, las mujeres y la muerte*, y en 1911 la librería madrileña de Victoriano Suárez publicó la traducción de Eduardo Ovejero y Mauri de *La cuádruple raíz del principio de razón suficiente*.

Baste este simple esbozo descriptivo, sin más

detalles, para indicar los puntos de referencia de este primer momento de la recepción del pensamiento de Schopenhauer en España. Los estudios críticos de Zozaya y González Serrano constituyen el fulcro nodal de esta primera comprensión de la filosofía schopenhaueriana en España. Se trata de una recepción que adviene dentro de un orden intelectual ya conformado por el krausopositivismo, un orden que habría de establecer una jerarquía impropia o, al menos, no natural dentro del corpus schopenhaueriano. Schopenhauer, en esta primera hora de su recepción en España, aparece como el mentor y adalid del pesimismo sistemático, un pesimismo innatural y corrosivo que los intelectuales krausopositivistas contrastan con decisión y sin ambages; es también, al mismo tiempo, el filósofo que ha logrado que la filosofía hable de los problemas reales del hombre y el que ha hecho del dolor el tema fundamental de la filosofía. Ahora bien, la fe en la razón y en los modelos de las ciencias positivas propia del krausopositivismo acababa siempre por conformar un manto de condena con el que se cubría al irracionalismo schopenhaueriano.

DIFUSIÓN Y ARRAIGO DEL SCHOPENHAUERISMO: LA CONFORMACIÓN DE LA MENTALIDAD ARTÍSTICA Y DE LA COSMOVISIÓN FINISECULAR EN ESPAÑA

Avanzando hacia delante en el tiempo en la recepción del pensamiento de Schopenhauer en España nos encontramos con la “gente nueva” o “modernistas”, en lo que era la propia denominación de la época, generación finisecular o generación de la crisis de fin de siglo en nuestra comprensión actual de aquel tiempo. Dos cosas hay que destacar en propósito:

Primero: el desplazamiento del interés principal por el pensamiento schopenhaueriano del ámbito académico a los ambientes de la bohemia artística: esto no quiere decir que en la primera etapa de la recepción no hubiera

habido interés extra-académico, el ejemplo y Galdós testimonia lo contrario, ni quiere decir tampoco que en esta segunda etapa de la recepción no hubiera interés académico por la filosofía de Schopenhauer, sino que el interés principalísimo estuvo, en el primer caso, ligado al mundo académico, a la parte más renovadora del mismo, como era el mundo institucionista, y, en el segundo, al ámbito de los jóvenes artistas. Éstos se acercarán a la lectura de Schopenhauer aquejados no de un mero interés culturalista, sino desde profundas motivaciones de carácter existencial y artístico, en lo que era, sin duda, el doble intento acompasado de buscar nuevas vías tanto para el arte como para la vida.

Segundo: los jóvenes artistas de la generación finisecular carecían de una sólida formación filosófica: son, en este sentido, autodidactas que iban a acercarse al pensamiento de Schopenhauer a través de los trabajos de divulgación antes mencionados. A pesar de las críticas más o menos veladas al pensamiento de Schopenhauer, estos trabajos (al igual que *Degeneración* de Max Nordau, o algunos escritos de Pompeu Gener) constituyeron el escaparate promocional de una obra y un pensamiento que habría de afianzarse hasta llegar a constituir parte esencial de la cosmovisión finisecular. Es más, aquellas críticas que nacían del krausopositivismo, a la postre, hacían más atractivo a Schopenhauer a quienes manifestaban ya una clara desconfianza ante los programas de renovación krausista e institucionista, a quienes veían ya, a través de la evidencia de la crisis de fin de siglo, el derrumbe y el fracaso del krausopositivismo. Entre estas dos fases de la recepción del schopenhauerismo en España media la eclosión de la crisis del positivismo y su ramificación y rápida propagación a toda la cultura de fin de siglo. Diferencia que, como hemos de ver, adquiere una notable importancia.

A continuación, vamos a trazar las coordenadas básicas de la crisis finisecular y el papel activo que

jugó el pensamiento de Schopenhauer en lo que sería la conformación de una nueva cosmovisión, algo que en otro lugar he llamado “El mundo como voluntad y representación”.¹⁰ Vamos a tomar a los jóvenes Martínez Ruiz y Baroja como ejemplos con los que mostrar todo esto, pero quede claro que se trata de simples ejemplos con los que ilustrar una situación intelectual extensible a toda la generación finisecular.

Ante la amenaza de la crisis, que dejaba la vida a la intemperie y al hombre sin hogar, una buena parte de la intelectualidad española (y europea) de entonces buscó refugio en la plataforma que ofrecían las ideologías, en una suerte de soporte explicativo que, cegando el presente, privilegiaba el tránsito del pensamiento a través del puente que conducía a la utopía. El pensamiento ideológico, en su conexión con la utopía, tendía a no valorar la situación de crisis en la completa radicalidad de su significado, en la desorientación constitutiva de su estado. Las ideologías indicaban ya un camino a seguir: el presente, por cuanto problemático pudiera ser, era sólo un momento particular de un proceso cuyos pasos sucesivos habían sido ya marcados, iluminados, no desde el análisis y valoración de la crisis, desde su dramática vivencia, sino desde la tranquilidad diseñada por la utopía. Aquella conexión con la utopía, propia de las ideologías decimonónicas, comportaba, pues, una suerte de “olvido” o de no consideración plena de la crisis.

Otros, sin embargo, jóvenes intelectuales de nuestro fin de siglo, aun moviéndose en la vecindad de las ideologías, o dentro de ellas, mantuvieron siempre un compromiso y

¹⁰ ‘El mundo como voluntad y representación (Trazos para la configuración del *Zeitgeist* finisecular)’, *Filosofía hispánica contemporánea: el 98*, ed. de Roberto Albares, Antonio Heredia y Ricardo Piñero, *Actas del XI Seminario de Historia de la Filosofía Española e Iberoamericana* (Salamanca, 21-25 de septiembre de 1998), Universidad de Salamanca y Fundación Gustavo Bueno, Salamanca, 2001, pp. 161-183.

una vinculación con el presente que impedía su fuga hacia (o su refugio en) el ensueño utópico. Éste es el caso, entre otros,¹¹ del joven J. Martínez Ruiz. Su vinculación con el anarquismo estuvo siempre más ligada al pragmatismo de la crítica del presente que al nivel propositivo de la utopía. Antes que el canto y la descripción de la sociedad perfecta, su obra temprana abunda en denuncias concretas del falso patriotismo, del militarismo, de la situación de opresión e injusticia que vivían el obrero y la mujer; críticas contra la familia y el matrimonio, contra la institución eclesiástica, contra el sistema penitenciario, contra el parlamentarismo democrático y el ambiente político de la Restauración; críticas que siguen de cerca el modelo de denuncia promovido por el movimiento naturalista: seres anónimos y ambientes degradados a los que se aplicaba el darwinismo social, el rigor científicista y la fe en el progreso indefinido de la humanidad, todo ello con el consiguiente fondo positivista. Cuando éste descubre la crisis, cuando se descubre en ella, no busca otro refugio que el que pueda proporcionarle su completa resolución. J. Martínez Ruiz no cierra los ojos a la realidad circunstante, ni huye hacia las regiones del ensueño utópico poniendo su pensamiento y su corazón a salvo, sino que se dispone a afrontar la crisis con una gran honestidad intelectual, dando batalla y haciéndose, él mismo, campo de batalla. Frente a la crisis, las ideologías

11 Resulta “ejemplar”, en este sentido, la dureza y radicalidad de la crítica unamuniana a las ideologías en lo que éstas tienen de privación de la libertad del individuo en el ejercicio del pensamiento: “De las tiranías todas, la más odiosa me es, amigo Maeztu, la de las ideas”. (M. UNAMUNO, *La ideocracia* (1900), *Ensayos*, Aguilar, Madrid, 1970, vol. I, p. 249.) El rechazo de la “ideocracia” se convierte en estandarte de la Gente Nueva; así, J. Martínez Ruiz, en la reseña de *La casa de Aizgorri*, de Pío Baroja, afirma: “Detesta (Pío Baroja) la *ideocracia*, tiranía rígida y uniforme, brutal sujetamiento a una idea; dogma en religión, programa en política, canon en arte”. (‘Las orgías del yo’, *La Correspondencia Española* (21 diciembre 1900), cit. por AZORÍN, *Ante Baroja, Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1948, vol. VIII, p. 145.)

representaban el pasado; frente a la crisis, J. Martínez Ruiz representaba el espíritu de los tiempos nuevos, la nueva modernidad de un siglo que estaba naciendo. Su posterior abandono del anarquismo hay que verlo en la doble vertiente de las implicaciones de su pragmatismo hacia el posibilismo reformista, por un lado, y, por otro, de la misma superación del marco teórico de la ideología anarquista, es decir, de la ampliación del sociologismo político finisecular, que estaba en la base de sus preocupaciones sociales, con el cultivo de la metafísica (en otros términos, el paso, en cuanto a la comprensión del dolor universal se refiere, de las tesis de Sébastien Faure a la filosofía de Arthur Schopenhauer).

En la intemperie de las ruinas del positivismo, la juventud artística e intelectual busca un nuevo orden cultural sobre el que poner la vida a salvo. Un nuevo hogar, un mundo nuevo. Disponen sólo de los restos del orbe intelectual recién derrumbado y de los libros que, ya sin orden ni concierto, van llegando a sus manos. Es imposible trazar el “espíritu del tiempo” propio de esta época sin una referencia principal al libro y a la lectura agónica de aquellos jóvenes. El libro, en efecto, deviene un elemento esencial para la conciencia de aquella época: señala, por un lado, la búsqueda de soluciones viables ante la crisis, el grado de conciencia de la misma, y, a la vez, señala también el aislamiento y la soledad de estos mismos jóvenes en el panorama de la cultura oficial de la España *fin de siècle*.¹²

¿Qué libros leían aquellos jóvenes? ¿Cuáles eran los autores que mayor influencia ejercieron en la formación de su comprensión del mundo? Los estudios literarios han elaborado al respecto una serie de listas, más o menos coincidentes en sus líneas generales, cuya

12 “[...] había el tipo de joven que compra libros y aprende en soledad y se hace una cultura de especialistas un tanto absurda, que luego no puede aprovechar,” P. BAROJA, *Final del siglo XIX y principios del XX, Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1978, vol. VII, p. 659.

sobreposición daría, con bastante exactitud, los autores y tendencias más influyentes en la España de fin de siglo. Ahora bien, en el difícil terreno de las influencias, la crítica literaria suele centrarse en estudios puntuales tendentes a desvelar la presencia de tal o cual autor en nuestra cultura, sin percatarse, las más de las veces, de las interrelaciones que corren en la recepción de estas influencias, sin preocuparse, tampoco, de establecer una jerarquía capaz de permitir la determinación del grado y de la importancia de estas mismas influencias (no todo lo que influye, como es obvio, influye de la misma manera). En ninguna de las listas mencionadas faltan los nombres de Friedrich Nietzsche y Arthur Schopenhauer; pocas veces, sin embargo, se entra en el carácter de conjunto y amalgama que tiene la recepción y difusión de estos autores en el panorama europeo finisecular. Nietzsche y Schopenhauer constituyen una influencia decisiva, pues el amplio y generalizado eco de sus obras va a permitir la recepción de muchas de esas otras influencias que se mencionan en las listas aludidas.

En propiedad, no puede decirse que se tratara de dos influencias separadas o separables; lo que advino, más bien, en el fin de siglo español (y europeo) fue la conformación de una especie de *nebulosa nietzscheano-schopenhaueriana*, una suerte de tótum revolútum de ideas en el que no siempre era posible establecer las diferencias esenciales que separaban a ambos autores, debido principalmente al cariz de su particularísima difusión. Las primeras traducciones de Nietzsche al español se publicaron el mismo año de su muerte, en 1900: *Así hablaba Zaratustra*, *El nacimiento de la tragedia* y *El crepúsculo de los ídolos*; a las que se añadieron sucesivamente: *Más allá del bien y del mal* (1901), *La genealogía de la moral*, *Humano, demasiado humano* y *Aurora*, todas ellas de 1902. Gonzalo Sobejano señala el año 1893 como la primera vez que se habla en España de Nietzsche con propiedad y conocimiento de causa, y señala

también que este conocimiento anterior a su traducción al español venía mediatizado a través de las traducciones francesas de las obras de Nietzsche.¹³ En cambio, como ya hemos visto, la primera traducción de Schopenhauer al español acontece con once años de anterioridad: *Parerga y paralipómena* (1889). La penetración de Schopenhauer en España viene favorecida por dos acontecimientos: uno interno, el fracaso del krausismo, tal y como lo ha expresado Donald Shaw en su libro sobre la generación del 98,¹⁴ y otro externo, el creciente interés que suscitó en toda Europa la última obra del filósofo, *Parerga und Paralipomena* (1851). Como hemos tenido ocasión de ver, el interés y el éxito que esta obra despertó en nuestro país no fue menor.

A la vista de estos pocos datos, convendría matizar el pretendido clima de nietzscheanismo difuso en nuestras letras de fin de siglo. Sin disminuir en nada su alcance, convendría relativizar la fama y el éxito de Nietzsche a unos inicios y a un desarrollo histórico concreto. La difusión de Nietzsche fue tal y tan rápida, tanto en España como en Europa, porque advino en un suelo fértil y propicio ya trabajado por las ideas de Schopenhauer. No cabe duda que es más adecuado pretender el entendimiento de nuestro fin de siglo desde el movimiento general de las corrientes culturales europeas antes que como un proceso aislado y cerrado en sí mismo; cierto que la realidad nacional dotó a nuestra crisis finisecular de características propias, pero lo mismo ocurrió en los demás países y ello no ha comportado su exclusión de la general crisis finisecular europea. España tampoco fue diferente del resto de Europa en lo que se refiere a las zonas de influencia de esta nebulosa nietzscheano-schopenhaueriana: el fuerte carácter antiacadémico tanto de Schopenhauer como de Nietzsche provocó, como reacción, la lenta y difícil

13 G. SOBEJANO, *Nietzsche en España*, Gredos, Madrid, 1967, p. 37.

14 D. SHAW, *La Generación del 98*, Cátedra, Madrid, 1989⁶, p. 29.

penetración que tuvieron sus obras en los ambientes universitarios; su difusión y su éxito advino, más bien, en los ambientes artísticos e intelectuales ligados a la bohemia, lo que marcó definitivamente la particular recepción que estas obras tuvieron en el suelo europeo y su especial influencia en buena parte de los tratados teóricos de las primeras vanguardias artísticas. Lo que advino, pues, más que una concreta y precisa influencia de estos autores por separado, fue la conformación de una especie de nebulosa en la que las ideas y el espíritu de Schopenhauer y de Nietzsche se fueron sobreponiendo: “Muchas veces yo me complazco en observar este dominio del ambiente sobre mí, y así veo que soy místico, anarquista, irónico, dogmático, admirador de Schopenhauer, partidario de Nietzsche”.¹⁵ Esta nebulosa fue especialmente fecunda a la hora de establecer nuevas pautas artísticas: la vida que el nuevo arte contempla tiende a crecer en la dimensión interior del sujeto; las asperezas del medio, propias de la novela realista y naturalista, sin desaparecer, comparten su predominio con el análisis del yo. Además, la principal importancia que tiene la estética, tanto en Schopenhauer como en Nietzsche, potenciará una nueva relación (inquietud o desasosiego) entre el arte y la vida capaz de superar el estancamiento del marasmo realista: la estética no es el adorno u ornamento de la vida, sino el necesario ingrediente para el conocimiento de esa misma vida y para la superación del dolor y del mal del mundo.

Una de las influencias más fecundas, a menudo olvidada, del *raciovitalismo* orteguiano fue, sin duda, la trágica escisión entre la razón y la vida que se abrió en la obra de los jóvenes escritores de principios de siglo. Lo que Ortega iba a poner en marcha no era una síntesis de posturas extremas, vitalismo y racionalismo,¹⁶ sino una

15 J. MARTÍNEZ RUIZ, *La voluntad*, op.cit., (parte III, cap. IV), p. 267.

16 J. ORTEGA Y GASSET, *Ni vitalismo ni racionalismo* (1924), *Obras completas*, Alianza Editorial & Revista de Occidente, Madrid, 1983, vol.

doctrina y un método que intentaban precisamente la superación del enfrentamiento de ambas posturas, ganar una perspectiva más amplia capaz de desvelar el error (así lo juzgaba Ortega) de la contraposición entre la razón y la vida. Se trataba de volver a juntar lo que nunca debió estar separado, de denunciar, por un lado, la flagrante impostura de aquellas ansias de pureza de la razón, y, a su vez, la traición de lo humano en la renuncia a vivir al margen de la razón. El tema de aquellos tiempos consistía, pues, para Ortega, en devolver la razón a la vida, en el restablecimiento de un equilibrio perdido entre ambas: la razón debía de mancharse las manos en el tráfico cotidiano porque su ejercicio tenía que ser *para* la vida, tenía que estar *al servicio de la vida*.¹⁷

En los jóvenes escritores de principios de siglo, sin embargo, la escisión entre la vida y la razón se proponía con fuerza y sin visos claros de solución —piénsese, por ejemplo, en *Camino de perfección* de Pío Baroja o en *La voluntad* de J. Martínez Ruiz,¹⁸ ambas de 1902: en ninguna

III, pp. 270-280.

17 La insistencia orteguiana en los valores de la vida no hace del raciovitalismo una forma más o menos tenue de vitalismo: esta insistencia hay que entenderla en la asunción plena de la situación filosófica real en la que Ortega se encontraba, es decir, un desequilibrio en desfavor de la vida. Insistir en la vida era pretender volver a colocar la vida al mismo nivel que la razón; Ortega no fue nunca un vitalista, aunque sí lo fuera el héroe del que se sirve para sus propósitos (Don Juan). El fin último de Ortega es restaurar un equilibrio perdido, y para ello: “La razón pura tiene que ceder su imperio a la razón vital”. *El tema de nuestro tiempo* (1923), *Obras completas*, op.cit., vol. III, p.178.) Así pues, si, como decía Azorín, “las influencias pueden ser de dos clases: por adhesión y por hostilidad” (*Madrid*, op.cit., p. 852), la escisión vida/razón que proponían trágicamente las obras de la Gente Nueva tuvo que funcionar como un auténtico revulsivo para el joven Ortega.

18 Por lo que respecta a J. Martínez Ruiz, J. M. MARTÍNEZ CACHERO (*Las novelas de Azorín*, Insula, Madrid, 1960, p.65) y L. LIVINGSTONE (*Tema y forma en las novelas de Azorín*, Gredos, Madrid, 1970, p.148) se han referido a esta contraposición, respectivamente, en términos de “antinomía inteligencia-vida” y de “dualismo vida-inteligencia”.

de ellas la solución apuntada hacia el final de las novelas resulta ser, efectivamente, resolutive de la oposición, sino, más bien, renunciataria a la misma. Fernando Osorio y Antonio Azorín, los personajes-protagonistas de estas novelas, abandonan la oposición que rige sus vidas y se entregan a un estado que reivindica el *fracaso* como única situación vital posible: la abulia y el tedio son, en este sentido, síntomas de la doble y correlativa enfermedad del sujeto y de la sociedad. Inmersos en la crisis, los jóvenes escritores se aprestaban, de este modo, a representarla literariamente.

Así pues, en los albores del siglo XX, cuando aún el peso y la inercia del pasado dominaban el panorama cultural español, el joven J. Martínez Ruiz dio inicio a un proyecto narrativo que portaba en sí los signos de una ruptura radical. Ruptura con los presupuestos de la novela realista, ruptura con la comprensión krausopositivista del problema de España, ruptura con la tradicional separación de géneros entre la filosofía y la literatura. No estaba solo en este camino: Unamuno, Valle-Inclán y Baroja cumplen intentos similares; aunque quizá sea el de J. Martínez Ruiz el de mayor envergadura, el que cumple más decididamente con el propósito de plasmar en una representación literaria la vivencia de la crisis —crisis que es, a la vez, vital y artística, crisis del hombre y crisis del artista. *Diario de un enfermo* (1901), *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) marcan la parábola de esta triple y unitaria experiencia (intelectual, existencial y artística) de la crisis.

J. Martínez Ruiz recurre, para la configuración de su proyecto narrativo, a una serie de pares de opuestos que, en su imposible conciliación, muestran abiertamente la magnitud de la crisis, la radical ausencia de un modelo unitario capaz de explicar y comprender el mundo. Las oposiciones voluntad/abulia e inteligencia/vida son correlativas y van de la mano, y configuran el marco en el que se desenvuelve la vivencia de la crisis. La inteligencia,

por otro lado, se hace responsable de la creciente separación histórica entre el hombre y la vida. El creciente uso histórico de la inteligencia vacía la voluntad y la conduce, a través del permanente proceso de autoanálisis del sujeto, a la disgregación y disolución plenas.

Hay un dato que resulta fundamental para entender el alcance de ese “cambio” que sufren las trayectorias vitales e intelectuales de los jóvenes artistas del periodo de entresiglos: me refiero a la comprensión del dolor universal. En el claro ejemplo que nos proporciona la obra de J. Martínez Ruiz, mientras el dolor se comprendía desde las tesis que Sébastien Faure había expuesto en *La douleur universelle*, nuestro autor, políticamente, va a estar del lado de la revolución y de la reforma; ahora bien, cuando este dolor empieza a entenderse no como un accidente de la existencia, cuyas causas estarían radicadas en la estructura socio-económico, sino como un componente esencial de la vida, tesis que llega a nuestra juventud finisecular a través de la obra de Arthur Schopenhauer, nuestro autor empieza a marcar un creciente distanciamiento de la cuestión social, en general, y del “problema de España”, en particular. Entre *La voluntad* y *Las confesiones de un pequeño filósofo* media todo un ejercicio de aprendizaje (Schopenhauer como educador¹⁹) en el que el personaje literario de J. Martínez Ruiz, Antonio Azorín, desvela, con su rechazo de la voluntad (de vivir dentro del problema de España) y su abrazo decidido a la noluntad y a la contemplación rememorativa, la aceptación del nihilismo como único espacio vital posible. El fracaso del personaje Antonio Azorín en *La voluntad* es el fracaso de su autor por encontrar una salida a la crisis nihilista; su triunfo es su apertura hacia el destino literario (recuérdese que

19 Cfr. A. KRAUSE, *Azorín, el pequeño filósofo. Indagaciones en el origen de una personalidad literaria*, Espasa Calpe, Madrid, cap. II. 1955, Véase también mi ‘El horizonte de la desdicha (El problema del mal y el ideal ascético en Azorín)’, *Schopenhauer y la creación literaria en España*, op.cit., pp. 175-201.

Azorín sustituirá a J. Martínez Ruiz a partir de 1904) y la afirmación de la “pequeña filosofía”, que no es otra cosa que la filosofía que acepta el nihilismo como único lugar habitable.

A decir de Nietzsche (*Schopenhauer als Erzieher*, 1874), nuestra modernidad ha producido tres imágenes ejemplares, modélicas del hombre: el hombre de Rousseau, el hombre de Goethe y el hombre de Schopenhauer. Sólo este último, sin embargo, piensa él, puede acoger eficazmente el ideal formativo de la persona en el tiempo presente (finales del XIX). El problema de la existencia no se resuelve con cambios políticos o revoluciones sociales: el dolor es ineliminable y la felicidad imposible. En este orden de cosas, la figura de Schopenhauer se levanta como el único “educador” posible, el único capaz de hacer de la educación el camino de la liberación plena del hombre (bien sea a través del arte o de la ascesis). El *hombre de Schopenhauer* es el único capaz de asumir sobre sí, voluntariamente, el dolor del mundo, y, a su través, anular su propia voluntad y preparar la inversión y conversión completas de su ser, paso necesario para alcanzar el verdadero sentido de la existencia. Schopenhauer deviene, así, educador “contra” la época, educador intempestivo e inactual contra la opresión del medio cultural de la Restauración, contra la mezquindad ambiente de la que hablaba Baroja. Más allá de los problemas inherentes al mundo que se derrumba, se trata, para todos aquellos que quieran acoger su herencia, de promover interiormente, individualmente, la generación del filósofo, del artista o del santo. El “genio” de Schopenhauer representa esta conjunción de filosofía, arte y santidad. ¿Y no es ésta la vía que emprende buena parte de la Gente Nueva? ¿No es ésta la vía que emprende el proyecto narrativo de J. Martínez Ruiz que va de *Diario de un enfermo* a *Las confesiones de un pequeño filósofo*? ¿A qué, si no, se debe esa confluencia de filosofía y literatura tanto en su obra como en la de sus coetáneos? ¿El ideal contemplativo del Antonio Azorín de

Las confesiones no es el fiel reflejo ético-estético del ideal de santidad schopenhaueriano?

El prólogo de Azorín a las *Obras completas* de Pío Baroja constituye un buen documento para comprobar esto último que venimos diciendo. El prólogo se titula, significativamente, “Cambio de valores”, y lo escribe Azorín en 1946, por lo que se trata de una memoria que, en lo relativo a J. Martínez Ruiz y al periodo de entresiglos anterior a 1904, debe ser deconstruida para alcanzar su verdadero sentido. Azorín habla de la “limitación” en que vivía en su entorno levantino (nótese que no era la limitación de Azorín sino la de J. Martínez Ruiz), y añade que “el cielo más resplandeciente lo contemplé al llegar a Madrid”.²⁰ Este Madrid al que llegaba el joven J. Martínez Ruiz era el Madrid de la bohemia, y significó en su vida el “cielo resplandeciente” y el “horizonte más amplio”. Si Valencia había sido, en su vida, una liberación del entorno familiar y del rigorismo católico, Madrid iba a suponer el salto de cualidad que necesitaba para poder dar cumplimiento a sus firmes propósitos de escritor. Y en ese Madrid bohemio y vocinglero, bohemio él mismo y errante perpetuo por cafés, teatros, redacciones de periódico, etc., advino la “revelación”. “De pronto se inició un cambio de valores.”²¹ Azorín habla de “cambio de valores” para referirse al paso de la juventud inquieta de J. Martínez Ruiz a la posterior serenidad azoriniana; pero entre ambos polos adviene precisamente lo que la expresión de Azorín silencia: la crisis. Lo que de pronto aconteció no fue un cambio repentino de valores sino la efectiva ausencia de los mismos, el vacío y la conciencia de la crisis: la negra sombra del nihilismo que asomaba entre las ruinas del positivismo. “Mi pensamiento nada en el vacío, en un vacío que es el nihilismo, la disgregación de la voluntad, la dispersión silenciosa, sigilosa, de mi

20 AZORÍN, ‘Cambio de valores’, *Obras completas*, op.cit., vol. I, p. XI.

21 *id.*, p. XII.

personalidad. [...] Y pienso en una inmensa danza de la Muerte, frenética, ciega, que juega con nosotros y nos lleva a la Nada.”²² Frente a esta conciencia del nihilismo, de clara base schopenhaueriana, el joven en crisis J. Martínez Ruiz intentará dar una respuesta, vital y artística, de sentido nietzscheano, es decir, en la dirección de la afirmación de la voluntad creadora. Antonio Azorín será un hijo de esta afirmación (vital, intelectual y artística).

“El mundo es mi representación;”²³ con esta afirmación inicia Schopenhauer su obra principal, *El mundo como voluntad y representación*. La representación posee dos aspectos esenciales e inseparables, cuya distinción constituye la forma general del humano conocimiento, su alcance y sus límites: por un lado, el sujeto de la representación, que es el solo con capacidad de conocimiento, pero que no puede ser conocido, porque no puede convertirse en objeto de conocimiento; por otro lado, el objeto de la representación, condicionado por las formas *a priori* del espacio y del tiempo. Sin sujeto, el mundo como representación se desvanece.²⁴ Ahora bien, esos límites del conocer representativo logran trascenderse en la estética schopenhaueriana a través de la vía cognoscitiva propia del arte.²⁵ La contemplación estética sustrae al hombre de la cadena infinita de las necesidades y los deseos porque, en cierto modo, en ella, el sujeto queda anulado. El “genio” es la actitud a la libre contemplación de las ideas, fuera de las determinaciones de la representación; el genio contempla la esencia oculta (a la representación) del mundo. El arte, pues, en cuanto creación del genio, plasma en sí esa esencia oculta; ahora

22 J. MARTÍNEZ RUIZ, *La voluntad*, op.cit., (parte II, cap. VII), pp. 228-230.

23 A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819), Brockhaus, Mannheim, 1988, § 1.

24 *id.*, § 2.

25 *id.*, Libro III.

bien, ésta no se entregará al sujeto como representación, sino como camino cognoscitivo que implica la liberación de la propia subjetividad. Aquí radica el paralelismo entre la liberación que propone el arte y la del ascetismo.

“La imagen lo es todo,”²⁶ medita el personaje Antonio Azorín (donde “imagen” traduce “Vorstellung”); “la imagen es la realidad única.”²⁷ Ahora bien, mientras el personaje literario reflexiona y se desenvuelve en un mundo cuyos fundamentos son un trasunto de las ideas de Schopenhauer, su autor, J. Martínez Ruiz, acogíendose a la teoría del genio creador, levanta una portentosa representación del “mundo en crisis” y, a su través, ensaya una posible vía (artística) de liberación de esa misma crisis. La *genialidad* de J. Martínez Ruiz radica precisamente en esta duplicidad: su personaje introduce al lector en los vericuetos de los límites de la representación; la novela, en cambio, en cuanto pretensión de una totalidad significativa, ensaya una vía de comprensión que trasciende los límites de la representación. La vía no es definitiva, sino que se propone como ensayo: *Diario de un enfermo*, *La voluntad* y *Antonio Azorín* son distintos ensayos de escritura (re-escritura) de una misma crisis, con sus tres diferentes soluciones a la misma. La aceptación del nihilismo como único lugar habitable del mundo en crisis que se perfila al final de *Antonio Azorín* abre el camino a la serenidad contemplativa y a la calma rememorativa de *Las confesiones de un pequeño filósofo*.

Por otro lado, la representación del mundo en crisis que propone la nueva novela no sólo acoge temáticamente la crisis, sino que también da cuenta de ella estructuralmente.²⁸ El novelista J. Martínez

26 J. MARTÍNEZ RUIZ, *La voluntad*, op.cit., (parte I, cap. XXIX), p. 194.

27 *id.*, (parte II, cap. III), p. 204.

28 Para los distintos “supuestos” sobre los que descansa la nueva novela en relación a la novela realista, véase F. LÁZARO CARRETER, ‘LOS NOVELISTAS DE 1902 (Unamuno, Baroja, Azorín)’, *De poética y poéticas*, Cátedra,

Ruiz es plenamente consciente de ese mundo en crisis que le rodea por fuera, que le atraviesa por dentro, del naufragio de los valores que, hasta poco tiempo atrás, habían sustentado el “mundo”. A sus pies, ahora, se abre un panorama desolador: sólo restos, ruinas, fragmentos. Ante el derrumbamiento del orbe positivista, ante la ausencia de un nuevo orden, el novelista sabe que tiene que renunciar a la unidad del metarrelato omnicomprendido. Ante la crisis, el mundo pierde su unidad y transparece en una multiplicidad de fragmentos que ya no es posible recomponer unitariamente. Y así, la novela no se ofrece como una totalidad narrada, sino como una sucesión de fragmentos:

Ante todo, (en la nueva novela) no debe de haber fábula... la vida no tiene fábula: es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria... todo menos simétrica, geométrica, rígida, como aparece en las novelas... Y por eso, los Goncourt, que son los que, a mi entender, se han acercado más al *desiderátum*, no dan *una vida*, sino fragmentos, sensaciones separadas.²⁹

Fragmentos de un mundo en crisis que no logra recomponer su figura en una unidad de sentido. El protagonista de *Diario de un enfermo*, frente a la crisis, opta por el suicidio; era la primera conciencia de una crisis de enormes magnitudes. La reacción ante ella, sin embargo, cerraba el paso al potencial creador del sujeto; por eso, a partir de *La voluntad*, J. Martínez Ruiz empezará a ensayar una nueva vía para afrontar la crisis: el reconocimiento de ésta como espacio habitable. Vivir sin mundo, a la intemperie, entre las ruinas. De este modo, la generación finisecular plasma, en su obra, una

Madrid, 1990.

29 J. MARTÍNEZ RUIZ, *La voluntad*, op.cit., (parte I, cap. XIV), pp. 133-134.

cultura de la crisis, es expresión de una cultura que no logra trascender, ni vislumbra siquiera, los límites de la crisis. Habrá que esperar hasta Ortega y la generación intelectual de 1914 para que, en este sentido, se den decididos intentos de superación de la crisis finisecular.

Así pues, cerrando esta parte dedicada a la recepción de Schopenhauer por parte de la generación finisecular en la que nos hemos concentrado en el ejemplo que constituye las obras de los jóvenes Martínez Ruiz y Baroja, podemos concluir que, para esta generación, Schopenhauer deviene el “educador” para vivir en la crisis, el modelo intelectual que aportará los elementos y categorías conformantes de la nueva mentalidad y de la nueva comprensión del mundo.

LA REACCIÓN ANTI-SCHOPENHAUERIANA DE LOS INTELECTUALES NOVECENTISTAS

Es obvio que no todo lo que influye, influye de la misma manera. Azorín decía en propósito que las influencias pueden ser de dos tipos, “por adhesión” y “por hostilidad”:

Si de las primeras se habla mucho, no se para mientes nunca en las segundas. Nos puede agradar un escritor, nos puede entusiasmar, y ese escritor influirá en nosotros. Pero se puede dar el caso inverso: el de un escritor a quien detestamos, a quien menospreciamos, y que influye en nosotros de distinta manera. Influye porque nosotros, teniendo siempre a la vista, en la memoria, sus defectos, su manera, su textura especial, tratamos de evitar esos vicios, y nos afirmamos cada vez más, cada vez con mayor ahínco, en nuestra estética.³⁰

30 A. AZORÍN, *Madrid, op. cit.*, p. 852 a.

Esta distinción azoriniana sobre las influencias no se limita sólo al ámbito de la estética, sino que atañe a todo el ámbito del cuerpo textual. Ortega, en otro orden de cosas, hablando de las categorías del contexto afirmaba que para llegar a la médula del pensamiento de un autor cualquiera se hacía preciso conocer el “suelo”, el “subsuelo” y el “adversario” sobre el que se apoyaba la construcción de su actividad pensante.³¹ El adversario de la descripción orteguiana guarda estrecha relación con la influencia por hostilidad precisada por Azorín.

La generación novecentista es, en cierto modo, hija espiritual de la generación finisecular (muchos son los ejemplos que se podrían traer a colación en este punto sobre la admiración del jovencísimo Ortega por Azorín o Maeztu, o del también jovencísimo Pérez de Ayala por Unamuno o Azorín); sin embargo, cuando empezó a madurar una propia comprensión del mundo, aparecieron los signos de una polémica creciente con sus antiguos maestros que acabaría desembocando en abierta contraposición y ruptura. En este alejamiento y separación del noventayochismo, la generación del 14 hará de la filosofía de Schopenhauer un importante campo de batalla. Para ilustrar esta última parte de mi exposición, esta reacción anti-schopenhaueriana de la generación novecentista, me voy a servir del ejemplo que ofrecen las obras de José Ortega y Gasset y Ramón Pérez de Ayala.

La animadversión de Ortega hacia Schopenhauer atraviesa toda su obra de principio a fin; se podrían aducir, en este sentido, numerosos ejemplos. Para comprender esta contrariedad orteguiana que llega incluso al insulto, tan duradera en el tiempo, sin embargo, es necesario referirla a sus inicios, a aquella acre polémica que el joven Ortega mantuvo con los escritores de la

31 J. ORTEGA Y GASSET, *Origen y epílogo de la filosofía, Obras completas*, op. cit., vol. IX, p. 395.

generación finisecular. Su ira contra Schopenhauer era el reflejo de su insatisfacción con las tesis de la generación finisecular ante el “problema de España”. Schopenhauer representaba para Ortega el maestro de los Unamuno, Azorín, Baroja, etc., y es contra él, en cuanto *educador* que había sido de sus propios maestros, contra el que levanta su crítica. En 1906 se refiere a la estética de Schopenhauer como a “esa equívoca concepción filosófica del arte”,³² y dos años más tarde, en una dura crítica a Azorín, dirá: “Azorín no se preocupa nunca del contenido de las cosas: lector aficionado de Schopenhauer, convierte la equívoca fórmula de su maestro: *el mundo es mi representación* en esta otra más decisiva: el mundo es una superficie”.³³ Y, más adelante, añade aún:

El señor Azorín no conoce la *Crítica de la razón pura*; ha leído a Schopenhauer, que es mucho más ameno. Y Schopenhauer, que era un mal hombre, fue, por consiguiente, un mal filósofo: fue un gran sofista y, por consiguiente, un gran literato. Azorín le ha leído para enriquecer su estilo, y no ha notado que Schopenhauer desconoció por completo a Kant y que, con gravísima mengua de la honradez científica, llegó a falsificar sus citas.³⁴

Ese mismo año, siempre desde las páginas de *El Imparcial*, reconociéndose dentro de una tradición liberal-reformista (saltando, por tanto, por encima de lo que representaba la generación de fin de siglo), afirmará: “El mundo es nuestra proyección, no nuestra

32 J. ORTEGA Y GASSET, ‘Moralejas, II’, *Obras completas*, op.cit., vol. I, p. 50.

33 J. ORTEGA Y GASSET, ‘Sobre la pequeña filosofía’, *Obras completas*, op.cit., vol. X, p. 52.

34 *id.*, p. 54.

representación, como pretendía Schopenhauer”.³⁵

En su polémica contra el 98,³⁶ Ortega puso fin a la amplia influencia y enorme difusión de Schopenhauer en la cultura española de entresiglos (lo que quedará después serán episodios individuales, aislados, sin continuidad y sin capacidad operativa), y, además, dio la vuelta a la influencia de Nietzsche, a quien deja de considerar como anarquista y revolucionario, como hicieron sus predecesores, y empieza a leer como crítico de la modernidad cuya obra señala hacia la necesidad de superar la crisis a través de la creación de nuevos valores. En este sentido, el raciovitalismo es la toma de conciencia de la crisis de la modernidad y, al mismo tiempo, un decidido intento de superarla.

Pero acaso sea más importante y decisiva la ruptura que Pérez de Ayala lleva a cabo respecto de la generación finisecular en el campo de la estética. Suele ser un lugar bastante común de la crítica la afirmación de un cierto carácter epigonal de Pérez de Ayala con respecto al 98. Es indiscutible el parentesco de Alberto Díaz de Guzmán, el personaje principal de la tetralogía novelesca de Pérez de Ayala (*Tinieblas en las cumbres*, *A.M.D.G.*, *La pata de la raposa* y *Troteras y danzaderas*), con los personajes de Azorín y Baroja antes señalados, por ejemplo; pero también es cierto que la tetralogía aludida representa un progresivo distanciamiento del noventayochismo, distanciamiento que en *Troteras y danzaderas* consuma una ruptura definitiva. Los puntos de convergencia son múltiples (no podía ser menos, pues el joven Pérez de Ayala se sitúa como escritor en la innovación que representaba la brecha abierta en la narrativa española por las “novelas de 1902”: *La voluntad*, *Camino de perfección*, *Sonata de otoño* y *Amor y pedagogía*), pero estas convergencias

35 J. ORTEGA Y GASSET, ‘Disciplina, jefe, energía’, *Obras completas*, op.cit., vol. X, p. 70.

36 Para el detalle de esta polémica, véase el cap. 7 más adelante.

son insuficientes para anular las divergencias crecientes entre la tetralogía de Pérez de Ayala y las novelas de 1902. *Troteras y danzaderas*, en este sentido, tematiza una ruptura dentro de la estética que corre paralela y en perfecta sintonía con la ruptura política y filosófica de Ortega y Gasset con los noventayochistas. *Troteras y danzaderas* ejemplifica bien claramente el paso de la “estética de la contemplación”, de raíz idealista y schopenhaueriana, propia de la generación finisecular, a la “estética de la empatía”, de raíz científicista y neokantiana.

Esta comprensión de la experiencia estética cobra cuerpo teórico doctrinal en la discusión que mantienen en *Troteras y danzaderas* Alberto Díaz de Guzmán (transfiguración literaria del propio Pérez de Ayala) y Antón Tejero (transfiguración literaria de Ortega y Gasset): “¿De dónde hace usted arrancar la estética?”, pregunta Tejero.

Para mí, el hecho primario en la actividad estética, el hecho estético esencial es, yo diría, la confusión (fundirse con) o transfusión (fundirse en) de uno mismo en los demás, y aun en los seres inanimados, y aun en los fenómenos físicos, y aun en los más simples esquemas o figuras geométricas: vivir por entero en la medida de lo posible las emociones ajenas, y a los seres inanimados henchirlos y saturarlos de emoción, *personificarlos*.³⁷

A lo que Tejero, siempre en cátedra, responde: “Hay sus más y sus menos; pero, en fin, ese es el concepto que domina hoy toda la especulación de la estética alemana, el *Einfühlung*. Se ve que ha leído usted algo acerca de ello”.³⁸

³⁷ R. PÉREZ DE AYALA, *Troteras y danzaderas*, ed. de Andrés Amorós, Castalia, Madrid, 1991, pp. 187-188.

³⁸ *id.*, p. 188.

Pérez de Ayala, en efecto, había leído algo de todo aquello.

En Munich, en efecto, Pérez de Ayala había seguido los cursos de Heinrich Wölfflin, historiador del arte y teórico de la estética de gran relieve en aquellos años. A través de aquellos cursos, Pérez de Ayala entrará de lleno en el debate sobre los desarrollos de la estética del *Einfühlung* a raíz de la crisis del positivismo. El debate alemán era, en este sentido, efervescente y lleno de contribuciones editoriales: en 1903 y 1906 aparecieron los dos volúmenes de la *Aesthetik*, de Theodor Lipps; en 1905, el primero del *System der Aesthetik*, de Johannes Volkelt, y en 1908 *Abstraktion und Einfühlung*, de Wilhelm Worringer; libros, todos ellos, de fundamental importancia porque intentaban superar los inconvenientes que la crisis del positivismo había arrojado sobre las pretensiones de una estética científica.

El concepto fundamental de toda esta corriente del pensamiento estético alemán es el *Einfühlung*. A través del *Einfühlung*, el origen del arte aparece ligado a la capacidad del espíritu de realizar la propia vida sentimental proyectándola sobre el objeto, de modo que la realidad física, fría e insensible de por sí, se carga de fuerzas íntimas y adquiere un significado humano; el sujeto se “ensimisma” en la realidad, y en vez de padecerla pasivamente, se convierte en sustancia de las cosas a las cuales presta su alma. El concepto de *Einfühlung* no poseía en la época de principios de siglo un único valor semántico, sino que, en función de los distintos desarrollos de la estética científica, se presentaba a través de una gran variedad de matices que lo hacían diferente de un autor a otro: literalmente significa “introducción del sentimiento”, es decir, proyectar la emotividad del sujeto sobre el objeto artístico. El sujeto, cuando contempla estéticamente un objeto, no se limita a observarlo objetivamente, sino que introduce en el objeto su propia emotividad: el objeto recibe del sujeto un cierto contenido sentimental, el cual, a su vez, le viene devuelto como forma refleja de sí

propio. Para Theodor Lipps, el concepto de *Einfühlung* debía entenderse como “participación emotiva” del sujeto en el objeto, con lo que restringía la posibilidad de una proyección indiscriminada de la emotividad del sujeto en el universo objetual a una suerte de correspondencia entre la estructura del objeto y la del sujeto. El arte era tal precisamente porque poseía una estructura capaz de albergar la emotividad del hombre. *Einfühlung* suele traducirse como “empatía” (*en*: “dentro”, y *pathos*: “pasión”). Nótese cómo Ramón Pérez de Ayala, en la cita anterior, expone una perfecta comprensión de la teoría del *Einfühlung*, la empatía estética.

En lo que es el desarrollo histórico de las ideas estéticas, el concepto de “empatía” se oponía radicalmente y se levantaba en contra del concepto de “contemplación”. La empatía es, sí, un fenómeno psicológico, pero no es solamente psicológico, sino que tiene una transcendencia significativa que supera los límites de la estética para reclamar una concreta comprensión del hombre y del mundo. El hecho de que el sujeto pueda infundir su alma en las cosas naturales significa, en última instancia, que el hombre puede dominar la Naturaleza con la fuerza de su yo, que el hombre es capaz de imprimir en el mundo circunstante la huella de la propia subjetividad. La “teoría de la contemplación”, en cambio, formulada por Arthur Schopenhauer en el Libro III de *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819), veía al sujeto como un “espectador” pasivo tanto del arte como de la naturaleza. La experiencia estética, entendida como contemplación, supone un sujeto que se abandona al objeto, que se sumerge y se pierde en el objeto con olvido de sí, con pérdida de la propia conciencia de sujeto. “Cuando el sujeto llena toda su conciencia de la contemplación tranquila de algún objeto natural presente, paisaje, árbol, roca, edificio o cualquier otra cosa, [...] se pierde completamente en este objeto, es decir, olvida su individualidad, su voluntad, y ya no subsiste sino como

sujeto puro, como límpido espejo del objeto.”³⁹ Frente al mundo externo, pues, la teoría de la contemplación y la teoría de la empatía representaban posiciones diametralmente opuestas: de pasiva aceptación, la una, y de modificación humanizadora, la otra.

El “paisajismo” noventayochista debe ser entendido desde el marco teórico de la contemplación schopenhaueriana, como una suerte de ascesis superior del sujeto que lo eleva a un conocimiento desligado del tiempo y de la historia. Las “novelas de 1902” representan todas ellas el incontrastado poder del medio: los personajes de Baroja, Martínez Ruiz y Unamuno sucumben en el medio vital de la España finisecular. La relación medio-individuo se comprendía desde un determinismo darwinista que daba al medio la primacía y dejaba al individuo la sola posibilidad de “adaptarse” o perecer. Sólo la adaptación al medio regulaba aquella relación, y la adaptación al medio del nihilismo será el camino que recorre Antonio Azorín a través de las novelas de la saga homónima. Este poder preponderante del medio estaba en estrecha relación con la teoría schopenhaueriana de la contemplación estética: frente al medio sólo cabe colocarse como espectador, el sujeto que contempla se anula en el objeto contemplado.

Si Ortega representa una ruptura filosófica con los planteamientos del 98, Ramón Pérez de Ayala representa, respecto a los mismos planteamientos del 98, una ruptura estética: su comprensión de la experiencia estética en términos de *Einfühlung* supone la superación de la contemplación propia del paisajismo de los noventayochistas. Los ataques de Ortega y Pérez de Ayala a Schopenhauer van dirigidos principalmente contra los noventayochistas. El pasaje de *La pata de la raposa* en el que el personaje principal arroja por la ventana los libros de Schopenhauer, así como la inversión de la

39 A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Brockhaus, Mannheim, 1988, § 34.

“teoría del genio” que aparece en *Troteras y danzaderas*, deben ser entendidos como símbolo de este rechazo de las implicaciones filosóficas de Schopenhauer y de la teoría de la contemplación. Alberto Díaz de Guzmán, en plena crisis (recreación literaria de la crisis de fin de siglo), con gesto inequívoco arrojará por la ventana los libros de Schopenhauer al tiempo que gritaba desgarradamente refiriéndose a Schopenhauer: “¡Viejo lúbrico y cínico; qué necio eres y cuánto mal me has hecho!”⁴⁰ Un símbolo que expresa bien a las claras el dique de contención que la generación novecentista supuso para la expansión del schopenhauerismo en España, y que marca el punto de inflexión en la curva de su difusión y de su arraigo. Es el inicio del fin: la voluntad clara por olvidar a Schopenhauer.

40 R. PÉREZ DE AYALA, *La pata de la raposa*, ed. de Andrés Amorós, Labor, Barcelona, 1970, p. 50.

1

FIN DE SIGLO: FILOSOFÍA Y LITERATURA

No suele la literatura comparecer en las historias de la filosofía, sobre todo si respetan la oficialidad del canon, su orden y jerarquía históricamente configurados, y si lo hace se perfila siempre como una suerte de capítulo prescindible, algo que se puede saltar a conveniencia sin que el hilo del discurso se resienta o se pierda. Lo que allí importa es lo otro, lo que no es literatura, lo que conserva una suerte de indiscutible pureza filosófica. La literatura es sólo adorno y complemento, margen en el margen, y sirve —cuando sirve— a la contextualización y al realce de la filosofía. Protestará el poeta, sin duda, pero el filósofo quiere la literatura a su servicio. Así o nada. Así o que se busque acomodo fuera del recinto de sus conquistas. La condena platónica de la poesía y la cartesiana de la retórica aparecen de resultas elevadas a gestas constitutivas de un modo de pensar que autocomprende la filosofía como pureza de pensamiento y hace de la fábula de sus hazañas y aventuras sustancia heroica de su narración histórica. Vive así la literatura, con relación al pensamiento, de prestado, pues lo que de él acoge no puede ser más que pensamiento impropio, o, cuanto menos, no propiamente

filosófico. Una convicción tan arraigada cuanto falsa, pero muy bien sustentada por un canon que ha hecho del curso de la modernidad el cauce —y la causa— del deslinde entre la filosofía y la literatura. Lástima que la sabia ironía unamuniana cifrara precisamente en lo “prescindible” de sus novelas el núcleo explicativo de un modo de pensar que se da en el espacio de la literatura. Lástima que el mismo Unamuno llegara a sentenciar que es allí, en el espacio de la literatura, donde hay que ir a buscar, en propiedad, el pensamiento español. Lástima que uno de los mejores libros de Ortega, *Meditaciones del Quijote*, tenga que ir a fundar su principio en una metáfora y sea prácticamente incomprensible sin su referencia al espacio literario. Lástima, en fin, en lo que no quiere ser más que una serie de ejemplos que denuncian la opacidad del canon, que el proyecto zambraniano haya consistido en una inmersión en la tradición literaria española con el propósito de rescatar una filosofía para el futuro. Por lo general, los profesionales de la filosofía leerán este capítulo con una mueca en los labios y media sonrisa de suficiencia y no confesada desaprobación. Acaso también, en el mejor de los casos, con cierta inquietud y desasosiego. Sea, pues, para ellos, sobre todo si no quisieren cultivar la filosofía de la inquietud y buscar en ella la raíz del desasosiego, capítulo prescindible y nada más.

La literatura, por lo demás, siempre ha tenido un impulso cognoscitivo irrenunciable. No puede reducirse a él, es obvio, pero tampoco puede privarse de él sin rebajar su ser y cercenar su alcance. Este impulso no la convierte en filosofía, claro está, pero tampoco sitúa el pensamiento que alberga en la impropiedad o en la impostura. Es cierto que la filosofía, sobre todo antes de su deriva postmoderna, ha pretendido establecer siempre una relación de primer orden con la verdad, sea como adecuación, como persecución o como desvelamiento, y que la literatura, por su parte, ha solido privilegiar un cierto carácter ficcional, o, al menos, no se ha impuesto

como principio la renuncia a la *inventio*, pero nada de ello empece para que el pensamiento que vive en la literatura no pueda ser reconocido propiamente como tal. ¿No será la ficción un modo de desvelamiento de la verdad? ¿No transparece en la literatura la implacable verdad de las mentiras? ¿No es eso el *Quijote*? ¿Acaso no es ése el sentido de las invenciones borgianas? Hay casos, además, en los que la literatura, consciente y responsablemente, se ha hecho cargo de las cosas del mundo con pretendida voluntad filosófica. Piénsese, por ejemplo, en los diálogos renacentistas de los Valdés o de Vives, o en los tratados morales de Gracián o de Saavedra Fajardo, y, aunque entonces no rigiera la misma separación que hoy incumbe entre la literatura y la filosofía, podrá advertirse cómo la escritura iguala la búsqueda de la verdad y la plasmación de la belleza en un mismo y único impulso creador. Piénsese también, acercándonos más al tiempo que aquí se trata, en la novela realista y naturalista de la segunda mitad del siglo XIX, en *La Regenta* o en *Fortunata y Jacinta*, por ejemplo, y se verá que el suyo es un portentoso intento de indagación —metódica y científica— en pos del conocimiento de la sociedad a ellas contemporánea. Adviértase que el lector de novelas no renuncia al conocimiento de la realidad, sino que, más bien, lo persigue de otro modo. Que la literatura no es pasatiempo ocioso para tardes aburridas, aunque también pueda serlo, como, por otra parte, la filosofía, sino uno de los caminos que tiene la humana inteligencia para situarse y comprender el mundo circunstante. La filosofía es un camino distinto del de la literatura, es cierto, pero, a veces, ambos se cruzan y se solapan y pueden llegar incluso hasta a confundirse. Tiene, pues, la literatura, en verdad, estatuto cognoscitivo y capacidad para albergar pensamiento, y también, como se verá, para hacer de ese mismo pensamiento, sobre todo en tiempos de crisis, una auténtica propuesta filosófica.

No fueron las luces de ninguna aurora, sino las del crepúsculo y las del ocaso, las que iluminaron el alba del siglo XX en Europa. El nuevo siglo, en efecto, no presentaba horizontes nítidos capaces de abrigar la esperanza y la ilusión del futuro, sino, más bien, arrastraba de atrás una situación de crisis generalizada que había acabado por incumbir sobre todos y cada uno de los aspectos de la cultura, de la ciencia y la filosofía a la religión y al arte, y todo repercutía, en fin, en la vida, en la socialidad y en la política. Era una crisis radical: se había derrumbado el orden explicativo del positivismo y nada, sino un inmenso vacío, ocupaba su lugar. No había horizonte, sino ruinas, restos de un mundo que se había venido abajo, incapaces ya, en su desvencijado vencimiento, de configurar otro orden y de levantar otro mundo. Era lo que Nietzsche llamó en uno de sus fragmentos póstumos más conocidos el “nihilismo europeo”, un largo proceso de “devaluación de los valores” que habían soportado en la historia la vida y la cultura occidentales. La metáfora de la “enfermedad” y las imágenes del avanzar del “desierto” y de las “sombras”, tan literarias, por cierto, iban a ser el centro de irradiación de un pensamiento que pretendía hacer frente a la crisis. Nietzsche no sería el único en hacer de la literatura un lugar de resistencia frente a la deriva nihilista, sacando de ella, precisamente de la literatura, la fuerza de un pensamiento capaz de ofrecerse como nueva filosofía.

La crisis de fin de siglo fue el espacio intelectual propiamente europeo en el que generalmente se desarrolló la cultura hasta la Guerra Grande de 1914. En España, pese a una muy abundante bibliografía que ha pretendido de reciente inscribir nuestro caso dentro del desarrollo europeo, en un lúcido intento de romper el cerco aislacionista que imponían las categorías de “modernismo” y “generación del 98”, lo cierto es que las cosas fueron un poco más complejas. Y ello porque

en España el espacio intelectual dominante no fue el de la crisis europea de fin de siglo, sino el de una crisis nacional que se autocomprendía como déficit de europeización y hacía de la derrota del 98 su centro simbólico. El “problema de España”, tal y como había quedado configurado por el regeneracionismo, era la comprensión de la crisis nacional como distancia del modelo europeo (de hecho, la intelectualidad española de entonces, de Costa al joven Ortega, debatirá en términos de “enfermedad” de España y de “salud” europea). No es que en España no hubiera crisis de fin de siglo, sino que ésta no logró imponer su dominio en el correspondiente espacio intelectual español. Fue la crisis nacional la que plasmó el espacio intelectual español, dando lugar, con ello, a que la crisis europea de fin de siglo discurriera entre nosotros dentro del marco teórico del “problema de España”, es decir, en un espacio intelectual inadecuado para su mejor y más perfecta comprensión. El modelo europeo que regía en el espacio de la crisis nacional hacía de pantalla y proyectaba su sombra sobre la crisis europea. Ésta no pudo darse aquí más que como despliegue de unos signos que aparecían como anómalos dentro de un espacio intelectual impropio. La bibliografía del caso tiene que saber distinguir entre la reconstrucción del espacio intelectual del fin de siglo español y la hermenéutica de los signos de la crisis europea de fin de siglo que se dieron en la cultura española de entonces. La atención que aquí se presta al espacio intelectual no responde a vana erudición o a capricho, sino a un intento metódico de acercamiento a la época desde el respeto del efectivo acontecer de la cultura y bajo el signo del correspondiente espíritu del tiempo. La historia de cualquier arte o disciplina debería quedar siempre referida al espacio intelectual, pues nada vive, en efecto, separado, sino siempre dentro del haz de relaciones que él posibilita y permite.

La plena conciencia de la crisis supuso en España una interrupción y un corte con los desarrollos culturales del

pasado inmediato. No porque fuera España, claro está, sino porque frente a las crisis surge siempre el rechazo de lo anterior y la búsqueda imperiosa de caminos nuevos. Así pasó en filosofía y así pasó también en literatura, como, del resto, en las demás artes, ciencias y disciplinas, y no porque estuvieran casualmente acompañadas, sino porque así lo marcaban las pautas impuestas desde la red de relaciones del espacio intelectual. Todo el siglo XIX se estrellaba contra los muros de la crisis, tanto las corrientes filosóficas que habían dominado la escena española de las dos últimas décadas (krausopositivismo, kantismo y tradicionalismo) como los modelos narrativos del realismo galdosiano y del naturalismo clariniano. Todo quedó en suspenso, y, aunque después, avanzado el siglo XX, se recuperara algo de todo aquello (las líneas de acción del regeneracionismo y del institucionismo), lo cierto es que los jóvenes artistas e intelectuales del fin de siglo sintieron la crisis como un grado cero del que partieron con inequívoca voluntad adánica. *España filosófica contemporánea*, de Ángel Ganivet, expresa bien aquel gesto de rechazo y el estado de ánimo que lo acompañaba. En aquel “desconcierto intelectual” de la descripción ganivetiana la nueva literatura iba a convertirse en agente principal de un intento de reformulación total del espacio intelectual de la crisis. Y ello porque la literatura tuvo el valor de cargar con aquel peso, sin subterfugios ni supercherías, completa y radicalmente, como corresponde en la imaginería nietzscheana al saber que danza con pies ligeros frente al “espíritu de la gravedad”. Sin éxito, sin embargo, pues no logró trascender el marco teórico del “problema de España”, aunque sí, como queda dicho, diseminar en él los signos de una crisis nihilista sin precedentes en la historia moderna.

EL ALMA DE ESPAÑA

La aceptación del marco teórico del “problema

de España”, de diseño regeneracionista, fue, para los jóvenes del fin de siglo español, la manera de penetrar el espacio intelectual dominante, el de la crisis nacional, y, de consecuencia, el modo de cobrar, a su través, con su participación en el debate nacional, una cierta visibilidad que, en pocos años, acabaría por conducirles al protagonismo de la escena. Habían sido hasta entonces “periféricos”, y no sólo por su proveniencia geográfica o por su extracción social, sino, sobre todo, por su conducta de vida bohemia y su militancia en el radicalismo político extraparlamentario. Ahora se sumaban a un debate ya conformado, pero lo hacían operando desde dentro algunos desplazamientos en los que dejaban la impronta de su idiosincrasia. Se pasaba, por ejemplo, del ensayo de carácter científico, propio del regeneracionismo (*Los males de la patria*, de Lucas Mallada, *El problema nacional*, de Ricardo Macías Picavea, *La moral de la derrota*, de Luis Morote, *Reconstitución y europeización de España*, de Joaquín Costa, *Psicología del pueblo español*, de Rafael Altamira), a un ensayo de tipo más literario (*En torno al casticismo*, de Unamuno, *Idearium español*, de Ganivet, *Hacia otra España*, de Maeztu, *El alma castellana*, de J. Martínez Ruiz). Confluían en el cultivo del ensayo, género por excelencia de la crisis, pues permite mejor que otros “ensayar” posibilidades de salida, pero llevaban a cabo un desplazamiento interno hacia la literatura cuya raíz última sólo se comprende con relación a la crisis de fin de siglo. Entraban así los jóvenes en el debate sobre la crisis nacional, sí, pero arrastraban consigo los signos indelebles de una crisis nihilista que los estaba atravesando como hombres y como artistas. La literatura no es, en su caso, complemento añadido de belleza o ejercicio de virtuosismo estilístico, sino lugar de resistencia entre las ruinas del derrumbe del positivismo. Su ensayismo no podía ser “científico”, pues el valor de la ciencia, para ellos, que eran, en fondo, expresión y vivencia de la crisis de fin de siglo, había entrado precisamente en

crisis. La literatura es la vía que se abre en aquel derrumbe generalizado, la respuesta a una imperiosa necesidad de crear caminos nuevos desde el grado cero de la crisis. El desplazamiento hacia la literatura no apunta, pues, en modo alguno, hacia la renuncia del pensamiento o hacia el rebajamiento de las pretensiones cognoscitivas del ensayo. Abre, eso sí, otra vía, un método que abandona la frialdad del esquema explicativo del “hechos-causas-remedios” del regeneracionismo en favor, por ejemplo, de la centralidad de la metáfora (piénsese en la sugestiva definición de la “intra-historia” unamuniana) o del privilegio del símbolo (nótese el empleo argumentativo de la imaginiería ganivetiana) o de una reconstrucción hermenéutica del “alma nacional” desde el empleo de la literatura como único documento de base (véase la portentosa recreación llevada a cabo por el joven Martínez Ruiz en *El alma castellana*).

La indagación sobre las “almas nacionales” fue una moda muy difundida en Europa en las últimas décadas del siglo XIX. La *Völkerpsychologie* tenía una derivación romántica (Herder) y positivista (Taine), pero en el fin de siglo español, en manos de aquellos jóvenes en crisis, fue un claro intento por superar los límites que imponía la ciencia positiva en la investigación de la realidad. Ello se hacía desde el privilegio metódico de la literatura y la consiguiente censura de la ciencia. Ahora el “alma” no era sólo el núcleo duro de una pretendida identidad (nacional en este caso), sino, sobre todo, el lado oscuro de la realidad, lo más oculto y misterioso de ella, aquello que la ciencia condenaba como quimera por no ser (científicamente) mensurable. Ellos intuyeron que aquella esencia buscada estaba emparentada con la negatividad, que era sin ser nada concreto, que se daba en retirada, que se poseía sólo desde la privación. Y supieron entender que aquel ámbito de lo negativo no es que no fuera o no tuviera ser, como quería el positivismo, sino que tenía positividad ontológica. Su camino era el de la literatura.

Por eso el “problema de España”, en manos de aquellos jóvenes, iba a perder la capacidad político-operativa que había tenido con los regeneracionistas. El discurso ahora se hacía vago e impreciso, pero esto, que ha solido usarse como crítica, no era sino el curso propio de una investigación que se había hecho fuerte en la literatura. El fracaso político de aquellos jóvenes (piénsese en el de “Los Tres”, Baroja, Maeztu y Martínez Ruiz, en su nula capacidad para construir consensos a su alrededor, o en los vaivenes de Valle-Inclán, o en el “cambio” de Azorín, o en la “conversión” de Maeztu, o en la “impolítica” intempestiva practicada por Unamuno) no puede servir para minusvalorar una compleja acción cultural que habría de tener enormes consecuencias.

Pero el desplazamiento hacia la literatura no iba a quedar circunscrito dentro del recinto interior del ensayo. En pocos años aquellos jóvenes iban a abandonar aquel forzado interés suyo por el alma colectiva, por el que entraron en la escena del público reconocimiento, para dar rienda suelta a la expresión de la crisis nihilista que los estaba consumiendo como hombres y como artistas. Y lo hicieron, precisamente, desplazando la indagación sobre el “alma” del plano colectivo y nacional al ámbito subjetivo e individual, y, de consecuencia, desplazando la expresión del ámbito ensayístico al ficcional. Ahora es la hora de *Diario de un enfermo*, de J. Martínez Ruiz, de *El escultor de su alma*, de Ganivet, de *Diario íntimo*, de Unamuno. En todos ellos la literatura se ha hecho ya definitivamente protagonista. En ese paso sutil, no siempre evidenciado por la crítica, se cifra la perfecta comprensión de su carácter. En adelante, la literatura iba a hacerse garante de la modernidad y de la modernización de España. También en lo que concierne a la filosofía, pues ésta habría de arrancar —así fue, en efecto— del pensamiento que alberga la literatura. O de otro modo: la filosofía española del siglo XX habría de empezar desde la propuesta filosófica que, como un envite a la cultura

del tiempo, hizo la literatura de fin de siglo en el espacio intelectual de la crisis nacional.

LAS NOVELAS DE 1902

Fue un caso que la publicación de las cuatro novelas que iban a marcar la ruptura consciente con el canon narrativo del realismo y la no menos consciente y decidida apertura hacia nuevas formas de novelar coincidiera en el año de 1902. Las novelas en cuestión son *Sonata de otoño*, de Valle-Inclán, *Camino de perfección*, de Pío Baroja, *Amor y pedagogía*, de Unamuno, y *La voluntad*, de J. Martínez Ruiz (sucesivamente Azorín). Un caso feliz, desde luego, pues a la decisión de ruptura con los modelos del pasado supieron unir la propuesta de modelos alternativos y la alta calidad de sus praxis narrativas. Importa sobre todo la coincidencia en hacer de la ruptura ocasión propicia para configurar nuevos modelos, porque, en verdad, cada una de ellas se separará tanto en la forma y modo de la ruptura cuanto en la forma y modo de la propuesta, dando lugar, con ello, a una variada gama de proyectos narrativos: las “sonatas” valle-inclánianas, la barojiana “retórica de tono menor”, la “nivola” unamuniana y la “pequeña filosofía” azoriniana. Todas son, en vario modo, “novelas de la crisis”, en el sentido de que todas ellas son reconducibles a la experiencia de la crisis de fin de siglo y a su impulso creador, y por ello tendrán que ser, antes que nada, “crisis de la novela”, es decir, tendrán que hacer experiencia crítica de la novela realista, de ese modo galdosiano y clariniano, por citar sólo dos modelos altos de la narrativa decimonónica, de representación literaria del mundo. Se trataba de eso, en efecto, de representar el mundo, sólo que, ahora, en plena crisis, ese mundo perfectamente ordenado por el positivismo del que era fiel reflejo la novela realista, se había derrumbado. El mundo se había convertido en un inmenso desorden de ruinas. ¿Cómo, pues, representarlo? ¿Cómo representar aquel esencial

desorden? ¿Cómo dar cuenta de aquella totalidad hecha añicos y de imposible recomposición? ¿Cómo mostrar aquella intemperie? Salvo la novela de Unamuno, que lo hará a través de la “implosión dialógica”, el resto de las novelas de 1902 se organizaron alrededor del poder vertebrador del “fragmento”, convirtiéndolo en centro formal de la narración y haciendo de él la unidad mínima de significación narrativa. A los fragmentos del mundo correspondían los fragmentos de la novela. Tampoco éstos iban a poder recomponer el orden de una totalidad narrativa que, en coherencia con el mundo que querían representar, se daba por definitivamente perdida.

Entre las ruinas del mundo quedaban los valores estéticos que en el pasado habían mantenido separados los distintos géneros literarios, y también habían venido a menos, en aquella devaluación generalizada, los mismos límites entre las distintas artes y disciplinas. Todo quedaba disuelto y libre en el vórtice voraz del nihilismo. Y, de consecuencia, todo era, pues, posible. Valle-Inclán, por ejemplo, perseguirá la musicalidad del lenguaje en su novela, es decir, hará de la música parte constitutiva esencial e irrenunciable de la narración (no es casual, desde luego, el título de “sonatas” con el que pretendía unificar un complejo programa narrativo). Todo era posible, sí, pero para valer había de tener sentido, y ése fue el genio que supieron desplegar las “novelas de 1902”. La música de Valle era —o se correspondía con ella— la de un mundo en decadencia que canta en el crepúsculo los horizontes que sabe ya nunca podrá volver a tener. Y así, el resto. En aquella apertura de posibilidades que se les ofrecen, en aquella promiscuidad buscada y encontrada, las “novelas de 1902” fueron también “líricas” y “filosóficas”. Y lo fueron de manera consustancial a la novela, no como adorno o complemento de la narración. Fueron “novelas líricas”, salvo la de Unamuno, porque exigían de la narración la dimensión *poiética* del lenguaje. Y fueron también “novelas filosóficas”, salvo la de Valle,

porque exigían saltar por encima de la voluntad mimética y dar respuesta al impulso cognoscitivo ínsito en el hombre.

La denominación de “novela filosófica” no debe interpretarse, por lo demás, como una traducción en términos narrativos de filosofías más o menos consolidadas, ni como camino en paralelo con filosofías que se estaban desarrollando contemporáneamente. En aquel grado cero de la crisis, la novela filosófica tenía algo de radical: no era sólo “novela” nueva, sino también “filosofía” nueva. No era sólo una forma y concepción nuevas de la novela, sino una forma y concepción nuevas de la filosofía y del filosofar. Los proyectos narrativos de la “pequeña filosofía”, de la “nivola” y de la “retórica de tono menor” no perseguían sólo la renovación de la novela realista, sino —además y con el mismo carácter esencial— la renovación de esa forma de pensar de tipo racionalista que había entrado en crisis con el derrumbamiento del positivismo. Unamuno, Baroja y Martínez Ruiz perseguían —también— una decidida voluntad de renovación filosófica. Y es preciso entender que lo filosófico de estas novelas no se agota en una mera función adjetival, sino que tiene un valor sustantivo. “Novela filosófica” equivaldría a “filosofía narrativa”, es decir, una filosofía que se entrega en forma narrativa y a través de la narración, sin que esto disminuya o pueda disminuir su pretensión de ser (también) filosofía (sin dejar de ser, por ello, literatura). Que a los ojos de los custodios del canon pueda parecer ésta una propuesta filosóficamente débil, e incluso discutible, no empece para que deba ser tomada en su justa y adecuada consideración, sobre todo porque en la intención de sus autores había una clara voluntad filosófica: responder a la crisis de la filosofía desde la literatura. Y ello, porque la crisis de la filosofía en la época del fin de siglo —en España y en Europa— es también la crisis de los modelos y formas expresivas en los que tradicionalmente se había manifestado el pensamiento.

Martínez Ruiz, Baroja y Unamuno buscaron con la novela un nuevo cauce expresivo por el que pudiera discurrir la voluntad de renovación filosófica que los animaba: quisieron hacer de la novela el espacio de una nueva filosofía para aquel tiempo de crisis.

EL DESPLIEGUE INTER-TEXTUAL DEL III CENTENARIO DEL *QUIJOTE*

Leer es ya, de alguna manera, interpretar. No es recibir pasivamente, sino acoger y abrir los textos a una nueva vida. Es rescatar la fecundidad de una donación y salir al encuentro de su significación y de su sentido. Y ello, para indicar al presente un horizonte de posibilidades nuevas. Eso era lo que perseguían algunas de las muchas “lecturas” que se hicieron del *Quijote* al alba del siglo XX. Ocasión propicia fueron los preparativos y las celebraciones del III centenario de la publicación de su primera parte en 1905. Hubo algo de exagerado, mucho ruido, mucha solemnidad pomposa, como si con ello se quisiera lavar una culpa nacional con relación a la obra magna y a su autor insigne, como si se persiguiera con ello el rescate de un orgullo nacional herido por la conciencia creciente de la crisis patria. Artistas e intelectuales fueron llamados a pronunciarse en exuberante despliegue de abundancia, y por doquier dominó una suerte de perplejidad reverencial que contravenía el juicio de Sansón Carrasco sobre la obra: “es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella”.

Los fastos del III centenario se desarrollaron dentro del marco regeneracionista del “problema de España”: predominaba la conciencia de un retraso hispánico respecto de Europa y la creencia en las almas nacionales, todo ello montado sobre la metáfora naturalista de la enfermedad. Cervantes y el *Quijote* devienen campo de batalla en una suerte de “conflicto de las interpretaciones” en el que iba a jugarse la partida principal de la modernidad hispánica. Por lo general, los escritores de la generación

finisecular acometieron una lectura íntima y viva de la obra cervantina, muy alejada de la persecución de su sentido filológico y de sus determinaciones históricas. Azorín y Unamuno publican ese mismo año *La ruta de Don Quijote* y *Vida de Don Quijote y Sancho*, dos obras magníficas que iban a ejercer de auténtico revulsivo en el espacio intelectual de la crisis nacional.

Azorín sale al encuentro de una sospecha: más allá de lo que parecían indicar las apariencias, entre la España de su tiempo y la representada en el *Quijote* no habría diferencias sustanciales. España vivía en un tiempo detenido, fuera del curso europeo de la modernidad. Si Cervantes pintó la decadencia, Azorín perfila la decadencia de la decadencia. No hay ya ninguna heroicidad ni aventura posibles. Y en ese ambiente anodino de tristeza y abulia generalizada la “pequeña filosofía” quería ser indicación de camino. Unamuno, en cambio, quiso desentenderse enseguida de Cervantes y concentrar el esfuerzo de su lectura en el personaje: Don Quijote es el caballero de la fe, el héroe de la voluntad, y en la firmeza de su querer encuentra el rectoral egotista la clave para hacer del quijotismo una religión nacional. Pero para eso había que leer con el corazón, sólo así podía aflorar esa filosofía regeneradora que yacía sepulta en las profundidades del alma española. Otra vez la literatura ofrecía su cauce a la filosofía.

Contra el reclamo de la tradición que Azorín y Unamuno, de maneras distintas, invocaban, iba a reaccionar años después el joven Ortega y Gasset. Del acicate que supuso en él la lectura temprana de ambos libros iba a surgir una articulada reflexión que acabaría desembocando en la publicación de *Meditaciones del Quijote* en 1914. Se busca ahora el “quijotismo del libro”, es decir, el “estilo cervantino”. En su secreto cree ver Ortega la posibilidad de una efectiva y eficaz regeneración española. Se trataba de elevar la cotidianeidad a categoría de heroicidad y de aventura. Eso era ser moderno. En eso consistía el espíritu que había dominado el curso europeo

de la modernidad. El *Quijote* era, pues, la puerta de Europa, y por ella entraba España, de la mano de Azorín, Unamuno y Ortega, en una órbita moderna. En el tejido inter-textual que propiciaron estas obras iba a cerrarse, en una suerte de equívoca superación, el horizonte de la crisis finisecular en el espacio intelectual español. *Meditaciones del Quijote* es eso: un salto espectacular del “problema de España” al “problema de Europa”, es decir, de la conciencia de la “crisis nacional” a la conciencia de la “crisis de la modernidad”.

Pocos años después, desde ese nuevo horizonte intelectual europeo y recogiendo la lección inter-textual de los autores mencionados, Américo Castro (*El pensamiento de Cervantes*, 1925) y Ramiro de Maeztu (*Don Quijote, Don Juan, La Celestina*, 1926) harían de la “ambigüedad” de Cervantes y de la “profundidad” enigmática del *Quijote* el eje de nuevas “lecturas” que habrían de tener enorme repercusión. Liberando la raíz humanista de la obra acabaron por consignar “lo hispánico” al espacio moderno en la amplitud de la historia espiritual europea. De muy distintas maneras, claro está, pues la conciencia trágica de la “crisis de la modernidad” exigía, en su radicalidad, ensayar los caminos más dispares, como fueron, en este caso, el reaccionarismo anti-moderno de Maeztu y la visión europeísta de lo español de Castro (aunque luego acabara virando hacia la “singularidad histórica” de España).

De resultas de aquel centenario de 1905, en el espacio inter-textual que las nuevas “lecturas” del *Quijote* establecieron entre sí, teniendo, además, como vector principal la magna obra cervantina, vinieron a crearse, dentro del espacio intelectual español, unas nuevas condiciones por las que la literatura volvía a ofrecerse en una suerte de irrenunciable dimensión filosófica. Otra vez, pues, aunque de otro modo, la literatura se hacía cargo de un déficit filosófico y propiciaba el desarrollo de la filosofía moderna en España.

La separación tradicional de los saberes y de las artes, agravada en nuestro tiempo por una explosión disciplinar que responde principalmente a lógicas académicas, suele dejar con una cobertura insuficiente los espacios de frontera. Su estudio requiere una capacidad de convergencias que encuentra difícil acomodo en el orden del canon. ¿Dónde incluir, por ejemplo, la producción de los “intelectuales”? ¿En la filosofía? ¿En la literatura? ¿Dónde incluir, y con qué parámetros y categorías estudiar, *Lecturas españolas* de Azorín, o *La crisis del humanismo* de Maeztu? ¿Dónde *Juan de Mairena*, de Machado, o *La lámpara maravillosa*, de Valle-Inclán? ¿Dónde la “glosa” d’orsiana o la “greguería” ramoniana? Y, sin embargo, el siglo XX es más lugar de frontera que otra cosa, en el sentido que son los productos fronterizos que saltaron por encima de la separación tradicional de géneros y transgredieron la normatividad del canon los que mejor representan el espíritu propio de aquel tiempo. Acercarse a su estudio desde una neta distinción entre lo filosófico y lo literario no ha dado grandes resultados. A sus autores, por otro lado, tampoco les casa bien la etiqueta de “escritores”, y quizá lo que mejor les define sea el apelativo de “intelectuales”. No es el ejercicio “crítico” de la escritura lo que da la medida de su ser, sino una voluntad de intervención pública que se proyecta desde la escritura. Seres mestizos que operan en un espacio de frontera, eso es, en verdad, lo que efectivamente fueron.

En lo que sigue, y para completar esta introducción *sui generis* con que se ha querido ilustrar no tanto el valor filosófico de la literatura, sino, más bien, un tipo de literatura que, muy propia de los inicios del siglo XX y precisamente por constituirse como “mestizaje de frontera”, abrigaba entre sus pretensiones primarias la conformación de una respuesta a la crisis de la filosofía

en aquel espacio intelectual español, se trazarán las líneas generales de algunos de aquellos caminos literarios de inquietud filosófica que bien podríamos considerar como frutos excelsos de la cultura española de todos los tiempos. No, pues, una literatura susceptible de análisis filosófico, que toda ella puede legítimamente serlo, ni tan siquiera eso que comúnmente suele llamarse “literatura de ideas”, queriendo indicar con ello una suerte de carga filosófica de la que la literatura se haría portadora, sino, más bien, una literatura que —sin querer dejar de serlo— quería ser también filosofía.

Eso es lo que quería, por ejemplo, la “pequeña filosofía” azoriniana. El caso de Azorín es en extremo revelador del modo y forma en que el canon desvirtúa y falsea la complejidad de los *corpora* finiseculares, introduciendo en su variada diversidad una jerarquía impropia que acaba reduciendo a nada su esencial mestizaje de frontera. Azorín no siempre fue Azorín, sino que empezó firmando con la inicial de su nombre y sus dos apellidos. Lo más característico de los inicios literarios del joven José Martínez Ruiz fue su militancia anarquista y su escritura modelada por la figura del crítico, generalmente de impronta francesa, como Bourget o Sainte-Beuve. Eso es lo que predomina en su obra, crítica literaria y social, hasta que, atravesado por la vivencia radical de una crisis nihilista, da inicio a un portentoso proyecto narrativo —y no sólo— de enormes consecuencias. En cuatro años publica cuatro novelas —en el centro de la gran renovación de 1902— con las que denodadamente persigue la representación literaria de la crisis de fin de siglo: *Diario de un enfermo* (1901), *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904). El genio de Martínez Ruiz consistió en representar el proceso de la crisis, su íntimo movimiento a través de una serie de cambios acompasados en la escritura y en los personajes que acabarían por desvelar la transformación final del autor. Azorín nace aquí, primero

como personaje literario y después como autor (y conviene no olvidar que, en última instancia, se trata de un autor que da el salto de la literatura a la vida, y no al revés, como de sólo a acontece). Azorín es el cambio a través de la crisis de J. Martínez Ruiz: el rebelde anarquista daba paso al conservador y al reaccionario. Era una conversión. Martínez Ruiz es quien entra en la crisis con la intención de atravesarla y encontrarle una salida; Azorín, en cambio, el que está al otro lado, tanto de la vivencia de la crisis como de su intento de representación, y ha aprendido que la solución consiste, pues que no la hay, en no buscarla.

La “pequeña filosofía” también nace aquí, en la intimidad de este proceso representacional que se mide con la radicalidad de la crisis de fin de siglo. Es la constatación de que la crisis no tiene salida, que el mal radical es ineliminable y anida en el corazón mismo del ser. Es la aceptación del nihilismo como espacio propio del hombre contemporáneo. No, pues, algo que huir o derrotar, sino un dato de hecho frente al que lo más razonable sería buscar el modo para hacerlo habitable. Esa es la propuesta —literaria y filosófica— de la “pequeña filosofía”: hacer habitable el nihilismo.

En 1905 aparecían dos libros magníficos, *Los pueblos* y *La ruta de Don Quijote*. Azorín se estrenaba como autor. La “pequeña filosofía” se había puesto en marcha. Su desarrollo futuro consigna algunos títulos de principal importancia: *El Político* (1908), donde Azorín afila en la tradición la teoría política de la “pequeña filosofía”, o *Lecturas españolas* (1912), donde “inventa”, en un rescate hermenéutico sin precedentes, la “tradición española”. En adelante, y siempre en referencia al mundo del nihilismo, la tradición iba a ser el norte azoriniano: la apertura hacia el futuro en la época de la crisis.

Suele contarse, pero es rumor plausible, que Unamuno se inspiró en la relación entre Martínez Ruiz y Azorín a la hora de dar forma a aquel capítulo magnífico de *Niebla* en el que se representa el diálogo entre el autor

(Unamuno) y el personaje por él creado (Augusto Pérez). Como la “pequeña filosofía”, las “nivolas” unamunianas también son un proyecto que busca la confluencia de lo filosófico y lo literario. Pero Unamuno tiene en este volumen tratamiento aparte y a él se remite. De ambos, de Azorín y Unamuno, sobre todo del primero, saldrían líneas sucesivas de renovación narrativa configuradas desde la “con-fusión” de la literatura con la filosofía. Entre los frutos más logrados caben ser destacadas las “novelas intelectuales” de Ramón Pérez de Ayala y Benjamín Jarnés, ambos muy influidos también por el magisterio filosófico de Ortega y Gasset, sobre todo por ese segmento de su obra que va de *El tema de nuestro tiempo* a *La rebelión de las masas* y tiene un centro de reflexión estética en 1925 con *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*.

Quien mejor supo interpretar el papel y el carácter de los intelectuales en la España de principios del siglo XX fue, a pesar de su fracaso, el grupo de “Los Tres”. Así firmaron sus proclamas y manifiestos en favor de la regeneración moral, cultural y política Baroja, Maeztu y Martínez Ruiz. Era el “ser plural” lo que contaba. Y ellos lo intentaron, aunque no lograron rodearse del necesario consenso. Tras aquella experiencia, los tres siguieron distintos caminos de inquietud filosófica en el espacio de la literatura. Baroja se convertirá en el gran novelista de su generación, sólo comparable, por su magnitud, al intento galdosiano. Al contrario de Azorín o Maeztu, Baroja no cambia y es siempre —o casi— idéntico a sí mismo. Encontrará un modelo narrativo al que permanecerá fiel hasta el final: la epopeya anti-heroica de la acción dispersa. Como Azorín y Maeztu recibirá la influencia nietzscheana como una marca que se le grabará en el alma. Algunos de sus mejores logros pueden precisamente inscribirse dentro de la “novela filosófica”: *Camino de perfección* (1902) y *El árbol de la ciencia* (1911). El suicidio de Andrés Hurtado, protagonista de la última de ellas, ilustra bien

el pesimismo barojiano —filosófico y de hondas raíces schopenhauerianas— frente al sinsentido del mundo y de la vida. O eso o la aceptación de la nietzscheana voluntad de vivir y resolverse en el “alma dispersa” que se entrega con frenesí a la multiplicidad de las acciones de una vida sin orden ni concierto. Tampoco en este caso la filosofía funciona como añadido a la novela, sino como parte esencial e irrenunciable de ella. En Baroja, acaso mejor que en otros, se ve bien la configuración de la literatura como rodeo de la filosofía. Pero es, claro está, un rodeo filosófico. En sus ensayos, sobre todo en *El tablado de Arlequín* (1904), *Nuevo tablado de Arlequín* (1917) y *La caverna del humorismo* (1919), hoy muy olvidados, pues la sombra del novelista oculta todo lo demás, supo dar buena cuenta de todo ello.

Ramiro de Maeztu, el otro “resto” de aquel magnífico triunvirato que fueron “Los Tres”, aunque también cultivó la novela, el teatro y la poesía, fue su labor como ensayística la que ocupa mayor espacio en su obra y la que tuvo mayor peso en su consideración pública. La evolución de su pensamiento, tan contraria al falso progresismo que reside en el canon, ha acabado por condenarle a algo peor que el simple olvido, a una suerte de secundariedad que en nada refleja ni el papel que efectivamente tuvo en el espacio intelectual de su tiempo ni las influencias que su obra —gusten más o menos— dejó hacia adelante dentro de la cultura franquista. Pero el historiador no puede plegarse a los dictados del canon, sobre todo porque su labor es para el presente y para el futuro, y ello requiere una adecuada y justa comprensión del pasado. Nunca se consideró un filósofo Maeztu, pero su pensamiento se construyó siempre en diálogo con la filosofía, con la tradición filosófica y con la filosofía viviente. Siempre consideró la filosofía como la noble elevación del pensamiento, y no dudó, entrado en años, marchar a Marburgo para estudiar *in situ* y de primera mano aquel neokantismo desde el que el joven Ortega

polemizaba con Azorín, con Unamuno y con él mismo. Su ensayismo plasma un pensamiento que, si no tiene voluntad filosófica plena, pues lo suyo propio era la acción intelectual en la España de su tiempo, lo cierto es que acoge en sí tanto la filosofía como la situación de crisis que la filosofía estaba entonces atravesando. Un pensamiento, además, que habría de constituirse en matriz de algunos de los desarrollos filosóficos que, en coherencia con el régimen, se dieron en la España de Franco.

Lo mejor de su ensayismo de primera hora quedó recogido en *Hacia otra España* (1899), síntesis de su colaboración con el partido socialista y de una suerte de regeneracionismo radical bastante alejado de los horizontes krausistas. Su escritura brillante y su aguda inteligencia pronto le llevaron a conquistar un puesto de prestigio en el panorama del periodismo español de principios del siglo XX. En 1905 marchará a Londres como corresponsal de prensa, donde permanecería hasta 1919. Años decisivos, aquellos. Allí entra en contacto con la *Fabian Society* y, en su vecindad, evoluciona hacia un socialismo corporativo y trascendental, y, sobre todo, va poco a poco adentrándose en un universo de reflexión que acabará por llevarle a las antípodas de su juventud. Él mismo lo llamó “conversión”. El centro de aquel cambio quedó consignado en *Authority, Liberty and Function in the light of the war* (1916), traducido después al español y publicado con el título de *La crisis del humanismo* (1919). En este escrito queda cifrado el punto de inflexión de su pensamiento. *Don Quijote, Don Juan, La Celestina* (1926), quizá su ensayo más famoso, es una respuesta a la crisis espiritual de Occidente desde los mitos que soportan la conformación tradicional de la cultura española. El tradicionalismo reaccionario de Maeztu le llevó al apoyo de la dictadura de Primo de Rivera y al rechazo radical de la República. En *Defensa de la hispanidad* (1934), quizá su libro más discutido y controvertido por la identificación entre catolicismo e hispanidad, dio Maeztu el último paso

de un pensamiento siempre en movimiento que la guerra civil, como tantas otras cosas, vendría a truncar.

Antes de desentenderse de la dimensión filosófica de estos autores, como suele habitualmente hacerse, conviene tener presente el reconocimiento que tuvieron en ese libro inconcluso y primerizo desde el que Ortega jugó la baza de la filosofía moderna en España, *Meditaciones del Quijote*. “A Ramiro de Maeztu con un gesto fraternal” fue la inequívoca dedicatoria orteguiana. Y en el prólogo “Lector...” con que se abría quedaba consignado el alto valor que en él se atribuía a Azorín y a Baroja al considerarlos “dos circunstancias nuestras”. No es poco, desde luego, sobre todo si se tiene en cuenta que el concepto de circunstancia constituía el centro de gravedad del pensamiento orteguiano de aquella época.

Una línea distinta de las hasta ahora vistas, pero convergente con el intento de hacer de la literatura campo de acción de la filosofía, es el que se recoge en la obra de Antonio Machado. No se trata sólo de que su poesía esté cargada de una creciente preocupación filosófica y metafísica, algo que también cabe en la de Juan Ramón Jiménez o en la de Emilio Prados, por ejemplo, ni siquiera de que sea una poesía que alberga un pensamiento, pues la poesía, como antes la novela, como obras de arte que son y precisamente por serlo, lleva en sí necesariamente un pensamiento, sino, más bien, de una poesía que, participando de todo ello y como dando una “vuelta de tuerca” más, además, se desplaza hacia la filosofía hasta el punto de constituirse con una indudable voluntad filosófica. Ésa es la auténtica evolución de Machado. Sus primeros libros, *Soledades y Campos de Castilla* son dos excelentes libros de poesía, pero en ellos la poesía, aun albergando un pensamiento, no busca adentrarse en los caminos de la inquietud propiamente filosófica. Tal advendrá en ese paulatino desplazamiento hacia la prosa que se advierte en la poesía machadiana sucesiva, algo que no es renuncia de la poesía, desde luego, sino

la búsqueda de caminos nuevos para una nueva poesía. *Los complementarios*, *De un cancionero apócrifo* y *Juan de Mairena* cumplen en este sentido un itinerario de excelencia. Y es la suya tanto una “poesía filosófica” como una “filosofía poética”. Frontera y nada más, tierra de nadie, donde la poesía se da en forma de filosofía y la filosofía busca la expresión de la poesía. Aunque extraña, aquí se reivindica el parentesco espiritual entre Mairena y Zaratustra, y, por ello, la común pertenencia de género entre el machadiano *Juan de Mairena* y el nietzscheano *Also sprach Zarathustra*.

Los apócrifos machadianos nacen de ese mismo centro espiritual de la crisis en que se gesta y abre la escisión entre J. Martínez Ruiz y Azorín, por ejemplo. El último bastión de la filosofía moderna, el sujeto, salta en pedazos y da lugar a un ser que es “multitud”. Machado es el logro más acabado de ese paso en las letras españolas. En el proyecto de los apócrifos quería acoger “doce poetas que pudieron existir” y “seis filósofos españoles del siglo XIX” que, habiendo faltado, era necesario inventar. Machado no completó el proyecto, es cierto, pero no cabe duda que su intento era el de recomponer esa filosofía que, a su entender, había faltado en la España del siglo XIX. No en un viaje imposible hacia atrás, claro está, sino en aquel presente suyo en que la sombra de las amenazas empezaba a cubrir la luz diáfana de las esperanzas. Sentía Machado que el déficit filosófico podía herir de muerte a la cultura española. Recomponerlo, pues, era para él tarea urgente. *Juan de Mairena* representa esa urgencia. Era la filosofía de una creación poética que pretendía sentar las bases para poder hacer después, en verdad, filosofía. Pero era ya filosofía (aunque nunca quiso dejar de ser, por ello, poesía).

Aún cabría hablar de la filosofía inherente a la “glosa” d’orsiana y a la “greguería” ramoniana. D’Ors encontrará espacio en otro capítulo y Gómez de la Serna sabrá contentarse con esta simple alusión que ve

la práctica vanguardista de la greguería como un puro impulso cognoscitivo que hace de la metáfora su centro de irradiación. No es lo que se acostumbra a considerar como filosofía, desde luego, pero si se pone en la línea del aforismo y empieza a comprenderse desde categorías humanistas, como “agudeza” e “ingenio”, acaso se vea mejor su irreducible dimensión filosófica. Es, sin duda, otro de los muchos caminos literarios de la inquietud filosófica que se desarrollaron en la España de la “edad de plata”. Caminos literarios en los que quedó plasmada una inquietud filosófica. Pero en ellos, ni la filosofía puso entre paréntesis a la literatura, ni la literatura rebajó el alcance de la filosofía. Fueron caminos de frontera que se abrían en tierra de nadie. Y por eso es justo valorarlos desde la confluencia que fueron, no desde la adversidad que puedan suscitar hoy en el canon.

NOTICIA BIBLIOGRÁFICA

El panorama recién expuesto halla su apoyo, como no podía ser de otro modo, en diversos trabajos del autor. La perspectiva de estudio que sustenta la comprensión de las relaciones entre la literatura y la filosofía que aquí se sostiene se encuentra desarrollada en *La tradición velada*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999. Los distintos apartados del capítulo tienen apoyos y desarrollos más amplios en las siguientes publicaciones: ‘Introducción’ a J. MARTÍNEZ RUIZ, *Diario de un enfermo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000; ‘Introducción’ a J. MARTÍNEZ RUIZ, *Antonio Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998; ‘Introducción’ a AZORÍN, *El Político*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007; ‘Introducción’ a *Fiesta de Aranjuez*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2005; ‘Conciencia nacional y conciencia desdichada del sujeto (El noventayochismo y el desplazamiento semántico de las metáforas del “problema de España”’, *L’interpellation du sujet dans l’essai chez Unamuno & Ganivet*, ed. de Jean-Antoine Diaz, *Imprévue* (Montpellier), 2 (1999);

‘1902: El vértigo del vacío y los caminos de la inquietud. Aproximación a la novela filosófica’, *Archipiélago*, 50 (2002), después como ‘Filosofía y novela’, *Las novelas de 1902*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.

Ninguna investigación sostenida en el tiempo puede eximirse del reconocimiento de los libros que le han acompañado en el camino, iluminándolo y posibilitando su tránsito. A continuación se reseñan algunos de ellos que, relativos al tema que nos ocupa, se consideran de valor imprescindible: V. CACHO VIU, *Repensar el 98*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1997; F. CAUDET, *El parto de la modernidad*, Ediciones de la Torre, Madrid, 2002; P. CEREZO GALÁN, *El mal del siglo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, y *Palabra en el tiempo: poesía y filosofía en Antonio Machado*, Gredos, Madrid, 1975; I. FOX, *Ideología y política en las letras de fin de siglo*, Espasa Calpe, Madrid, 1988; G. GULLÓN, *La modernidad silenciada*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006; R. JOHNSON, *Fuego cruzado. Filosofía y novela en España (1900-1934)*, Libertarias/Prodhufi, Madrid, 1997; S. JULIÁ, *Historias de las dos Españas*, Taurus, Madrid, 2004; J. L. MORA, ‘El valor filosófico de la literatura del 98’, *Filosofía hispánica contemporánea: el 98*, ed. de Roberto Albares, Antonio Heredia y Ricardo Piñero, Universidad de Salamanca y Fundación Gustavo Bueno, Salamanca, 2001, y ‘Filosofía y literatura: la alargada sombra de Cervantes’, *Ortega y la filosofía española*, ed. de José González-Sandoval, Biblioteca Saavedra Fajardo, Murcia, 2004; C. MORÓN ARROYO, *El “alma de España”. Cien años de inseguridad*, Ediciones Nobel, Oviedo, 1996.

FILOSOFÍA ESPAÑOLA Y NIVOLA UNAMUNIANA

He preferido aquí hablar de filosofía y no de pensamiento, pues es algo que constituye para mí, en este momento, una reclamación fuerte que debe abrirse paso dentro del hispanismo filosófico. Me detendré brevemente para ilustrar esta distinción. Como es bien sabido, el hispanismo filosófico se ha constituido a lo largo del siglo XX alrededor del dominio y preponderancia de la metodología de la Historia de las Ideas. Desde este horizonte metodológico, se trataba de buscar las aportaciones ideológicas e intelectuales de la cultura hispánica por doquier, estuvieran donde estuvieran y en la forma y modo que fuera. Me atrevería a decir que empezó siendo una especie de censo bibliográfico de nuestro patrimonio intelectual, una suerte de respuesta cuantitativa que hunde sus raíces en *La ciencia española* de Menéndez Pelayo. Y esto, como veremos, también tiene que ver con aquel Unamuno que decía que nuestro pensamiento está diluido en nuestra literatura. La metodología de la historia de las ideas, en su intento de radicar la producción ideológica en el decurso histórico, ha supuesto un paso importante, decisivo incluso, para el desarrollo del hispanismo filosófico; ahora

bien, en relación al fundamento constitutivo de la filosofía española, su deuda con Menéndez Pelayo sigue siendo enorme y sigue generando una visión cuantitativa y de bulto de la filosofía española, además de una definición débil de la misma que no hace sino subrayar, paradójicamente, un cierto carácter endémico de la cultura hispánica en relación a la filosofía. De hecho, la historia de las ideas no suele hablar de filosofía española sino de pensamiento español, y aunque la filosofía es siempre pensamiento, es obvio que no todo pensamiento es siempre pensamiento filosófico. Pues bien, sin pretender restar importancia a la metodología de la historia de las ideas, reconociendo incluso su decisiva contribución en el desarrollo y despliegue del hispanismo filosófico, creo, sin embargo, que es hora de dar un salto de cualidad y de empezar a enjuiciar y valorar las contribuciones intelectuales de la cultura hispánica desde la Historia de los Conceptos. Y ello, porque la Filosofía, como cualquier otra arte o disciplina, no puede reducirse a una cuestión de cantidad, sino que debe ser, sobre todo, una cuestión de cualidad. ¿Qué diríamos, por ejemplo, de una historia de la pintura o de la música que no enjuician los fenómenos propios de su objeto de estudio desde precisas categorías pictóricas o musicales? Importa saber, sí, si ha habido o no filosofía en España; pero importa, sobre todo, saber cómo ha sido esa filosofía cultivada en nuestro suelo, su alcance, sus límites, su relación con el general decurso histórico de la Filosofía. Es aquí donde se inscribe la reclamación a la que antes aludía respecto al desarrollo del hispanismo filosófico. Creo que hemos llegado a un punto dentro de él en el que no basta saber que ha habido y hay cultivadores de la filosofía en España, ni que ha habido y hay un pensamiento español que se manifiesta a través de ciertas formas expresivas (en esa línea explicitada por Unamuno según la cual nuestra filosofía estaría toda ella diluida en nuestra literatura). Ha llegado el momento de dar un paso más allá de todo esto. Me atrevería a decir que es ya

una exigencia propia inherente al hispanismo filosófico el empezar a hacer luz en la determinación del grado de autoconciencia del pensamiento dado en el seno de la cultura hispánica, es decir, empezar a distinguir lo que es pensamiento filosófico de lo que no lo es. Y empezar a ver todo ello desde categorías estrictamente filosóficas capaces de desvelar la potencia efectiva de esos modos de pensar. Es obvio que *La vida es sueño*, por citar un ejemplo alto al que a menudo se ha recurrido a la hora de hablar de la filosofía española, como toda obra de arte, alberga un pensamiento, pero esto no es suficiente para elevarla al rango de filosofía. Calderón, desde luego, no es un filósofo, aunque su obra sea susceptible de análisis filosófico. Toda obra de arte es susceptible de ello, pero en ningún modo esto la convierte en filosófica. Para que lo sea —como aquí reclamaré para las “novelas de 1902”— se requiere algo más, un cierto grado de autoconciencia en la expresión del pensamiento, es decir, que la forma expresiva acoja dentro de sí, esencialmente, la autoconciencia de ser expresión de pensamiento. A mi modo de ver, por tanto, es necesario empezar a valorar los aspectos cualitativos de ese cultivo nuestro de la filosofía, nuestra misma contribución al desarrollo histórico de la misma.

En la segunda parte, intentaré ofrecer una mirada sobre el contexto filosófico español en el que nace y se desarrolla la nivola unamuniana desde la metodología de la historia de los conceptos. Acaso pueda parecer en exceso dura, sobre todo porque se aleja de una cierta autocomplacencia en la que el hispanismo filosófico, a través de la metodología de la historia de las ideas, parece haberse instalado con carácter definitivo; pero creo que puede resultar útil para desvelar uno de los aspectos más oscuros de ese fondo que alimenta la conformación de la “nueva novela” en tanto que novela filosófica. La primera parte, en cambio, la voy a dedicar a la nueva novela, a la nivola unamuniana en tanto que nueva novela. Y éste será

el lado amable, positivo, de mi intervención. Que, a este punto, también hubiera podido titular, con un préstamo orteguiano bastante obvio, “Miseria y esplendor de la nueva novela”. Voy a partir, pues, de una definición fuerte de la “novela filosófica” y voy a intentar una doble mirada hacia la misma: desde la novedad de los proyectos narrativos de 1902 (Azorín, Baroja, Unamuno) y desde el contexto filosófico español en el que surge y del que se alimenta.

LOS PROYECTOS NARRATIVOS DE 1902: LA NIVOLA EN EL CONTEXTO DE LA “NUEVA NOVELA”⁴¹

Las “novelas de 1902” (*Sonata de Otoño* de Ramón del Valle-Inclán, *Camino de perfección* de Pío Baroja, *Amor y pedagogía* de Miguel de Unamuno y *La voluntad* de J. Martínez Ruiz) suponen el inicio consciente y decidido de una serie de proyectos narrativos (“sonatas”, “retórica de tono menor”, “nivola” y “pequeña filosofía”) más o menos articulados cuyo objetivo final mira hacia la configuración de la “nueva novela” o novela propia del espíritu novecentesco. En la vía que abre su ruptura hunden sus raíces buena parte de los desarrollos narrativos posteriores a los que hoy se concede relevancia como especificativos de las señas de identidad del siglo XX y del arte literaria que le es propia: novela intelectual, novela filosófica, novela lírica o poemática, novela deshumanizada, novela social, novela existencial, novela postmoderna, etc. Cien años después de su publicación, las “novelas de 1902” representan, por lo que cierran, la ruptura de la tradición del canon novelístico decimonónico, y, a la vez, por lo que abren, la tradición de la ruptura, quizá la línea narrativa más importante del siglo XX, sin duda la más vinculada al controvertido carácter de un tiempo quizá aún inconcluso.

41 Para un análisis detallado de los aspectos generales de este apartado, me permito reenviar a mi ‘Filosofía y novela’, *Las novelas de 1902*, ed. de F. J. Martín, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.

Y no es de extrañar por ello que, además de referirse a las cuatro novelas antes citadas, el nombre de “novelas de 1902” quiera conformar una significación más amplia tendente a la configuración de una auténtica categoría literaria.

Las “novelas de 1902” constituyen un cambio radical tanto en el arte de novelar como en la misma concepción de la novela. Unamuno definirá sus novelas como “relatos dramáticos acezantes, de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismos en que suelen faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad”.⁴² Frente a la novela realista-naturalista, bien asentada en la cosmovisión positivista y, por tanto, capaz de levantarse como fiel reflejo mimético del mundo, las nuevas novelas de 1902 surgen de (y en) la crisis del positivismo: al derrumbamiento del orden y cosmovisión positivistas se acompaña el consiguiente derrumbamiento del metarrelato omnicomprendivo propio del realismo-naturalismo. No es —claro está— lo único que se

42 M. UNAMUNO, *Amor y pedagogía*, ed. de Anna Caballé, Espasa Calpe, Madrid, 1999, p. 52. “El arte [...] no es un conjunto de reglas, ni nada; sino que es la vida: el espíritu de las cosas reflejado en el espíritu del hombre.” P. BAROJA, *Camino de perfección*, Caro Raggio, Madrid, 1993, p. 14. “Ante todo, (en la nueva novela) no debe haber fábula... la vida no tiene fábula: es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria... todo menos simétrica, geométrica, rígida, como aparece en las novelas... Y por eso, los Goncourt, que son los que [...] se han acercado más al *desiderátum*, no dan una vida, sino fragmentos, sensaciones separadas...” J. MARTÍNEZ RUIZ, *La voluntad*, ed. de Inman Fox, Castalia, Madrid, 1989, p. 133. A diferencia de sus coetáneas, *Sonata de otoño* no ofrece al lector momentos metaliterarios de “autoconsciencia narrativa” desde los que explicita su comprensión de la novela; sin embargo, formal y estilísticamente es una novela que se inscribe con todo derecho en el signo de la ruptura y renovación del género novelístico propios de la estética novecentista. Es, pues, una de las “novelas de 1902”, aunque, como después veremos, no pueda considerarse una “novela filosófica”. Para el deslinde y novedad de las “novelas de 1902”, véanse F. LÁZARO CARRETER, ‘LOS NOVELISTAS DE 1902 (Unamuno, Baroja, Azorín)’, *De poética y poéticas*, Cátedra, Madrid, 1990, y G. GULLÓN, *La novela moderna en España (1885-1902)*, Taurus, Madrid, 1992.

derrumba: también se viene abajo la tradicional distinción entre los géneros literarios (novela, ensayo, poesía, etc.), y, más aún, entre las artes (literatura, pintura, música, etc.), y entre éstas y las ciencias (filosofía, sociología, psicología, etc.). El ideal wagneriano de la “unidad de las artes” no se persigue ahora como ideal metódico desde una comprensión ordenada del mundo (Bayreuth), sino que el “siglo XX” parte de una confluencia incontrolada de distintos sistemas de significación en el espacio desordenado y discontinuo diseñado por la crisis de fin de siglo. Y ello, al menos, por dos motivos: porque han desaparecido tanto los fundamentos de la separación cuanto los límites que mantenían separados estos ámbitos, y porque de tal separación se había abierto paso la conciencia —más o menos acertada— de su responsabilidad en el camino transitado hacia la crisis. Presumiblemente, esta nueva confluencia jugaba en favor de los diversos intentos de renovación que se estaban plasmando en la persecución de una posible salida o solución para aquella magna crisis que afectaba a todos y cada uno de los órdenes de la vida y de la cultura europea. En este sentido, la nueva novela ha podido llamarse con justicia “novela lírica” o “novela filosófica”, pues acoge la poesía y la filosofía como algo consustancial a la misma novela. Se trata de novelas líricas no porque contengan concretas poesías, ni porque el relato desemboque ocasionalmente en ciertos poemas, sino porque se exige de la narración la dimensión *poiética* del lenguaje. Son novelas filosóficas no porque en ellas haya una cierta abundancia de contenidos de conciencia o de procesos intelectivos, ni porque se haga entrar en diálogo, dentro de la narración, distintos autores o sistemas filosóficos, sino porque se exige de la novela saltar por encima de la voluntad mimética y responder adecuadamente al impulso cognoscitivo ínsito en el hombre. La “novela lírica” se propone como creadora de realidades (no se trata ya de imitar la vida, sino de crearla, de aumentar la realidad);

a su vez, la “novela filosófica” aspira a la indagación cognoscitiva de esas mismas realidades. Muy atrás queda ya, pues, aquella comprensión de la novela que se cifraba en la sugestiva imagen del reflejo de un espejo a lo largo de un camino. Extraviado el camino, perdido el mundo, hecho añicos el espejo, a la “nueva novela” toca asumir la tarea de crear de nuevo un mundo y de explorar caminos válidos para transitarlo.

Ambas dimensiones —novela lírica y novela filosófica⁴³— tomadas en su interrelación y confluencia representan el alma y el carácter distintivos de la novela novecentista. Ahora bien, la denominación de “novela filosófica” no debe interpretarse como una traducción en términos narrativos de filosofías más o menos consolidadas, ni como camino en paralelo con filosofías que se estaban desarrollando contemporáneamente. La “novela filosófica” tiene algo de radical, y esta radicalidad debe mirarse tanto desde la narratología como desde la filosofía. La “novela filosófica” no es sólo “novela” nueva, sino también “filosofía” nueva: la “novela filosófica” no es sólo una forma y concepción nuevas de la novela, sino una forma y concepción nuevas de la filosofía y del filosofar. La “pequeña filosofía” de J. Martínez Ruiz, la “nivola” de Miguel de Unamuno y la “retórica de tono menor” de Pío Baroja no persiguen sólo la renovación

43 Para el caso que nos ocupa, la “novela lírica” ha gozado de mayor fortuna y atención crítica que la “novela filosófica” (pueden verse al respecto los ya clásicos estudios de D. VILLANUEVA, *La novela lírica*, Taurus, Madrid, 1983, y R. GULLÓN, *La novela lírica*, Cátedra, Madrid, 1984), quizá porque los estudios literarios y filológicos han solido perseverar en la consideración de lo filosófico como ajeno a su tradición y campo propio de investigación: mientras lo narrativo y lo poético implicaban a una sola disciplina, con la sola diferencia de géneros, entre lo narrativo y lo filosófico cabía una diferencia disciplinar que aumentaba la sensación de distanciamiento entre ambos ámbitos. Y, sin embargo, las “novelas de 1902” habían pretendido saltar por encima de las tradicionales distinciones novela-poesía, literatura-filosofía. La relativa crítica literaria, por tanto, ha seguido manteniendo algunas de las distinciones que sus objetos de estudio ya habían abandonado.

de la novela realista-naturalista, sino —además— la renovación de esa “forma de pensar” de tipo racionalista que había entrado en crisis con el derrumbamiento del positivismo. Los proyectos narrativos de Martínez Ruiz, Baroja y Unamuno⁴⁴ persiguen —también— una decidida voluntad de renovación filosófica; no entenderlo así significa consignarlos a un reduccionismo simplificador que disminuye enormemente sus potencialidades, a la vez que niega una adecuada comprensión de los procesos culturales del siglo XX español.

“Novela filosófica” es un término que se ha acuñado desde el ámbito de la crítica literaria; desde los estudios filosóficos, sin embargo, tales textos, generalmente, no han sido considerados objetos propios de la filosofía. “Novela filosófica” nombra, por tanto, una precisa perspectiva de estudio, un modo de aproximación al fenómeno en cuestión. El adjetivo “filosófica” que se aplica a la novela es una marca descriptiva que se hace desde la crítica literaria; pero en los objetos textuales que estamos considerando, sin embargo, lo filosófico de los textos no se agota en una mera función adjetival de procesos narrativos más o menos complejos. Lo filosófico de estos textos tiene un valor sustantivo. “Novela filosófica” equivaldría a “filosofía narrativa”, es decir, una filosofía que se entrega en forma narrativa y a través de la narración, sin que esto disminuya o pueda disminuir su pretensión de ser (también) filosofía (sin dejar de ser, por ello, a la vez, literatura).

Es posible que a los profesionales de la filosofía pueda parecer ésta una comprensión aberrante de la filosofía y del ejercicio filosófico; sin embargo, aquí no estamos

44 El proyecto narrativo de las “sonatas” valle-inclanianas presenta numerosos puntos de convergencia estética y formal con las novelas de Martínez Ruiz, Baroja y Unamuno, todos ellos adscribibles dentro del ámbito de la “novela lírica”; sin embargo, la “pequeña filosofía”, la “retórica de tono menor” y la “nivola” comparten además su vinculación dentro de la “novela filosófica”.

juzgando ni valorando la consistencia y coherencia de tal comprensión de la filosofía (aunque “consistencia” y “coherencia”, como categorías de análisis, dicen mucho también de quien juzga y valora y de la comprensión de la filosofía que sustenta); aquí estamos intentando hacer la historia de un fenómeno y, en este sentido, no puede haber duda alguna respecto a las pretensiones filosóficas que Martínez Ruiz, Baroja y Unamuno albergaban en sus textos de 1902 (y en otros textos que habían de continuar y desarrollar la línea abierta por ellos). De hecho, un profesional de la filosofía de la talla de Ortega y Gasset, desde su juvenil inspiración neokantiana, atacaba duramente las pretensiones filosóficas de uno de estos proyectos narrativos de 1902, la “pequeña filosofía”, que era, a la sazón, a la altura en que escribe Ortega, el proyecto narrativo más visible y mejor configurado.

Azorín —dice Ortega— tiene de ventaja sobre casi todos los demás literatos nuevos la amplitud de sus lecturas: no se ha encerrado en la consideración de las obras maestras literarias; ha leído algunos libros de historia y de *filosofía*. Gracias a ello, es para él la poética una labor de valor y significado humanos y no un problema meramente técnico. Esto lleva Azorín de ventaja como literato. Lo malo es que no se contenta con ser literato y esas pocas lecturas trascendentes de la poética le han inducido a escribir de política y de *filosofía*, y son culpables de que un gran literato se convierta en un paupérrimo pensador.⁴⁵

La severa crítica de Ortega evidencia la consideración despectiva que el profesional de la filosofía tenía respecto

45 J. ORTEGA Y GASSET, ‘Sobre la pequeña filosofía’, *El Imparcial*, 13 de abril de 1908, cit. por *Obras completas*, Alianza Editorial & Revista de Occidente, Madrid, 1983, vol. X, p. 51. Las cursivas son nuestras.

de aquellas aventuras filosóficas que se estaban fraguando narrativamente a principios del siglo XX; pero, además, el ataque orteguiano, por cuanto duro pueda ser, evidencia también —acaso sin quererlo— la voluntad filosófica de aquellos textos de 1902 (por cuanto pobre y débil pueda ser la filosofía que encierran), y, por tanto, la impostura que supone no considerarlos filosóficamente. Es más, Ortega, en su ataque a la “pequeña filosofía” (extensible, por lo demás, a la nivola y a la retórica de tono menor), no se limita sólo a tomar en consideración los frutos o el tronco del pensamiento de Azorín, sino que descende a sus mismas raíces, es decir, a la filosofía de Schopenhauer.

El señor Azorín —sigue Ortega— no conoce la *Crítica de la razón pura*; ha leído a Schopenhauer, que es mucho más ameno. Y Schopenhauer, que era un mal hombre, fue, por consiguiente, un mal filósofo: fue un gran sofista y, por consiguiente, un gran literato. Azorín le ha leído para enriquecer su estilo, y no ha notado que Schopenhauer desconoció por completo a Kant y que, con gravísima mengua de la honradez científica, llegó a falsificar sus citas. En este gran folletonista de la metafísica ha leído Azorín.⁴⁶

La acritud del ataque orteguiano contra el pensamiento schopenhaueriano delata la preocupación del filósofo madrileño por el “desvío” que suponían, en su opinión, los experimentos filosóficos de los noventayochistas. Para Ortega, Schopenhauer era el “educador” de la generación finisecular, la fuente y la raíz de aquello que él consideraba como una vía errónea, equívoca y desacertada tanto para el desarrollo de la filosofía como para la búsqueda de una solución eficaz (y filosófica) a la crisis de fin de siglo.

46 Id., p. 54.

La contundencia y seriedad de su ataque a la “pequeña filosofía” —y, por extensión, a la nivola y a la retórica de tono menor— supone el reconocimiento de la valoración filosófica de la misma y, por consiguiente, de la valoración filosófica de la nueva novela. Los ejemplos podrían multiplicarse convenientemente con referencias similares a Baroja y a Unamuno que acabarían mostrando el mismo resultado: la voluntad sustantivamente filosófica de la “novela filosófica”.

Con el positivismo en crisis era lógico que el modelo narrativo que le era propio entrara también en crisis. Las “novelas de 1902” son, en este sentido, la respuesta a la crisis de la novela realista-naturalista. Sobre este punto el consenso de la crítica es tan amplio que no deja lugar a dudas, y, de algún modo, ha generado una especie de canonización de las “novelas de 1902” dentro del marco del desarrollo novelístico de los siglos XIX y XX, es decir, ha promovido el establecimiento, desde el punto de vista narratológico, de un lugar privilegiado para estas novelas dentro de la narración histórica del paso de la novela realista a la nueva novela. Ocurre, sin embargo, que en ese nuevo espacio de la crisis configurado con los restos del naufragio del positivismo y sobre el que incumbe la sombra amenazante y creciente del nihilismo, algunas de las “novelas de 1902” (precisamente las novelas filosóficas) no se limitan sólo a dar un intento de respuesta a la crisis de la novela, sino que persiguen también una respuesta a la crisis de la filosofía. Desde su comprensión de la crisis, no puede haber “novela nueva” sin el sustento y el apoyo de una “filosofía nueva”. Y ello, porque sus autores no crean sus textos desde una comprensión parcial —exclusivamente narratológica— de la crisis, sino que asumen en su plenitud todas y cada una de las dimensiones de la crisis de fin de siglo. Son, antes que otra cosa, hombres en crisis, y sólo después autores en crisis que buscan caminos para un arte también en crisis. La suya es una crisis radical: crisis vital, es decir,

crisis de los modelos y valores que sustentaban la vida en el mundo occidental; crisis intelectual, es decir, crisis del modelo explicativo de la tradición científico-filosófica en lo que era el agotamiento y límites del positivismo; y crisis artística, es decir, crisis tanto del modelo realista-naturalista propio del siglo XIX como de la relación y comprensión que éste (deudor del positivismo) había establecido con el lenguaje. Baroja, Unamuno y Martínez Ruiz son plenamente conscientes de ello, como son conscientes también de que la crisis que los atraviesa no puede ser resuelta sólo en alguna de sus partes, sino que hay que buscar una solución global a la crisis del nihilismo que sea, a la vez, respuesta vital, intelectual y artística. Por eso, ninguno de estos proyectos narrativos quedará plenamente configurado hasta que no se haya logrado una adecuada articulación entre sus aspectos existencial, intelectual y estilístico.

Martínez Ruiz, Baroja y Unamuno arrancan de la crisis nihilista, del vértigo radical que produce en la inteligencia el vacío y la nada, de la inquietud y el desasosiego que los hace ponerse en camino (como hombres y como artistas) a la intemperie de un mundo derruido y sin puntos cardinales en el horizonte. Y serán caminos diferentes los que habrán de transitar. La “pequeña filosofía” perseguirá denodadamente una solución a la crisis nihilista, la escribirá y reescribirá en sucesivos intentos hasta alcanzar la convicción de que no se trata tanto de derrotar al nihilismo cuanto de aprender a vivir con él, en él, dentro de él. Un estilo de vida, pues, en perfecta sintonía con un estilo literario. La “retórica de tono menor” hará del fracaso de las soluciones intelectuales la solución vital, y del camino, no tránsito, sino morada, todo ello en una escritura que quiere despojarse de ampulósidades y revestimientos inútiles para acercarse lo más posible a la gramática de la vida. Y la “nivola”, en fin, diluyendo los límites entre la realidad y la ficción y entre el sueño y la conciencia, hará de la paradoja no tanto el ámbito

de la contradicción y de la fractura de la lógica cuanto el espacio propio del hombre contemporáneo, y será desde ella que se configurará la multiplicidad del ser y la radical heterogeneidad del sujeto.

Por lo que respecta a la “novela filosófica”, por tanto, no se trata sólo de renovación novelística: el impulso creador de Martínez Ruiz, Baroja o Unamuno en 1902 no nace de una simple voluntad narrativa, sino de una consciente y decidida voluntad intelectual del mundo en crisis en el que estaban inmersos. Sus proyectos narrativos emergen como consciencia de la crisis y como respuesta a ella. Surgen, pues, también, como asunción plena de la crisis en la que había entrado la filosofía con el derrumbamiento del orden positivista y como búsqueda de una salida a esta misma crisis de la filosofía. Y ello, porque la crisis de la filosofía es también la crisis de los modelos y formas expresivas en los que tradicionalmente se había manifestado el pensamiento (el gran reto de la filosofía del siglo XX ha sido, sobre todo, el de encontrar formas expresivas coherentes con la nueva configuración del mundo). Martínez Ruiz, Baroja y Unamuno buscaron con la novela un nuevo cauce expresivo por el que pudiera discurrir la voluntad de renovación filosófica que los animaba: quisieron hacer de la novela el espacio de una nueva filosofía para aquel tiempo de crisis.

Éste sería el lado amable de mi intervención, el que se refiere al “esplendor” de la novela filosófica y a la comprensión de la novela unamuniana dentro de todo ello. Ahora me toca quizá tratar del aspecto más ingrato, de la “miseria”, es decir: del contexto filosófico español en el que nace y crece la aventura filosófica de los proyectos narrativos de 1902.

1902 Y EL “PROBLEMA DE ESPAÑA”⁴⁷

⁴⁷ Para un análisis detallado de los aspectos generales de este apartado, me permito reenviar a mí ‘Modernidad y límite’, *La filosofía del límite*, ed. de F. J. Martín y J. Muñoz, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.

El contexto narrativo en el que nacen las novelas filosóficas de 1902 es un contexto sólido y bien consolidado. No puede decirse lo mismo, sin embargo, del contexto filosófico. Pero vayamos por partes. Nuestros novelistas de la época del realismo, los Galdós y los Clarín, por citar sólo los modelos más altos, dan vida en los últimos decenios del siglo XIX a una intensísima praxis narrativa que se acompasa a la gran novela europea de la época. Me parece muy apropiado un título reciente de Francisco Caudet para referirse —desde la narratología— a todo esto: *El parto de la modernidad*.⁴⁸ En efecto, lo que se prepara narrativamente en España esos últimos decenios del siglo XIX es el parto de la modernidad. Narrativamente, la modernidad adviene en nuestro suelo: los modelos galdosianos y clarinianos son efectiva e indiscutiblemente modernos. Quien haya leído sin prejuicios *La Regenta*, por ejemplo, convendrá conmigo que está delante de uno de los modelos más altos y mejor logrados de la literatura europea de la época del realismo. Pues bien, el hecho de que las novelas de 1902 reaccionen narrativamente contra los modelos heredados del pasado no puede confundirnos ahora y hacer que dejemos de ver la ejemplar modernidad de aquellos modelos. Es más, creo que hay que empezar a ver la importancia normativa de las novelas de 1902 desde el diálogo y discusión crítica que entablan precisamente con los modelos narrativos que heredan del inmediato pasado. Es decir, que lo que le permite a Azorín, por ejemplo, afirmar esa página magistral de teoría de la novela en el capítulo XIV de la I parte de *La voluntad* es, precisamente, la gran calidad y la altura (europea) que había alcanzado la novela en la

48 F. CAUDET, *El parto de la modernidad. La novela española en los siglos XIX y XX*, Ediciones de la Torre, Madrid, 2002. Véanse también: J. URRUTIA, *La pasión del desánimo. La renovación narrativa de 1902*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, y *La novela en España (siglos XIX y XX)*, ed. de Paul Aubert, Casa de Velázquez, Madrid, 2001.

España de la Restauración.

El contexto estrictamente filosófico, en cambio, deja mucho que desear en este sentido. Diré en seguida y sin ambages que ese enganche a la modernidad al que acabo de referirme para la novela no adviene para la filosofía. Habrá que esperar casi hasta el final de este período para que Ortega logre, como veremos, en un esfuerzo titánico no siempre reconocido, conectar la actividad intelectual hispánica de la época (el “problema de España”) con los contemporáneos desarrollos de la filosofía europea. Visto y analizado este periodo desde el prisma metodológico de la Historia de las Ideas, tal y como ha acontecido en la investigación dominante sobre la época, ha acabado por configurarse un amplio capítulo de nuestra cultura al que nuestra historiografía suele referirse con el nombre de “krausismo” y algunos derivados que marcan su desarrollo interno. El krausismo constituye en España una acción intelectual de enorme alcance y magno relieve: las instituciones culturales que nacen a su alrededor van a posibilitar, sucesivamente, el salto efectivo a la modernidad europea. Ahora bien, nuestro grado de adhesión sentimental a aquel proyecto reformista, sobre todo a la luz de lo que después se configuró como tragedia en nuestra historia, no puede hacernos pasar por alto un juicio de mérito sobre el krausismo en relación a la filosofía. Visto desde la Historia de los Conceptos, el krausismo y sus derivados revelan una enorme pobreza teórica y un grado notable de carencia técnica. El “problema de España”, que era, a la sazón, su plato fuerte, llamémoslo así, no era desde luego un problema filosófico (aunque después Ortega entrara a su través en los dominios de la filosofía de la modernidad europea). Pero a este punto, quizá no esté de más dar un paso hacia atrás y hacer un breve excursus a través del “problema de España”.

El “problema de España” es la consciencia de la diferencia y de la distancia de la modernidad europea. La consciencia del límite y de la separación. Y forja la

voluntad intelectual de poner reparo a todo ello. Es una consciencia toda ella hispánica, conformada como un déficit o una culpa en el lado de acá de la relación entre España y Europa. Es la conciencia de un retraso (que acaso, andando el tiempo, se revele como una mala, o falsa, conciencia). No es el “problema de España”, desde luego, un problema filosófico, pero la insistencia intelectual dentro de su marco teórico acabará por constituir la puerta de ingreso de la cultura hispánica en los vastos dominios de la filosofía moderna. No es cosa de poco en un país de tradiciones filosóficas tan débiles e insuficientes como el nuestro. Es —para bien y para mal— el camino hispánico a la filosofía moderna.⁴⁹

En su versión contemporánea, el “problema de España” diseña el límite de lo hispánico desde la metáfora naturalista de la enfermedad: España como un organismo enfermo y Europa como el estado de salud. La época imponía un estilo de pensamiento. Y es tal la potencia —sugestiva y seductora— de la metáfora que el “problema de España” logra imponerse como marco teórico comprensivo de la realidad hispánica toda. Todo se filtra a su través. Se constituye en *theoria* y da forma al espacio intelectual que abre en España al siglo XX. Regeneracionismo, Noventayochismo y Novecentismo configuran las distintas fases de su modulación y de su despliegue. Pensar en España significaba entonces adentrarse de necesidad en el “problema de España”. La enfermedad hispánica y la salud europea. Y la europeización como cura y restablecimiento de la enfermedad, como camino hacia una salud que se quería definitiva. Nadie pensó —al menos, no al inicio— en cuestionar el sueño o la promesa. Europa era, simplemente, la salvación.

Hubo, en este proceso, una no siempre clara conciencia de la diferencia entre modernidad y modernización, lo que

49 Véase en propósito mi ‘La difícil conquista de la modernidad’, *Archipiélago*, 58 (2003).

acabaría socavando la cohesión de los grupos renovadores y provocando fuertes tensiones dentro del marco mismo del “problema de España”. El Noventayocho, por ejemplo, hacía acompañar sus ideales de modernización de una categorización francamente anti-moderna, mientras que los Novecentistas, como consecuencia de su reacción a la crisis de fin de siglo, habían alcanzado ya una *forma mentis* de clara significación moderna. ¿Con qué mirada salir hacia Europa? ¿La de Unamuno? ¿La de Azorín? ¿La de Ortega? Fue el problema del problema. Las tres fases anteriormente aludidas no lograban sumarse, confluír en una acción común, pero no se alcanzaba la raíz de esta imposibilidad. Fue necesario ahondar, debatir, polemizar hasta la náusea. Y, aun así, las diferencias difícilmente abandonaban el nivel personal. La *theoria* mostraba su propio límite en la ausencia de un nivel superior de discusión y de sentido.

En este contexto, la obra juvenil de Ortega representa la paulatina asunción del “problema de España” como marco teórico de referencia y, sucesivamente, la conquista a través de aquél de un pensamiento propio. A la vuelta de su primer viaje a Alemania, con el botín neokantiano bajo el brazo, el joven Ortega empezará a delinear los perfiles de un pensamiento que intenta desmarcarse de los excesos —por defecto— del pensamiento de los del Noventayocho. En España hacía falta “ciencia”, “método”, “rigor” y “disciplina” intelectuales. Frente a la “literatura” reclama —pragmáticamente— la “precisión” conceptual. Sus polémicas con Azorín, Unamuno y Maeztu ponen de manifiesto su creciente insatisfacción ante las limitaciones y estrecheces del marco intelectual hispánico. El cimiento metafórico del “problema de España” necesitaba ahora del trabajo paciente del concepto. (Inútil dejarse arrastrar aquí por la sugestión del conflicto entre la filosofía y la literatura: se trataba de actuar —intelectualmente— en una situación de real y efectivo desequilibrio. Abogar por el concepto requería luchar contra el exceso de

literaturización del “problema de España”).

Ortega representa, en cierto modo, la *voluntad de concepto*. El “problema de España” necesitaba elevarse por encima de sí mismo a un plano superior de significación y de sentido. Ortega cumple con todo esto en el arco que va de *Meditaciones del Quijote* a *España invertebrada*. La disolución efectiva del “problema de España” en la conciencia de la crisis de la modernidad abre las puertas a un marco de referencia intelectual mucho más amplio y complejo que el que había dominado hasta entonces.

Ahora bien, entre la versión krausista y regeneracionista del “problema de España” y la disolución orteguiana del “problema de España” en la Crisis de la Modernidad se encuentran las novelas filosóficas de 1902. A la pobreza y debilidad del contexto filosófico en que surgen, al déficit filosófico hispánico de su tiempo, debe imputarse el corto vuelo de su recepción filosófica. Si no fueron *más* estas novelas, filosóficamente hablando, es por la falta de una tradición fuerte de pensamiento, visible y reconocible como propia. En todo caso, como he intentado mostrar en la primera parte, no son, desde luego, cosa de poco.

UNAMUNO Y LA CRISIS DE FIN DE SIGLO
(A propósito de *Amor y pedagogía*)

De obras y no de autores vamos a hablar aquí. Sin embargo, en el caso que nos ocupa, quizá convenga, antes de pasar al texto (*Amor y pedagogía*), dedicar algunas consideraciones preliminares al autor (Miguel de Unamuno). No para negar con ello la “autonomía del texto”, auténtico baluarte de la crítica novecentista, sino para poner de relieve que a nuestro autor acaso convenga más el estado de excepción que la norma común al uso de la crítica, más la elasticidad de planteamientos hermenéuticos cuyo fundamento se persigue dentro del propio corpus que la rigidez de marcos teóricos predefinidos y ensayados en obras ajenas. Unamuno es (o debería ser considerado como) un caso especial de la crítica, un autor-límite en cuya obra, si no se anda con cuidado, puede naufragar buena parte del instrumental analítico desplegado por la crítica a lo largo de la pasada centuria.

Hay que constatar que Unamuno es uno de los autores del siglo XX español que mayor atención crítica —nacional

e internacional— ha recibido.⁵⁰ A pesar de ello, su obra sigue presentando hoy no pocos problemas y opacidades. Algunos son inherentes a la propia configuración del corpus unamuniano (la pluralidad y subversión de géneros, la complejidad del material inédito, la dispersión y difícil localización de los artículos publicados en la prensa, un epistolario ingente y en buena parte aún desconocido, etc.); otros, en cambio, deben imputarse al ejercicio de una crítica más preocupada en ocasiones de salvaguardar sus presupuestos teóricos y metodológicos que de acoger en firme las exigencias interpretativas de la obra unamuniana. Una crítica que no ha sido aún capaz de abordar la obra en su totalidad, en su enorme riqueza temática y amplia variedad expositiva (sigue faltando un *Unamuno total*), sino que, indiferente a la unidad de este corpus proteico y multiforme, lo ha fragmentado y segmentado en función de criterios exclusivamente disciplinares y/o académicos, extraños a la obra, dando lugar así a una variedad de *Unamunos* (Unamuno-filósofo, Unamuno-novelistas, Unamuno-político, etc.) que no se corresponden con la articulada multiplicidad inherente a la obra (multiplicidad del yo y heterogeneidad del ser) sino que, además, obedecen a criterios de repartición y división contra los que el rector salmantino luchó con perseverante firmeza. Una crítica, pues, abocada a la parcelación, en la que se mira a veces con indiferencia o sospecha la investigación llevada a cabo en campo ajeno. Una crítica, o mejor, unos críticos que, con más frecuencia de cuanto sería deseable, han hecho depender el crecimiento del corpus unamuniano y la publicación

50 Vid. P. H. FERNÁNDEZ, *Bibliografía crítica de Miguel de Unamuno (1888-1975)*, Porrúa, Madrid, 1976, así como la correspondiente información bibliográfica incluida en los más de 30 vol. de *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* y en el núm. monográfico de la revista *Anthropos* (Documentos A, 3, 1992) dedicado a *Miguel de Unamuno: Historia de su cátedra*. Para las citas y referencias a *Amor y pedagogía* seguiremos, salvo indicación contraria, la edición de Anna Caballé: M. UNAMUNO, *Amor y pedagogía*, Espasa Calpe, Madrid, 1999.

de materiales inéditos de exigencias privadas maduradas a la sombra de sus personales carreras profesionales, operando, en ocasiones no despreciables, más que una encomiable labor crítica, un vandálico saqueo del inmenso legado del autor vasco.

De lo anteriormente expuesto se desprende fácilmente que no siempre la bibliografía crítica sobre Unamuno es capaz de dar una ayuda efectiva a la hora de facilitar la lectura de su obra. Sucede siempre así, pero en el caso de Unamuno este hecho acaba por constituir un auténtico problema de orden hermenéutico. Y quizá no esté de más, a este punto, señalar, como tarea próxima del tiempo nuevo que se avecina, la de empezar a desandar el largo camino del desencuentro de Unamuno con la crítica (y de la crítica consigo misma). Un desencuentro de cuya resolución depende tanto la vigencia de Unamuno cuanto la credibilidad de la crítica. Urge, ante todo, corregir el desencuentro de las distintas parcelas críticas en aras de una nueva comprensión holística del corpus unamuniano; una nueva sensibilidad crítica, que se atenga principalmente a las exigencias internas de la obra y no a criterios externos, y sea capaz, además, y no le falte el valor, de efectuar la necesaria revisión de los lugares comunes heredados.

En el caso de Unamuno, es indudable que hay un “problema autobiográfico” irresuelto. En la línea de la nueva sensibilidad crítica por la que aquí se aboga, quizá convenga huir de los *standards* bibliográficos al uso y analizar seriamente el caso del (en más de un sentido) incómodo rector salmantino. Porque, si bien es cierto que en sus obras falta (no así, obviamente, en los diarios y libros de memorias y recuerdos) ese “pacto autobiográfico” explícito entre el autor y el lector que la moderna teoría literaria reclama como imprescindible para permitir hablar científicamente de autobiografía, también es cierto que ese pacto podría considerarse implícito desde un examen general del corpus

unamuniano, como si Unamuno hubiera diseminado a lo largo de su vasta obra una serie de estrategias discursivas y mecanismos compositivos que conferirían a la lectura de sus escritos un (indudable o, cuanto menos, posible) carácter autobiográfico. No es descabellado pensar que el pacto entre Unamuno y el lector se verificaría en el nivel general del corpus y no en la singularidad de las distintas obras, y desde ese nivel general descendería a cada uno de los textos que componen el corpus. El libro de Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno*, blanco de recientes críticas tan dogmáticas como desconsideradas, sigue manteniendo, en este sentido, una vigencia y una validez importantes, sobre todo si se pone el acento crítico en el potenciamiento de una mejor comprensión de la obra de Unamuno y no en la defensa férrea de presuntas científicidades críticas.

Otro punto que está necesitado de revisión es el que se refiere a la “crisis de 1897”. Urge el estudio no tanto de la crisis en sí, algo a lo que la crítica ha llegado ya a resultados notables,⁵¹ cuanto de las efectivas consecuencias cuya responsabilidad cabe atribuirle en la estructuración y ordenamiento del corpus unamuniano. El reciente descubrimiento y sucesiva publicación del manuscrito inédito de la novela *Nuevo mundo*, escrita a finales de 1895,⁵² pone de manifiesto la inconsistencia de las dos etapas de la narrativa unamuniana que la crítica había consolidado,⁵³ deja sin fundamento ese “antes” y ese “después” narrativos que hacían de la crisis del 97 el

51 Vid. la tesis doctoral de P. TANGANELLI, *Hermenéutica de la crisis en la obra de Unamuno entre finales del XIX y comienzos del XX: la “crisis del 97” como posible exemplum de la crisis finisecular*, Universidad de Salamanca (Col. Vitor, CD-ROM), 2001.

52 L. Robles, ‘Introducción’ a su ed. de M. UNAMUNO, *Nuevo mundo*, Trotta, Madrid, 1994, p. 11.

53 Vid. L. GARCÍA JAMBRINA, ‘Los antecedentes unamunianos de 1902: *Nuevo mundo* o la anticipación de la “novela”’, *Ínsula*, 665 (2002).

criterio de una demarcación que, desde la historiografía literaria, iba a erigirse negativamente como modelo de la evolución general de Unamuno.⁵⁴ Bien es verdad que esa división crítica ha buscado su apoyo en aquella otra distinción con la que el propio Unamuno se refirió a su evolución de escritor, de “escritor ovíparo” a “escritor vivíparo”.⁵⁵ Sólo que Unamuno, en su distinción, no hacía más que establecer tipologías ideales de escritor entre cuyos extremos oscilarían distintas prácticas de escritura. Pero nada impide que esas prácticas puedan darse contemporáneamente en un mismo escritor, nada obliga a que hayan de ser sucesivas.

La hipótesis de la crisis del 97 como factor desencadenante del paso de la “novela ovípara” a la “novela vivípara” era enormemente sugestiva, y hay que decir que era incluso razonable cuando la producción narrativa unamuniana veía *Paz en la guerra* (1897) y *Amor y pedagogía* (1902) como la primera y la segunda novelas del corpus. Unamuno dio por terminada la escritura de *Paz en la guerra* a mediados de 1896, poniendo fin a un proceso de “incubación” que se remontaba hasta los años 1887-88;⁵⁶ el proceso de “gestación” de *Amor y pedagogía* se inicia en el año 1900 (el primer documento disponible en el que se hace referencia a este proyecto novelístico

54 “Durante mucho tiempo, y en un núcleo bastante amplio de la crítica unamuniana, la historiografía literaria ha determinado en gran parte la interpretación de las ideas políticas de Unamuno.” M. URRUTIA, *Evolución del pensamiento político de Unamuno*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1997, p. 16.

55 Vid. los tres artículos en los que Unamuno introduce y desarrolla esta distinción: ‘De vuelta’, *Las Noticias* (Barcelona), 15 de abril de 1902; ‘Escritor ovíparo’, *Las Noticias*, 19 de abril de 1902 (ambos reproducidos en el vol. VIII de las *Obras completas*, Escelicer, Madrid, 1967-71); ‘A lo que salga’, *Nuestro Tiempo* (Madrid), 45 septiembre 1904 (reproducido en el vol. I de las anteriormente citadas *Obras completas*).

56 F. Caudet, ‘Introducción’ a su ed. de M. UNAMUNO, *Paz en la guerra*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 11.

es la carta a Jiménez Ilundain fechada el 19 de octubre de 1900) concluyéndose con el parto-publicación de la novela en 1902. Entre ambos eventos narrativos mediaba la crisis del 97, y todo parecía indicar (sobre todo por la importancia que la crítica parecía atribuirle, creciente a partir de la publicación del *Diario íntimo* en 1970) que el cambio en la orientación narrativa de Unamuno podría ser reconducible a la vivencia de esta crisis. Ahora bien, como ya hemos anticipado, la aparición de *Nuevo mundo* daba al traste con esta visión consolidada de las dos etapas de la narrativa unamuniana. *Nuevo mundo* pone al descubierto cómo ya con anterioridad a la crisis del 97, y de manera simultánea a la redacción de *Paz en la guerra*, Unamuno estaba ensayando una modalidad de escritura que se alejaba de la praxis realista-naturalista y empezaba a anticipar los presupuestos narrativos de la “nueva novela”. La comprensión de la crisis como agente principal del cambio narrativo se venía abajo.

Revisar la crisis atendiendo al alcance de sus efectivas consecuencias no significa vaciarla de contenidos, sino reclamar una valoración justa y adecuada, coherente con los desarrollos del corpus.⁵⁷ La crisis, en efecto, transforma y modifica al sujeto, deviene tránsito entre dos orillas, experiencia radical de vida.⁵⁸ Ahora bien, esta transformación radical del sujeto no implica la ruptura y separación definitivas entre el antes y el después de la crisis. Es, sobre todo, un punto de inflexión dentro

57 Aun cuando esos desarrollos incumplan la voluntad del autor o un estado de cosas sobre el que el autor hubiera podido intervenir. La pregunta que todo investigador debe hacerse ante el material inédito es “¿por qué ha permanecido inédito?”. La filología debe, como exigencia primaria previa a toda idea de publicación de un inédito, cerciorarse de las condiciones que han llevado el inédito a su estado, y moverse en consecuencia, es decir, debe anticiparse como ética del texto.

58 Para la comprensión de la crisis nihilista de la generación finisecular, me permito reenviar a la ‘Introducción’ a mi ed. de J. MARTÍNEZ RUIZ, *Diario de un enfermo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.

de una trayectoria vital e intelectual, un cambio de orientación en la parábola de la existencia. En el caso de Unamuno, la crisis del 97 se presenta bajo la apariencia de una crisis religiosa, pero pronto se adivina que tras esa máscara alienta un fondo oscuro —nihilista— que se nutre directamente de la crisis del positivismo. En la plasmación de la crisis unamuniana la crítica ha solido fijarse casi exclusivamente a los aspectos de ruptura que se introducen en la trayectoria vital e intelectual de Unamuno (en las dos orillas de la crisis y no en el tránsito de una a otra), configurando así la intelección de dos Unamunos claramente separados y separables. Sólo recientemente, desde la exigencia de atender a la unidad de la obra (sobre todo en lo referente al estudio político del corpus unamuniano), se ha perseguido el análisis de la crisis también en aquellos aspectos que mostraban una cierta continuidad con el pasado. Ese “giro interior” o “intimista”, desde el que se explicaba el paso de las preocupaciones sociales a las espirituales y que se hacía depender de la vivencia de la crisis del 97, debe ser muy matizado. En efecto, atendiendo a la totalidad del corpus, a la totalidad de las tipologías discursivas que Unamuno despliega en su obra, no puede decirse que el “giro interior” implique el necesario abandono de la preocupación comunitaria (recuérdese el Unamuno polemista interviniendo desde la prensa cotidiana en los avatares políticos de su tiempo), sino, más bien, una ampliación de intereses que acabaría por introducir variaciones y matices en el acento social del autor.

Desde un punto de vista estrictamente narratológico, que es el que aquí nos ocupa, ese “giro interior” no puede atribuirse a los efectos de la crisis del 97, pues, como decíamos, *Nuevo mundo* es anterior a ella. Caben, a este punto, dos hipótesis plausibles y complementarias. O Unamuno estaba ensayando nuevas vías narrativas (en una línea que anticipaba no pocos aspectos de la “nueva novela”) de manera simultánea a la última

fase de la redacción de *Paz en la guerra*, con lo que se pondría de manifiesto que el Unamuno anterior a la crisis del 97 cuanto menos albergaba dudas respecto del modelo narrativo en el que durante años y años había “incubado” su novela ovípara e intrahistórica (el final de *Paz en la guerra*, además, con el creciente interés por la problemática del yo en el personaje de Pachico Zabalbide, podría avalar esta idea, aunque no hay que olvidar que el desarrollo general de la novela responde a los modelos realistas-naturalistas). O, de otro modo, la “crisis efectiva” de Unamuno debe ser revisada en sus fechas, conviniendo acaso que el año de 1897 no fue más que el punto de inflexión de una crisis que venía de atrás y que se concluiría algunos años después (de otro modo aún, que 1897 fue la puesta en escena en clave religiosa de una crisis más amplia que Unamuno estaba viviendo en aquellos años).

Desde una consideración amplia de la crisis unamuniana, en la línea de los recientes desarrollos críticos que la vinculan a la crisis de fin de siglo, el “giro interior” cobra sentido dentro de la misma crisis y se hace paralelo a (y en sintonía con) experiencias de crisis coetáneas.⁵⁹ El giro de Unamuno que va de *En torno al casticismo* y *Paz en la guerra* a *Nuevo mundo* y a las *Meditaciones evangélicas* es el mismo giro que en J. Martínez Ruiz va de *El alma castellana* a *Diario de un enfermo* y en Ganivet de *Idearium español* a *El escultor de su alma*. Un giro epocal, pues, en el que el desplazamiento semántico que sufren las metáforas vinculantes del “problema de España” (“alma” y “enfermedad”) indica la aparición de una nueva sensibilidad en el panorama cultural de la España de fin de siglo. Una nueva sensibilidad que se

59 Vid. mi artículo ‘Conciencia nacional y conciencia desdichada del sujeto (El noventayochismo y el desplazamiento semántico de las metáforas del “problema de España”)', *L'interpellation du sujet dans l'essai chez Unamuno & Ganivet*, ed. de Jean-Antoine Diaz, *Imprévue* (Montpellier), 2 (1999).

fragua en el horizonte nihilista de la crisis del positivismo y que hará de las “galerías interiores” del sujeto y de las “orgías del yo” el principal centro de un nuevo interés. *Nuevo mundo* se inscribe aquí, su narración representa literariamente la enfermedad espiritual de un sujeto que desnuda su alma (mientras que en *En torno al casticismo* Unamuno había querido representar la enfermedad del alma colectiva del pueblo español).

A la vista del estado actual del corpus unamuniano, y contrariamente a lo que durante tanto tiempo se ha sostenido, *Amor y pedagogía* no sería exactamente la primera novela de una nueva orientación narrativa por parte de Unamuno (“novela vivípara” o “nivola”). La aparición de *Nuevo mundo*, al echar por tierra el esquematismo de las dos etapas, confiere una cierta complejidad al itinerario procesual de la narrativa unamuniana. *Amor y pedagogía* es, sí, la segunda novela publicada por Unamuno, pero no es ya (y no lo es desde que el manuscrito inédito de *Nuevo mundo* quedó efectivamente incorporado al corpus) la primera novela de la nueva orientación de la narrativa unamuniana. *Nuevo mundo* es a *Amor y pedagogía* lo que *Diario de un enfermo* es a *La voluntad* en la narrativa de J. Martínez Ruiz: un preámbulo, algo que ensaya el distanciamiento de los modelos realistas-naturalistas, el anuncio y la anticipación de una nueva vía narrativa.

Nuevo mundo se inscribe entre *Paz en la guerra* y *Amor y pedagogía* (puede incluso que su redacción final estuviera concluida antes que la de *Paz en la guerra*, como se desprende de las noticias que da Unamuno de ellas en su epistolario,⁶⁰ aunque esto, a efectos narratológicos significa bien poco, pues es indudable que los modelos

60 Vid. las cartas del 13 de marzo de 1896 a Leopoldo Gutiérrez Abascal (*Cartas íntimas. Epistolario entre Miguel de Unamuno y los hermanos Gutiérrez Abascal*, ed. de Javier González Durana, Eguzki, Bilbao, 1986, pp. 132-133) y del 31 de diciembre de 1896 a Clarín (*Epistolario a Clarín*, Escorial, Madrid, 1941, pp. 70-71).

narrativos de ambas novelas indican un orden que está por encima de la cronología). Y esta inserción, este nuevo elemento recientemente incorporado al corpus, modifica la relación existente hasta entonces entre *Paz en la guerra* y *Amor y pedagogía*. Porque si, por un lado, pone de manifiesto una clara anticipación de la “nueva novela” en su dimensión vivípara o nivolística, por otro, vierte una nueva luz sobre algunos aspectos de *Paz en la guerra* que no habían sido adecuadamente atendidos desde la consideración de las dos etapas de la narrativa unamuniana. *Nuevo mundo* rescata la dimensión interior del sujeto que alberga el personaje de Pachico Zabalbide en *Paz en la guerra* y lo pone en conexión ya con ese giro interior e intimista que iba a ser uno de los puntos de fuerza de la “nueva novela”. La aparición de *Nuevo mundo* y su inserción en el corpus unamuniano establece una secuencia narrativa que no puede dejar completamente separadas las dos primeras novelas publicadas por Unamuno, *Paz en la guerra* y *Amor y pedagogía*. Sin que esto signifique la asimilación de ambas a un mismo modelo narrativo (son bien evidentes, en este sentido, las diferencias), *Nuevo mundo* evita la ruptura, la absoluta discontinuidad entre una y otra. *Nuevo mundo* es el eslabón que permite enlazar *Paz en la guerra* con el resto de la producción novelística de Unamuno. Ésta no puede verse ya como dos etapas sucesivas completamente separadas, sino, más bien, como un proceso evolutivo que, sin desprestigiar las diferencias, atiende también a las continuidades del tránsito: un inicio juvenil (Unamuno tenía poco más de 20 años cuando empieza a trabajar en la “incubación” de *Paz en la guerra*) dentro de los modelos narrativos consolidados en la primera parte de la Restauración (realismo-naturalismo) en los que empezará a fraguarse una inquietud que le llevará a buscar nuevos cauces expresivos y nuevas formas de novelar que acabarán por dar a luz la forma unamuniana de la “nueva novela”.

Amor y pedagogía se publicó en la “Biblioteca de Novelistas del siglo XX”, una colección literaria que había empezado a dirigir el intelectual catalán Santiago Valentí Camp en la editorial Henrich y Cía. de Barcelona. La admiración de Valentí Camp por Unamuno fue la causa de que recayera sobre *Amor y pedagogía* el honor de inaugurar la colección.⁶¹ Fue, en efecto, el primer volumen, y se publicó a finales de abril de 1902.⁶² Le seguirían, ese mismo año, *La voluntad*, de J. Martínez Ruiz (otra de las “novela de 1902”), *La dictadura*, de Antonio Zozaya, y *Guzmán el Malo*, de Timoteo Orbe, y en los primeros meses del año siguiente, *A fuego lento*, de Emilio Bobadilla (Fray Candil), y *El mayorazgo de Labraz*, de Pío Baroja. La colección, a pesar del entusiasmo y los esfuerzos de su director, no consiguió abrirse un camino satisfactorio en el mercado español del libro de principios del siglo XX: ni su nacimiento ni su extinción lograron superar la barrera de la indiferencia general del medio (son repetidos los ruegos de Valentí Camp a Unamuno instándole a dar noticia en sus colaboraciones en la prensa del proyecto de la colección).

Amor y pedagogía tuvo una “gestación” intermitente, interrumpida varias veces en su redacción debido a las numerosas ocupaciones cotidianas a las que Unamuno tenía que atender en esos años. Su nombramiento como rector de la Universidad de Salamanca el 31 de octubre de 1900 supuso acaso la más seria de esas interrupciones.

61 “Naturalmente que ejerciendo yo de director había de pensar que usted como nadie era el indicado para iniciar la nueva serie con probabilidades de éxito literario.” Carta de Santiago Valentí Camp a Miguel de Unamuno del 30 de diciembre de 1901, *Epistolario Miguel de Unamuno / Santiago Valentí Camp*, incluido en M. UNAMUNO, *Amor y pedagogía*, ed. de Bénédicte Vauthier, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, p. 449.

62 En carta del 26 de abril de 1902 Unamuno acusaba recibo de la publicación a Valentí Camp: “Me gusta como ha quedado el libro.” *Epistolario Miguel de Unamuno / Santiago Valentí Camp*, op. cit., p. 472.

Así lo confiesa a Valentí Camp pocos días después, en carta del 29 de noviembre de 1900: “Cuando esto del rectorado vino a sorprenderme, hallábame enfrascado en una novela pedagógico-humorística, mezcla de elementos grotescos, trágicos y sentimentales”.⁶³ Aunque en la carta no hay ninguna referencia al título de la novela, el resumen sintético que Unamuno hace de ella no ofrece dudas respecto a la identificación de la misma con *Amor y pedagogía*. Al estado actual del epistolario unamuniano, la primera referencia a la novela data de pocos días antes del nombramiento de rector (carta a Jiménez Ilundain del 19 de octubre de 1900), por lo que cabe hipotizar razonablemente que la redacción —intermitente— de la novela advino entre 1900 y 1902.⁶⁴

En la carta a Jiménez Ilundain anteriormente citada (y en otras de este período), Unamuno se refiere a la novela en cuestión con el título de *Todo un hombre*.⁶⁵ El título definitivo de *Amor y pedagogía* debió de decidirlo Unamuno en el último tramo del proceso de escritura de

63 Id., p. 443. Pocos meses después, siempre a Valentí Camp (carta del 12 de marzo de 1901), añade: “Mi novela pedagógico-humorística quedó interrumpida —bastante avanzada ya— cuando las circunstancias me han traído a cultivar mi voluntad y mi carácter. Y ahora tomo con empeño esta educación y estudio el modo de salirme con la mía —que es la verdad y la justicia— y deshacer conjuras, tramoyas, intrigas y enredos.” Id., p. 448.

64 Otras referencias y noticias de interés sobre la novela —a cuyo través y junto a las anteriormente citadas se puede hacer un rastreo del proceso de gestación de la misma— se encuentran en sendas cartas a Pere Corominas de enero y junio de 1901, ‘Correspondance entre Miguel de Unamuno et Pere Corominas’, *Bulletin Hispanique*, 4 (1960, tomo LXI) y 1 (tomo LXII), respectivamente.

65 “Creo que dentro de unos días podré reanudar mis trabajos, entre ellos una novela pedagógico-humorística (una tragicomedia), *Todo un hombre*, para la que he recogido buena cosecha estos días”, Carta a Francisco Giner de los Ríos del 3 de noviembre de 1900, *Unamuno “agitador de espíritus” y Giner. Correspondencia inédita*, Narcea, Madrid, 1977.

la novela, sin duda en los últimos meses, incluso después de haber llegado a un acuerdo con Valentí Camp (y con Henrich) para publicarla.⁶⁶ En carta del 31 de enero de 1902, Unamuno anuncia a Valentí Camp: “A la vez que esta carta recibirá usted el manuscrito de mi novela *Amor y pedagogía*, cuyo título puede cambiarse si a usted le gusta más, por este otro: “*El amor pedagogo*”.”⁶⁷ A vuelta de correo (carta del 3 de febrero de 1902), Valentí Camp responde a Unamuno: “El título creo que está bien y me gusta mucho más que la modificación propuesta.”⁶⁸ Como se ve, en la decisión del título definitivo no intervino sólo el autor de la novela (y no será éste, como veremos también, el único caso donde las intervenciones del director de la colección y del editor ejercerán su peso en la configuración de la novela).

Lo que Unamuno envió a Valentí Camp el 31 de enero de 1901 como “mi novela *Amor y pedagogía*” se componía de un prólogo y un cuerpo textual dividido en 15 capítulos. Ahora bien, a la hora de componer tipográficamente el texto se puso de manifiesto la brevedad del manuscrito unamuniano en relación a la disposición general del editor según la cual las novelas que se publicaran en la “Biblioteca de Novelistas del siglo XX” debían cumplir el requisito (criterio unificante de la colección) de no ser inferiores a trescientas páginas. Valentí Camp escribe a Unamuno el 4 de febrero exponiéndole el problema y sugiriéndole

66 Valentí Camp propone a Unamuno publicar la novela en la nueva colección que dirigirá para Henrich en carta del 30 de diciembre de 1901; Unamuno le responde el 3 de enero de 1902 considerando positivamente la propuesta y abriendo un trato que, tras un rápido cruce de cartas, se cerraría el 22 de enero de 1902; vid. *Epistolario Miguel de Unamuno / Santiago Valentí Camp*, op., pp. 449-454.

67 Id., p. 455.

68 Id., p. 457.

dos medios para arreglarlo. Alargar el prólogo y añadir dos capítulos a la novela o bien si cree usted imposible esto por temor de quitar espontaneidad y frescura a la obra de arte; con poner a continuación de la novela algunos cuentos o aquel estudio que hizo acerca del purismo o en fin la conferencia del Ateneo de Madrid [...] estamos al cabo de la calle.⁶⁹

A vuelta de correo Unamuno responde el 6 de febrero en los siguientes términos: “Apenas recibí su carta me he puesto a escribir un epílogo para la novela, que es el mejor medio de resolver el conflicto de que haya de tener 300 páginas el tomo. [...] Lo mejor es hacer algo en el tono del prólogo, y así es el epílogo”.⁷⁰ Apenas dos días después, el 8 de febrero, Unamuno envía el epílogo, dejándose abierta la posibilidad de hacer nuevos añadidos en función de la empaginación tipográfica: “allá van 85 (cuartillas) (dígame lo que le parecen) y si necesita más podría enviar *El calamar*, que harían unas 20 más”.⁷¹ Hay aún un cruce de cartas entre el autor y el director de la colección, con la relativa ampliación del epílogo; de la carta de Valentí Camp del 14 de febrero se deduce que el proceso de acrecentamiento de la novela ha quedado ya concluido y listo para la imprenta: “Creo sinceramente que todo el libro no tiene desperdicio, pero el prólogo y por qué no decirlo el epílogo todavía son más geniales”.⁷²

De todo este curioso e interesante proceso se dará cuenta fehaciente, como veremos, en el epílogo de la novela. Pero aún hay una decisión más que el autor, Unamuno, deja en manos del editor y del director de la colección. En la carta

69 Id., p. 459.

70 Ibid.

71 Id., p. 461.

72 Id., p. 463.

del 31 de marzo, Unamuno hace dos recomendaciones a Valentí Camp: “que no omitan anunciar mis obras en la primera página [...] y que si quieren pueden poner una página de dedicatoria que diga: /Al lector /dedica esta obra /el autor /que es, como usted ve, una guasa de las dedicatorias. Le mando dos variantes de esto, para que escoja”.⁷³ Nótese que la primera recomendación de Unamuno es una recomendación en firme que no deja espacio a la negativa; la segunda, en cambio, la relativa a la dedicatoria, requiere el consenso del director de la colección y del editor (“si quieren pueden poner”).

Así pues, tras todo este itinerario compositivo se llega a la edición príncipe de *Amor y pedagogía*, publicada, como ya anticipamos, a finales de abril de 1902, y cuya estructura había quedado fijada del siguiente modo: una dedicatoria, un prólogo, 15 capítulos, un epílogo y un añadido al epílogo titulado “Apuntes para un tratado de cocotología”. Ahora bien, en honor a la verdad hay que decir que Unamuno, poco después de ver publicada su novela, albergaba la idea de añadirle un nuevo prólogo: “Si se lograra llegar a otra edición —lo dudo— le haría otro prólogo”.⁷⁴ Nada anticipa Unamuno de este *otro* prólogo que proyectaba. Y es bastante improbable que, llegada la hora de la segunda edición de la novela, más de treinta años después, el viejo Unamuno no se hubiera olvidado ya del propósito que animaba aquella idea suya de antaño de escribir “otro prólogo”. Lo cierto es, sin embargo, que, en la segunda edición, publicada por Espasa Calpe en 1934, Unamuno añadió a la novela dos textos más: un prólogo-epílogo colocado a continuación del prólogo de 1902 y un apéndice a los “Apuntes para un tratado de cocotología”, colocado, obviamente, a continuación de ellos.

Amor y pedagogía es, por derecho propio, una de las

73 Id., p. 471.

74 Id., p. 475.

“novelas de 1902”,⁷⁵ es decir, una de esas novelas en las que la crítica, con buen sentido, ha localizado la resolución firme de la ruptura con el canon narrativo decimonónico y la apertura consciente hacia los grandes desarrollos de la novela europea novecentista. Las “novelas de 1902” son, o constituyen, en cierto modo, el emblema de la modernidad narrativa española. *Amor y pedagogía* ejemplifica bien, como veremos a continuación, los signos de esa modernidad narrativa.

La Dedicatoria de la novela (*Al lector, /dedica esta obra /El Autor*⁷⁶) ilustra bien ese doble aspecto de ruptura con el pasado y de apertura hacia una nueva sensibilidad propios de las “novelas de 1902”. Es, por un lado, como la define el propio Unamuno, “una guasa de las dedicatorias”, la burla de una convención ampliamente consolidada en el canon occidental, e indica, con ironía, una cierta insatisfacción frente a los modelos literario-librescos del pasado. Pero, por otro lado, es también el signo claro de la apertura a una de las grandes preocupaciones que han caracterizado la literatura novecentista: la lectura y el lector. No es el caso de recordar aquí los mejores frutos de la ingente bibliografía que ha tratado de dar cuenta de este aspecto. Baste indicar que todo ello nace, acaso, de la reflexión en torno a la naciente ciencia decimonónica del lenguaje, alrededor de un esquematismo que hacía depender el buen funcionamiento comunicativo de la articulación efectiva entre el emisor y el receptor a

75 Para la caracterización de las “novelas de 1902”, pueden verse F. LÁZARO CARRETER, ‘LOS novelistas de 1902 (Unamuno, Baroja, Azorín)’, *De poética y poéticas*, Cátedra, Madrid, 1990; R. C. SPIRES, *Transparent Simulacra*, University of Missouri Press, Columbia, 1988; G. GULLÓN, *La novela moderna en España (1885-1902)*, Taurus, Madrid, 1992.

76 En la ed. de Anna Caballé se altera el orden de los términos de la dedicatoria original (*Al lector, /dedica esta obra /El Autor*) que Miguel de Unamuno mantuvo al frente de la novela tanto en la edición de 1902 como en la de 1934, quedando de la siguiente manera: “*El Autor /dedica esta obra /Al Lector*”; vid. M. UNAMUNO, *Amor y pedagogía*, op. cit., p. 43.

través del mensaje (traducido en términos literarios sería: autor-obra-lector). Sin el lector, el esquema de la comunicación literaria se viene abajo. Unamuno es plenamente consciente de ello, trágicamente consciente, como delata su temprana y constante preocupación por público y por el lector. Una obra no leída no es una obra, parece advertir Unamuno; sólo en la lectura se completa efectivamente la obra. El epistolario con Valentí Camp pone de relieve su preocupación por la difusión de *Amor y pedagogía*: en repetidas ocasiones Unamuno se queja de la escasa y equívoca promoción que el editor hace de su novela, y cómo él mismo se hace cargo en ocasiones de ella. Unamuno quiere público. Pero Unamuno quiere, además, ser leído, y por eso su “preocupación por el público” no es más que el estadio anterior e inferior de su auténtica preocupación, la “preocupación por el lector”.⁷⁷ En el prólogo de 1934 deja bien claro el carácter de la misma:

Al frente de la primera edición de esta obra, la de 1902, aparecía esto, que se reproduce ahora: “Al lector, dedida esta obra, *El autor*”. Al lector y no a los lectores, a cada uno de éstos y no a la masa —público— que forman. Y en ello mostré mi propósito de dirigirme a la íntima individualidad, a la individual y personal intimidad del lector de ella, a su realidad, no a su apariencialidad.⁷⁸

Aunque el acento recae en el individualismo, uno de los centros nucleares del pensamiento unamuniano, la atención al lector es explícita y patente. A lo largo de su obra, Unamuno ha generado un discurso retórico-

⁷⁷ “[...] no publica el señor Unamuno más que para lectores, no para bibliófilos”, Id., p. 50.

⁷⁸ Id., p. 54.

persuasivo, generalmente implícito, con el que pretendía ganarse la complicidad del lector, su activa participación en la recreación lectora de sus textos (este discurso generalmente implícito adviene de manera clara en el nivel general del corpus; en el nivel particular de las obras, en cambio, viene sustituido por una serie de mecanismos estilísticos y estrategias discursivas tendentes al mismo objetivo). Si, en última instancia, la obra literaria depende pragmáticamente del resultado de las lecturas que tendrá, no cabe duda, por tanto, que, por lo que al autor se refiere, la atención al lector debe traducirse necesariamente en el potenciamiento de un tipo de lectura que facilite una mejor y más adecuada comprensión de la obra. La preocupación unamuniana por el lector no acaba, pues, en un simple querer-ser-leído, sino que desemboca en el nivel superior que reclama el querer-ser-bien-leído. Unamuno pretende de sus lectores —de *su* lector— el ejercicio de la buena lectura, es decir, la capacidad de interpretar y deconstruir los distintos discursos que albergan sus textos. *Amor y pedagogía* es, en este sentido, un ejercicio de educación a la buena lectura, es la “pedagogía amorosa” y el “amor pedagogo” del lector. El empleo constante y central de la ironía en la novela se erige en motivo discriminante entre la lectura plana, ingenua y burguesa, la lectura que queda atrapada en la superficie del texto, y la lectura que es capaz de descender a las profundidades del texto, una lectura que, completando la obra, corre el riesgo de la interpretación. El lector al que Unamuno dedica la novela es el del riesgo, el que corre peligros, el que hace de la lectura del texto una experiencia de vida, el que sabe deconstruir la burla de la lectura (ingenua) que encierra la novela, el que acoge el ideal de educación lectora de la novela, el capaz de reconocer el ideal pedagógico de la novela, que no es reconducible al discurso de ninguno de sus personajes, sino que está más allá de ellos, en un espacio ideal que el lector debe reconstruir en la lectura deconstruyendo los discursos de los personajes. La Dedicatoria de la novela

esconde la burla de la lectura ingenua y la reclamación de la lectura activa y participativa, en la línea de la lectura anti-burguesa que reclamaba la “nueva novela”.⁷⁹

El Prólogo de 1902 es uno de los elementos que mejor reflejan la modernidad narrativa de *Amor y pedagogía*. En la ya aludida carta a Valentí Camp del 31 de enero de 1902 Unamuno escribe: “El prólogo acaso le parecerá a usted un exceso de humorismo, pero estoy en él tanto o más interesado que en la novela misma. Es un desahogo de cosas que hace tiempo deseaba soltar”.⁸⁰ En *Amor y pedagogía* Unamuno lleva a cabo un singular despliegue de la multiplicidad auctorial relativa al texto que no deja dudas respecto a sus intenciones de ruptura con los modelos narrativos del pasado y de búsqueda de nuevas vías para la novela propia de aquel tiempo nuevo, recién inaugurado. La ficción narrativa, en efecto, genera tres autores distintos: el autor anónimo del Prólogo de 1902, un Unamuno ficcional (“Unamuno”), a quien corresponderían los 15 capítulos de la “novela” y el Epílogo, y don Fungencio de Entrambosmares, a su vez personaje de la “novela”, que sería —en la novela— el autor de los “Apuntes para un tratado de cocotología”. Este despliegue auctorial múltiple está —obviamente— en estrecha conexión (siendo una de sus representaciones literarias) con aquella multiplicidad del sujeto sobre la que estaban indagando y/o intentando plasmar las artes literarias de la época y la nascente ciencia del psicoanálisis. Uno de los pilares de la cultura occidental, la unidad e identidad del “yo”, se estaba derrumbando: el sujeto no es ya unívoco e idéntico a sí mismo, sino plural y multiforme, capaz de albergar dentro de sí una enorme variedad de “yoes”, todos

79 Para la distinción entre la “lectura burguesa” y la “nueva lectura” propia del periodo de entresiglos, vid. la ‘Introducción’ de mi ed. de J. MARTÍNEZ RUIZ, *Diario de un enfermo*, op. cit., pp. 18-24.

80 *Epistolario Miguel de Unamuno / Santiago Valentí Camp*, op. cit., p. 455.

ellos, a su vez, autónomos e independientes.⁸¹ Unamuno, que hará de este problema uno de los centros neurálgicos de su obra, lo recoge ya en *Amor y pedagogía* y le da la forma del despliegue auctorial que hemos señalado.⁸² Todos ellos (el autor anónimo del prólogo, “Unamuno” y don Fulgencio de Entrambosmares) expresan algunas de las distintas formas de ser-autor del autor Miguel de Unamuno.

El autor-anónimo del Prólogo de 1902 crea una perspectiva irónica desde la que se enjuician negativamente tanto la novela⁸³ como su autor. Desde la ironía, Unamuno, consciente de la novedad que suponía su novela en el panorama narrativo español de la época, intenta crear un espacio de recepción que fuera favorable al texto, que llamara la atención de la crítica en los aspectos más novedosos y de ruptura, que éstos fueran vistos no como defectos de la construcción novelesca sino como intentos de abrir nuevas vías a la renovación del género narrativo. Sólo que la crítica, la crítica dominante, la crítica que creaba opinión, no supo recibir esa ironía del prólogo y, leyéndolo al pie de la letra, sin esforzarse en entender la evidente ironía que contenía, consolidó los

81 Para una descripción pormenorizada de este proceso y su caracterización como uno de los signos distintivos de la modernidad novecentista, vid. mi ‘Y si él y no yo...’, prólogo a J. Martínez Ruiz (Azorín), *Antonio Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.

82 La ruptura del yo también se representa en la novela a través de la disociación de la conciencia de don Avito: “¿Qué cosas sabes tú, Avito Carrascal, [...]”; “¡Cállate!, icállate! —le dice a una voz de su interior que le murmura: ‘Mira, Avito, que caes... que caes [...]’”, M. UNAMUNO, *Amor y pedagogía*, op. cit., pp. 64 y 66, respectivamente.

83 En verdad, originariamente, el Prólogo de 1902 se refería, como veremos después, sólo a la “novela”, pues fue compuesto con anterioridad al Epílogo y a los “Apuntes para un Tratado de Cocotología”; ahora bien, la disposición final de los distintos elementos textuales que componen la novela hace que el alcance del Prólogo afecte a la novela toda (de la misma manera que el retrato o semblanza que en él se hace del autor, estando concebido para “Unamuno”, acabó por referirse a Unamuno).

juicios que el autor-anónimo había vertido en el prólogo desde la perspectiva irónica creada por Unamuno. Un velo de opacidad caía así sobre la obra; funesto destino fiar en la inteligencia de aquella crítica. Y es que, en aquella España de principios del siglo XX, la renovación de los géneros literarios no corría pareja a la renovación de la crítica. Ésta iba a la zaga y, por lo que concierne a la novela, ejercía su acción desde los modelos del pasado con los que la “nueva novela” pretendía romper. Cuando Unamuno acometía contra la “pereza” de los críticos se refería a su inercia, al poco esfuerzo que hacían por acompañarse a la nueva sensibilidad estética. Unamuno quiso conjurar un peligro, pero, fiando en la ironía, fue burlado por su propia burla (aunque la responsabilidad última de todo ello no debe recaer ni sobre el autor-anónimo del prólogo ni sobre Unamuno, sino sobre la efectiva situación de la crítica de la época).

El Prólogo de 1902 requiere, pues, para su adecuada comprensión, la deconstrucción del mecanismo irónico que lo sustenta. En la ficción unamuniana del prólogo, el autor-anónimo escribe desde la vigencia de los modelos estéticos y narrativos que la novela pretende superar: expresa dudas sobre el carácter del texto (“novela o lo que fuere, pues no nos atrevemos a clasificarla”⁸⁴) y sobre la intención del autor (“No se sabe bien qué es lo que en ella se ha propuesto el autor, y tal es la raíz de los más de sus defectos”⁸⁵), juzga negativamente la obra (“una lamentable, lamentabilísima equivocación de su autor”⁸⁶) y ofrece un duro y poco condescendiente retrato del autor (“perturbado tal vez por malas lecturas y obsesionado por ciertos deseos poco meditados, se ha propuesto ser extravagante a toda costa, decir cosas raras, y, lo que aún

84 M. UNAMUNO, *Amor y pedagogía*, cit., p. 45.

85 Ibid.

86 Ibid.

es peor, deahogar bilis y malos humores”⁸⁷). No era difícil, sin embargo, percibir la perspectiva irónica del texto, pues el autor-anónimo genera en su discurso una frase, referida al autor de la novela, en absoluta vecindad con el sentido profundo de la ironía: “soltando así en broma lo que acaso piensa en serio”.⁸⁸ La frase está —y no casualmente, sino estratégicamente— en la primera página. Y en la primera página está también la comparación antes citada del autor de la novela con Don Quijote. Una primera página que es ya un lugar estratégico para el reconocimiento de la ironía. A ello se pueden añadir, además, multitud de otros indicios o pistas, diseminadas por todo lo largo y ancho de la obra, capaces de permitir el necesario reconocimiento del mecanismo irónico del texto. Es necesario dejar bien sentado que, si el dispositivo irónico de la obra no funcionó, ello no es imputable a una presunta imperfección del mismo (de la que Unamuno sería responsable), sino al carácter innovador y anticipador de la novela. Es cierto que “dar con la lectura acertada de un texto irónico no es fácil”,⁸⁹ pero Unamuno, dando prueba fehaciente de su maestría en el empleo de la ironía,⁹⁰ sembró el texto de indicios que reclamaban la complicidad del lector. En la “nueva novela” que es *Amor y pedagogía*, toca al lector recoger estos indicios y efectuar una buena-lectura.

87 Ibid. Hay en este retrato una evidente referencia cervantina (“perturbado tal vez por malas lecturas”) que se añade a otras diseminadas a lo largo del texto y que encuentran su clímax en el Epílogo, en el juego intertextual con el episodio del retablo de maese Pedro del *Quijote*. En la “Introducción” a su reciente ed. de *Amor y pedagogía*, B. Vauthier reclama, con notable acierto, la raíz cervantina del abolengo irónico de la novela, cit. p. 21.

88 M. UNAMUNO, *Amor y pedagogía*, op. cit., p. 45.

89 A. Caballé, ‘Introducción’, M. UNAMUNO, *Amor y pedagogía*, op. cit., p. 18.

90 Vid. B. Vauthier, ‘Introducción’, op. cit., p. 22; también, de la misma autora, *Niebla de Miguel de Unamuno: A favor de Cervantes y contra los cervantófilos*, Peter Lang, Berna, 1999.

De quienes no serán capaces de reconocer e interpretar adecuadamente el recurso irónico de la novela, Unamuno se burla sin piedad, condenándolos a la peor de las condenas que pueden infligirse a un lector: transitar por el texto sin entenderlo y sin tener conciencia de que no se entiende. En su retrato del autor de la novela, el autor-anónimo da en el clavo, pero no acierta a captar el auténtico valor de su descubrimiento: “Parece fatalmente arrastrado por el funesto prurito de perturbar al lector más que de divertirlo, y sobre todo de burlarse de los que no comprenden la burla”.⁹¹ Ya vimos que *Amor y pedagogía* es la burla de la mala-lectura. Empieza a verse claramente el alto grado de exigencia que Unamuno requiere de sus lectores.⁹²

El recurso irónico desvela al buen-lector el error que el autor-anónimo del Prólogo ha cometido en su lectura (un ejemplo de mala-lectura). El autor-anónimo ha tomado al pie de la letra los distintos discursos de la novela, no ha sabido “leer entre líneas”,⁹³ ni ha querido arriesgarse descendiendo a los abismos del texto, sino que ha permanecido enredado en el espejismo de la superficie. Y desde el espejismo de la mala-lectura ha generado un discurso plagado de desaciertos, pero un discurso que, al fin, el buen-lector es capaz de interpretar adecuadamente. La importancia del Prólogo reside en acoger y anticipar —irónicamente— las razones de los adversarios tanto de

91 M. UNAMUNO, *Amor y pedagogía*, op. cit., p. 46.

92 El juego con el lector es una constante de la novela con la que Unamuno pretende ganarse la complicidad del lector, a la vez que discriminar entre los buenos y los malos lectores. Los recursos que emplea para ello son múltiples; en el Prólogo de 1902, por ejemplo, sustituye una cita del Evangelio por su referencia (algo que repite en el Epílogo, con una ligera variación, en un soneto de Lope de Vega). Ello obliga al buen-lector a aprontar una “actividad” al servicio de la lectura que, en este caso, comporta el ejercicio físico de levantarse para ir a la biblioteca a buscar la cita en cuestión.

93 A. Caballé, ‘Introducción’, op. cit., p. 17.

Unamuno como de *Amor y pedagogía*. Otro problema es —ironía del caso— que fueran esas razones las que prevalecieron en la primera hora de la recepción de la novela. Pero el genio de Unamuno consiste en haberlas anticipado en un mecanismo que —si adecuadamente reconocido— hubiera sido capaz de anularlas. El buen-lector de *Amor y pedagogía* recibe de manera impotente e ineficaz la crítica que a Unamuno se hacía en la época de ocuparse de todo menos de lo que indicaba su cátedra (literatura griega).⁹⁴ De igual modo recibe la acusación que el autor-anónimo hace a Unamuno de no respetar al público por exteriorizarse excesivamente en sus escritos.⁹⁵ Y cuando se le reclama que “el público tiene ante todos los demás y sobre todos los demás el indisputable derecho de saber cuándo se le habla en broma y cuándo en serio”,⁹⁶ el buen-lector sabe que es precisamente ahí donde Unamuno se juega la partida decisiva de su novela, en ese “indisputable derecho” que Unamuno sustrae (o no concede) a sus lectores. Que la novela sea —en este juicio errado— “una mezcla absurda de bufonadas, chocarrerías y disparates”,⁹⁷ no oculta al buen-lector que el verdadero absurdo está en no alcanzar a ver el significado y el sentido de esas bufonadas, chocarrerías y disparates.

El juicio del autor-anónimo sobre los personajes de la novela (“que los caracteres están desdibujados, que son muñecos que el autor pasea por el escenario mientras él habla”⁹⁸) está anclado en los modelos narrativos del siglo XIX. No es que los personajes estén desdibujados, lo que ocurre es que Unamuno emplea una técnica representativa

94 M. UNAMUNO, *Amor y pedagogía*, op. cit., p. 46.

95 Id., p. 47.

96 Ibid.

97 Id., p. 45.

98 Id., p. 47.

ligeramente desplazada en su acento principal de las técnicas realistas-naturalistas. Para Unamuno lo esencial del hombre no son sus ropajes o accesorios, sino su conciencia (intelectiva y sentimental); por eso, a la hora de plasmar sus personajes, recurre principalmente al diálogo, porque es en el diálogo donde esa conciencia se manifiesta. El diálogo es en *Amor y pedagogía* lugar y recurso de la manifestación de la conciencia de sus personajes. Por eso es una “novela dialogada”. Y una “novela de ideas”, porque el diálogo adviene en el plano de las ideas: son las ideas y sentimientos que poseen lo que define —y en un modo, a decir verdad, para nada desdibujado— el carácter de los personajes. En lo que sí tiene razón el autor del Prólogo —aunque tampoco percibe el dramatismo agónico que comporta— es en acreditar a Unamuno el padecimiento del intelectualismo: “Si de tal modo se resuelve contra el intelectualismo es porque lo padece como pocos españoles puedan padecerlo.”⁹⁹ Y también está anclado en los modelos narrativos del pasado el juicio que emite sobre el estilo.¹⁰⁰ Todo él debe leerse al revés, tomando como valores positivos del estilo unamuniano lo que de negativo resalta el autor-anónimo: el lenguaje como instrumento, la búsqueda del vocablo preciso, la simplicidad expresiva y el aparente descuido.

El Prólogo de 1902 apareció al frente de la obra, como prólogo de toda ella; sin embargo, sabemos que se escribió desde una conciencia narrativa que es previa a la necesidad de la ampliación del cuerpo textual con el Epílogo y los Apuntes para un Tratado de Cocotología. Lo que pudo “leer” el autor-anónimo del prólogo fueron los 15 capítulos de la “novela”; nada más. Recuérdese que, ante la sugerencia de alargar el prólogo y añadir dos capítulos más, hecha por Valentí Camp (carta del 4 de febrero de 1902) para llegar a las trescientas páginas necesarias,

99 Id., p. 49.

100 Id., p. 48.

Unamuno respondió que era mejor escribir un epílogo, “todo menos añadir a la novela algo completamente distinto y aparte de ella”.¹⁰¹ Es decir, que esa última parte del Prólogo en la que se diserta sobre el tamaño y forma del libro no era aún, en la intención de la escritura, una alusión irónica al problema de las trescientas páginas, pues éste aún no había aparecido en el horizonte; aunque después, claro está, esa disertación cobrará sentido a la nueva luz del problema surgido posteriormente, y servirá de enlace entre el Prólogo y el Epílogo.

El prólogo de la segunda edición (1934) refleja sobre todo la nueva circunstancia que ha venido a crearse en la política española y las relativas dificultades de ubicación por parte de Unamuno. Su estado de ánimo (cansancio, desilusión) queda patente desde el principio: “este prólogo, que es a la vez un epílogo, resón de aquellos prólogos y epílogos que puse a la primera edición [...]”.¹⁰² Prólogo-Epílogo lo titula, en efecto, Unamuno. Han pasado más de treinta años, y en ellos, la lenta agonía de la Restauración, el reconocimiento nacional e internacional de Unamuno, su destitución del rectorado salmantino, la Gran Guerra, la revolución rusa, la Dictadura de Primo de Rivera, el destierro y el exilio de Unamuno, la II República, su retorno en olor de multitudes, su distanciamiento de la política republicana, etc. “¡Qué años de apretada vida natural, civil y espiritual, de historia familiar y de historia patria! Y de historia universal.”¹⁰³ Las circunstancias han hecho mella en Unamuno, y es desde esta mella desde donde Unamuno escribe el nuevo prólogo. El tono y el acento de la escritura reflejan esa mella, ese padecimiento de la historia. Lo firma “El Autor”, es decir, Miguel de

101 Carta de Unamuno a Valentí Camp del 6 de febrero de 1902, *Epistolario Miguel de Unamuno / Santiago Valentí Camp*, op. cit., p. 459.

102 M. UNAMUNO, *Amor y pedagogía*, op. cit., p. 51.

103 Ibid.

Unamuno, el autor de la novela, el que ha padecido la historia, no el Unamuno ficcional (“Unamuno”) que aparece en el desplegamiento auctorial de la novela.

El Prólogo-Epílogo está dividido en siete segmentos en los que Unamuno recoge algunos motivos presentes en la novela con la intención de potenciarlos y resaltarlos en la nueva lectura que habrá de tener el texto. Introduce, además, una “lectura política” de la novela que, aunque posible como interpretación, no estaba presente, ni existían indicios de ella, en el texto de 1902. La nueva lectura política se hace, en efecto, desde la situación política de la España republicana, desde el desmarque de Unamuno: “si hace más de treinta años medité dolorosamente sobre el amor y la pedagogía, cuanto tengo ahora que meditar sobre el amor y la demagogía (con *í*)”.¹⁰⁴ En la nueva situación política, Unamuno ha quedado fuera de juego: “la situación de la República requería ser tratada con categorías políticas, en las que indefectiblemente entra el análisis económico-social, un análisis al que, significativamente, Unamuno renuncia en nombre de categorías religiosas”.¹⁰⁵ El desfase de Unamuno se hace evidente en esta época, y él mismo es consciente de ello, trágicamente consciente (“Un crítico muy inteligente, muy sensitivo y muy comprensivo me ha llamado “desterrado”. Y en efecto, me siento un desterrado en el sentido de la “Salve”¹⁰⁶); su voz, no es que clamara en el desierto, sino que hablaba con un lenguaje incomprensible en la nueva circunstancia, un lenguaje que había perdido los puntos de conexión con el desarrollo histórico novecentesco. Los vaivenes del viejo Unamuno irascible hay que entenderlos desde aquí,

104 Id., p. 54; para la distinción unamuniana entre demagogia y demagogía vid. el prólogo de 1902 a *La educación*, de C. O. Bunge, recogido en las *Obras completas*, op. cit., vol. III, pp. 518-519.

105 P. RIBAS, *Para leer a Unamuno*, Alianza, Madrid, 2002, p. 178.

106 M. UNAMUNO, *Amor y pedagogía*, op. cit., p. 53.

desde su soledad y su aislamiento intelectual. El Prólogo-Epílogo esconde un ataque feroz a los proyectos educativos de la “escuela única” y a la “pedagogía socialista”: la educación de Apolodoro deviene ahora metáfora de la educación del “pueblo niño”.¹⁰⁷ Una lectura, pues, amarga y desesperanzada, que refleja bien a las claras el estado de ánimo del viejo Unamuno.

A la altura de 1934, *Amor y pedagogía* le parece a Unamuno contener “en germen —y más que en germen— lo más y lo mejor de lo que he revelado después en mis otras novelas”.¹⁰⁸ Conviene no olvidar, sin embargo, que ese “germen” sobre el que un Unamuno de 70 años llama la atención, ese hilo rojo que muestra en una trayectoria la continuidad de la narrativa unamuniana, es una reconstrucción que Unamuno hace de ésta *a posteriori*, con la mirada vuelta hacia atrás, es decir, con ese tipo de mirada que, desde el punto final de un camino, valora los estadios anteriores desde la conciencia de la meta, sin prestar acaso atención suficiente a las dispersiones y disgresiones que ha habido en el camino. Muy distinta, y de muy otra índole, debía ser la mirada hacia delante del Unamuno de 1902, cuando a sus 38 años su camino narrativo estaba aún por hacer y el horizonte se le ofrecía en múltiples posibilidades. El Prólogo-Epílogo, en este sentido, confiere a *Amor y pedagogía* una nueva luz al otorgarle el carácter de “nivola”,¹⁰⁹ un término que Unamuno había acuñado con posterioridad a la primera

107 Id., pp. 54-55.

108 Id., p. 52.

109 “A esta novela precedió otra de las mías, que fue *Paz en la guerra*, relato histórico de la guerra civil carlista de 1874, y le siguieron otras ya en tono distinto. De éstas que para dar asidero a la terrible pereza mental de nuestro público —no de nuestro pueblo— llamé, en un momento de mal humor, *nivolas*. Relatos dramáticos acezantes, de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismos en que suelen faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad”, *Ibid.*

edición de la novela y en precisa referencia a la modalidad narrativa de otra de sus novelas, *Niebla* (escrita a partir de 1907 y publicada en 1914). Unamuno —su personaje, Víctor Goti— inventa el término “nivola” para indicar su ruptura con el canon narrativo dominante, su salida del espacio preceptivo del realismo; “nivola” se opone, no a novela, sino a una particular concepción de la misma, y se propone, a la vez, como modelo de la “nueva novela”. Este doble intento de ruptura y proposición ya estaba presente en *Amor y pedagogía*, como hemos visto, pero faltaba aún andar el camino que hiciera necesaria la pila bautismal, para la cual debió ser decisiva la recepción que la crítica deparó a la novela de 1902. El término “nivola” explicita buena parte de los pilares y recursos que sustentaban el edificio narrativo de *Amor y pedagogía*, pero aquí están generalmente implícitos, a lo más diseminados en el discurso, mientras que en *Niebla* están ya explícitos y articulados por una subyacente doctrina literaria: “escribir como se vive”, “sin plan alguno”.¹¹⁰ El texto de la conferencia que Unamuno dio en el Ateneo de Madrid en febrero de 1903 inaugurando el ciclo sobre “La obra social de Zola”, titulado “La novela contemporánea y el movimiento social”,¹¹¹ está escrito desde la óptica de la novedad que introducía su reciente novela en el panorama narrativo (español y europeo), y pone de manifiesto —por lo que no dice aún Unamuno— el camino de reflexión y maduración sobre el arte de novelar que separa *Amor y*

110 M. UNAMUNO, *Niebla*, ed. de Mario J. Valdés, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 199-201. Algunos años después, en la polémica que mantuvo con Ortega y Gasset sobre el arte de la novela, también Pío Baroja defendería la novela “sin plan”, vid. “Prologo casi doctrinal sobre la novela”, *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1988, vol. IV.

111 El texto fue publicado sucesivamente en *La Revista Blanca*, el 15 de marzo de 1903, y está recogido en las *Obras completas*, vol. IX, pp. 844-852. En carta a Valentí Camp del 13 de diciembre de 1902 afirma: “Trabajo mucho estos días, preparo una conferencia que he de dar en el Ateneo”, *Epistolario Miguel de Unamuno / Santiago Valentí Camp*, op. cit., p. 487.

pedagogía de Niebla. Y la misma distancia muestran el artículo de 1902, “Escritor ovíparo”, y el de 1904, “A lo que salga”, ya citados ambos, en los que Unamuno aquilata el sentido y la consistencia de la novela vivípara. Ahora bien, nótese que tanto la conferencia del Ateneo como los dos artículos citados muestran también —pese a la distancia— que el Unamuno de *Amor y pedagogía* está ya en camino, en ese camino en cuyo tránsito va a aparecer la “nivola”.¹¹² El Prólogo-Epílogo hace, pues, de *Amor y pedagogía*, una *nivola retroactiva*, la vincula al afortunado neologismo, la introduce dentro de la órbita y radio de acción de la “nivola”, la reclama, en fin, para una comprensión del arte de la novela que es posterior a la novela de 1902.

Hay también, en el Prólogo-Epílogo, el juego intelectual de una equivalencia ampliamente desarrollada por Unamuno a lo largo de su obra, la que identifica la vida con la novela, la que comprende la vida desde el mecanismo íntimo de la novela, la que hace, en fin, de la vida personal de cada uno la novela de su propia vida, en la que cada uno se mueve como los personajes en el espacio narrativo. Otras veces, esta metáfora de la novela se transforma en metáfora del teatro, como en *Amor y pedagogía*, pero el alcance y el sentido no varía, porque ambas hunden sus raíces en ese “sentimiento trágico de la vida” del que Unamuno hizo el centro de su pensamiento. Sólo que Unamuno, en 1934, es plenamente consciente de que su novela, la novela de su vida, se está acabando, y ésta clara conciencia del final cercano, la angustia de la muerte, junto al negro horizonte que se representa de la España republicana, dan ese tono agrio y desesperanzado que recorre el Prólogo-Epílogo, tan en contraste con el

112 “[...] a lo que mi natural más naturalmente me tira es a cierto conversar sin liga ni encadenamiento, a un palique a modo de las odas pindáricas u horacianas en que sin plan general ni serial vayan enredándose las ideas”, M. UNAMUNO, *Amor y pedagogía*, op. cit., p. 170.

tono lúdico del resto de la novela.¹¹³

La “novela”, es decir, el cuerpo textual compuesto de 15 capítulos cuyo autor —ficcional— es “Unamuno” (para diferenciarlos de la novela y de Unamuno, respectivamente, el entero texto de *Amor y pedagogía* y el autor del mismo) tiene una trama cuya síntesis —sin variaciones sustanciales— expuso Unamuno a algunos de sus corresponsales:

Una novela pedagógico-humorística, mezcla de elementos grotescos, trágicos y sentimentales. Trátase de un hombre que todo lo ha hecho reflexivo, que anda por mecánica y se hace cortar el traje por coordenadas cartesianas y que enamorado de la pedagogía y convencido de que con ésta se hacen genios se casa para tener un hijo a quien aplicar su sistema. La novela es la educación sistemática del hijo, para hacerle genio, y, ¡es claro!, hace de él un hipocondríaco que después de unos amores desgraciados (buena parte de la novela es cuestión de amor) se suicida. Sobre este argumento y entre un conjunto de personajes, grotescos y monomaniáticos los más, he ido entretejiendo una porción de observaciones pedagógicas y sociológicas, y por debajo fluye cierta concepción de la vida como algo teatral, en que todos representamos un papel. La forma humorística que adopto creo que hará que la

113 “[...] renuncio a disertar ahora y aquí sobre el peso del vacío, que es seguramente lo que más nos pesa. Y valga esta que los majaderos llamarían paradoja. Porque si empezara ahora, en este prólogo-epílogo, a disertar sobre el peso del vacío, que es el orden espiritual, el tedio —la *noía* leopardiana—, y lo relacionase con el suicidio de Apolodoro y con el lento suicidio que es toda novela, ¿adónde iríamos, lector, a parar? Parémonos, pues, aquí”, id., p. 57.

lean más.¹¹⁴

No es una “novela de tesis” sino una “novela dialogada”, y esto hace que la “verdad de la novela” no recaiga en discursos o personajes concretos, sino que, como acontece en los diálogos platónicos, resplandezca en la plaza, en el *agorá*, en el espacio dialógico en el que los distintos discursos (o sus personajes) se cruzan y se enfrentan, es decir, en el texto. La polifonía de la “novela” requiere atender a la voz orquestal de los diálogos, no a las voces individuales, ni siquiera cuando éstas son solistas.¹¹⁵ Sólo desde el espacio dialógico de la “novela” se accede al auténtico significado y sentido de la misma: una sátira, en clave irónica, del cientificismo mal entendido, de esa nueva religión de la ciencia propia del positivismo.

Falta en la “novela” una precisa determinación espacio-temporal, algo que acabará convirtiéndose en una constante de la narrativa unamuniana, en característica esencial de sus novelas. Éstas son a-geográficas y a-históricas, es decir, evitan la concreción del escenario y la determinación del marco histórico, y ello no caprichosamente, sino para potenciar la atención del lector sobre la “realidad íntima”, para que no le estorbe “el tablado, ni los bastidores, ni las bambalinas, ni el público mismo”, para evitarle la caída en “el engañoso realismo de lo apariencial”.¹¹⁶ En las novelas, el escenario acabará por hacerse completamente simbólico, poblado de elementos cuyo simbolismo actúa como reforzativo de la íntima realidad de la conciencia. En *Amor y pedagogía* estamos al inicio de un camino que llevará a Unamuno hasta el

114 *Epistolario Miguel de Unamuno / Santiago Valentí Camp*, op. cit., pp. 443-444.

115 A la polifonía de la “novela” hay que añadir, obviamente, la polifonía de la novela, el terceto auctorial que se despliega en el espacio textual de *Amor y pedagogía*.

116 M. UNAMUNO, *Amor y pedagogía*, cit., p. 53.

escenario simbólico de *San Manuel Bueno, mártir* (1931). En *Amor y pedagogía*, en la “novela”, falta —decíamos— una precisa determinación espacio-temporal; ahora bien, esta indeterminación no deja la novela suspendida en el vacío. La forma y contenidos de los discursos de los personajes, por un lado, y los escasos datos sobre la forma de vida y las costumbres de la ciudad en la que se desarrolla la acción, por otro, remiten a una ciudad de provincias en la época del auge intelectual del positivismo y del krausismo.

La ironía, como vimos, es el elemento fundamental de la novela, decisivo también en la construcción del espacio dialógico de la “novela”. En efecto, los distintos discursos de la novela (don Avito, don Fulgencio, Menaguti) se levantan desde la deformación irónica, son la parodia de planteamientos intelectuales vigentes en la España de fin de siglo (cientificismo positivista, idealismo krausista, bohemia modernista), son su “transfiguración literaria”. La deformación y el distanciamiento que introduce la ironía permiten al lector un más fácil reconocimiento de los distintos discursos y una mayor participación e implicación en la crítica de los mismos.

Las antinomias inteligencia/sentimiento y ciencia/arte (especificaciones de la del título de la novela: amor/pedagogía) encuentran su equilibrio en el espacio dialógico que despliega el texto. El suicidio de Apolodoro pone de manifiesto el fracaso del ideal pedagógico de don Avito (esa “pedagogía sociológica”, parodiada, que no deja espacio al mito) y de las enseñanzas de don Fulgencio¹¹⁷ (parodia del krausismo), a la vez que

117 *Amor y pedagogía* y *La voluntad* se sirven del modelo “maestro-discípulo” desarrollado por Paul Bourget en *Le disciple* (1889), novela que conoció un importante éxito editorial en toda Europa y que fue traducida al español el mismo año de su publicación en francés (*El discípulo*, El Cosmos Editorial, Madrid, 1989). En *Sonata de otoño*, la relación entre Bradomín y Concha recoge también algunos elementos del modelo relacional “maestro-discípulo”, aunque —obviamente— no pueda reducirse sólo a eso; en *Camino de perfección*, en cambio, es la

evidencia la frivolidad e inconsistencia del ideal de belleza como norma de vida de Menaguti (parodia del poeta modernista). Pero el testamento de Apolodoro (“que hagas hombres, hombres de carne y hueso; [...] en amor y no en pedagogía”¹¹⁸) no implica la resolución de la antonomasia de la novela en favor del amor; lo que resuelve Apolodoro es su antonomasia personal, su tragedia. La novela, en cambio, persigue el equilibrio de todo ello. La intención del autor consiste precisamente en perseguir ese equilibrio.¹¹⁹ En un texto muy cercano en el tiempo a *Amor y pedagogía* afirma Unamuno: “considero a la novela como el género supremo literario, como el género de integración, como una forma en que se integran lo épico, lo lírico y lo dramático de una parte y lo científico y lo artístico de otra, como el género en que más se hace por científicar al arte y artificar la ciencia”.¹²⁰ *Amor y pedagogía* es la parodia del cientificismo pedagógico, no la negación de la pedagogía ni la negación de la ciencia; de la misma manera que es también la parodia del amor, no su vindicación extrema. La frase final de la “novela” (“El amor había vencido”) no puede estar exenta de la perspectiva irónica que ha dominado por completo la narración toda.¹²¹

imagen del “camino” el elemento principal a cuyo través se representa la formación de Fernando Ossorio (el pensamiento de Nietzsche, a su vez, funcionaría como “guía” del itinerario de formación), vid. mi ‘Introduzione’ a P. BAROJA, *Cammino di perfezione*, trad. de Francesco Fratagnoli, Le Lettere, Florencia, 2002.

118 M. UNAMUNO, *Amor y pedagogía*, op. cit., p. 156.

119 Esto es lo que despistaba al autor-anónimo del prólogo de 1902 cuando advertía que no lograba saber lo que se proponía el autor de la novela. El autor-anónimo había leído la novela como una “novela de tesis”, por lo que fracasaba en su intento de reconocer la “tesis” de la novela e identificar el propósito de su autor.

120 ‘La novela contemporánea y el movimiento social’, op. cit., p. 846.

121 “Algunos críticos han subrayado el triunfo del amor frente a la ciencia en la novela, interpretando literalmente el sentido de la última frase del

La historia del Epílogo ya nos es conocida. Haber sabido acoger dentro de sí el problema de las relaciones entre el autor y el editor y sus relativas implicaciones en la factura definitiva del libro es una muestra clara de la modernidad de *Amor y pedagogía*. En aparente desorden, el Epílogo acumula una serie de reflexiones que “Unamuno”, “bajo la inspiración de (su) don Fulgencio”,¹²² hace sin más plan que la transfiguración literaria en clave irónica del aumento del número de páginas de la novela. Las ideas que se suceden responden, en última instancia, al pensamiento de Unamuno, si bien, en la formalización lingüística del Epílogo, han sido sometidas a una deformación irónica (el origen utilitario del arte, la crítica a la lógica y al intelectualismo, etc.). El Epílogo es, a la vez, literario y metaliterario, continuación de la “novela” (en él se da cuenta de las reacciones de los distintos personajes ante el suicidio de Apolodoro) y desvelamiento de algunos mecanismos compositivos de la novela (la idea abandonada de la bifurcación del final de la “novela”, la concepción del personaje, etc.). Y concluye con un magistral juego intertextual en el que se desvela, a través de Lope de Vega y de Cervantes, la doble faz que anima el Epílogo todo: el henchimiento de la novela y la concepción de la vida como teatro. El soneto lopesco “Un soneto me manda hacer Violante”¹²³ sirve a Unamuno como recurso de autoridad: es el soneto que se escribe por encargo, que, al dictado del ansia por terminarlo, recurre a contar cómo se escribe un soneto. El paralelismo con el Epílogo es evidente, y sirve, además, a Unamuno, para

cuerpo central de la obra: “El amor había vencido”. Sin embargo, no me parece que triunfe el amor, al menos de modo concluyente: [...]”, A. Caballé, ‘Introducción’, op. cit., p. 20.

122 M. UNAMUNO, *Amor y pedagogía*, op. cit., p. 163.

123 Vid. LOPE DE VEGA, *Poesía selecta*, ed. de Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 1995, p. 557; en nota se dan otros ejemplos y variaciones sobre el mismo tema de la tradición.

incluirlo dentro de una tradición que cultiva el juego como elemento esencial. Ese juego que Unamuno opondrá a la severidad de la lógica y a la seriedad del sentido común. El episodio cervantino del “Retablo de Maese Pedro”¹²⁴ introduce la dimensión de la ficción dentro de la ficción, y problematiza, de consecuencia, las relaciones entre la ficción y la realidad y la noción misma de realidad. Broche de oro a aquella disertación de don Fulgencio sobre la comprensión de la vida como un teatro y la importancia del “momento metadramático” y las “morcillas”.¹²⁵

La “falta de material” para hacer que la novela alcance la dimensión requerida por el editor obliga al autor “Unamuno” a hacer una visita a don Fulgencio de Entrambosmares, personaje de la “novela” que encarna el “papel de filósofo extravagante”.¹²⁶ De esta visita “Unamuno” saldrá con dos textos de don Fulgencio, *El Calamar* y los *Apuntes para un tratado de Cocotología*, y con su permiso para publicarlos y resolver así el problema de su novela. “Unamuno” hará seguir el Epílogo de los Apuntes para un Tratado de Cocotología, con lo que don Fulgencio de Entrambosmares pasa a ser, además de personaje de la “novela” (y del Epílogo), uno de los autores de la novela, uno de los tres autores en los que Miguel de Unamuno se despliega en la novela. “Los *Apuntes para un tratado de cocotología* no son sino una parodia de los tratados de Psicología, Lógica y Ética en los que destacaron los krausistas. Esta parodia no es sólo temática sino también formal o estructural.”¹²⁷ El

124 *El Quijote*, II parte, cap. XXVI.

125 M. UNAMUNO, *Amor y pedagogía*, op. cit., pp. 87-89.

126 Esta visita, en cierto modo, anticipa la visita que, en sentido inverso, haría el personaje Augusto Pérez a su autor ficcionalizado en el capítulo XXXI de *Niebla*.

127 B. Vauthier en su ed. de M. UNAMUNO, *Amor y pedagogía*, op. cit., p. 385 n. No comparto, sin embargo, la idea que esta autora sostiene en su ‘Introducción’ a la edición citada según la cual el hecho de que los Apuntes

divertissement unamuniano está plenamente logrado. La simple enumeración de los títulos de los distintos apartados de los Apuntes son una buena muestra de ello: “Prolegómenos”, “Historia de la cocotología”, “Razón de método”, “Etimología”, “Definición”, “Importancia de nuestra ciencia”, “Lugar que ocupa entre las demás ciencias y sus relaciones con éstas”, “División”, “Embriología”, “Anatomía”, “Origen y fin de la pajarita”.

Los “Apuntes para un Tratado de Cocotología”, como ya hemos indicado, fueron ampliados en la edición de 1934 con el añadido de un Apéndice nuevo. El tono de este Apéndice está en consonancia con el tono del Prólogo-Epílogo, y refleja bien las preocupaciones del Unamuno viejo ante la política incandescente de los años 30.

Hasta aquí la novela de Unamuno en sus elementos conformantes. Ahora bien, Unamuno dispuso un nuevo cierre de la novela, un desarrollo ulterior de la trama “novelesca”, en el espacio “impropio” de otra novela suya. En efecto, en el capítulo XIII de *Niebla* tiene lugar el encuentro de Augusto Pérez (el personaje protagonista de la novela) con don Avito Carrascal (personaje de *Amor y pedagogía*). Se encuentran a la salida de una iglesia (dato significativo en el caso de don Avito), y en el diálogo que mantienen se evidencia que don Avito ha dado un paso más allá del estado intelectual en que le habíamos visto por última vez en el Epílogo de *Amor y pedagogía*:

para un Tratado de Cocotología sea una parodia —formal y temática— de los tratados krausistas no impide que “*Amor y pedagogía* sea una acérrima defensa ideológica de su labor pedagógica” (p. 97). A mi modo de ver, no hay tal defensa *acérrima*, ni tan siquiera hay defensa alguna; el propio objeto del Tratado (las pajaritas de papel) es bien elocuente al respecto. Una cosa distinta es que Unamuno compartiera los ideales de la pedagogía krausista, o que, no compartiéndolos plenamente, se sintiera, en ocasiones, en el deber de defenderlos pragmáticamente en aquella España de entresiglos en la que el peso de la Iglesia en materia educativa era tanto. Ello es verificable en sus artículos del periodo de fin de siglo sobre la educación. Pero todo esto acontece en un nivel distinto de *Amor y pedagogía*.

ahora está ya francamente de vuelta de las convicciones científicas que alentaron su acción en la novela de 1902. Si en el Epílogo de *Amor y pedagogía* aún albergaba la idea de educar científicamente al hijo de su hijo, su futuro nieto, y ello a pesar del fracaso en la educación de su hijo, ahora ya no; a la altura de *Niebla* piensa que “la vida es la única maestra de la vida; no hay pedagogía que valga. Sólo se aprende a vivir viviendo, y cada hombre tiene que recomenzar el aprendizaje de la vida de nuevo”.¹²⁸

Amor y pedagogía es una “novela abierta”. Y lo es, no sólo por ese carácter suspendido con que se concluye, sino por esta duplicidad de “cierres”. El nuevo cierre de *Niebla* pone de manifiesto, una vez más, la modernidad de Unamuno. No es casual, ni caprichoso, ni siquiera es una ocurrencia ingeniosa, sino que tiene su raíz en la comprensión unamuniana del personaje literario, en su autonomía respecto del autor. Los personajes siguen viviendo más allá del espacio propio de su novela (tal indica el episodio aludido de *Niebla*) e incluso más allá de su autor (la literatura del siglo XX ofrece numerosas muestras de personajes que han sido retomados por autores distintos de su creador: es el caso, por ejemplo, de Ricardo Reis, Fernando Pessoa y José Saramago). Los personajes de Unamuno son independientes (“no soy yo quien ha dado vida a don Avito, a Marina, a Apolodoro, sino son ellos los que han prendido vida en mí después de haber andado errantes por los limbos de la existencia”¹²⁹), pero Unamuno habla a través de ellos, como afirmaba —sin entenderlo— el autor-anónimo del Prólogo.¹³⁰ Y ello, debido al “procedimiento metafísico” que emplea para su creación: “He cogido sus huecos, los he recubierto de dichos y hechos, y hete a don Avito, don

128 M. UNAMUNO, *Niebla*, op. cit., p. 173.

129 M. UNAMUNO, *Amor y pedagogía*, op. cit., p. 164.

130 Id., p. 45.

Fulgencio, Marina, Apolodoro y demás.”¹³¹ Sólo que esos “huecos” son los huecos de Unamuno, sus inquietudes, su incolmable y radical vacío. En cierto sentido, en esto consiste la auténtica “morcilla” de Unamuno. Por esa morcilla sobrevive ya y seguirá sobreviviendo.

¹³¹ Id., p. 165.

BAROJA Y LA CRISIS DE FIN DE SIGLO
(A propósito de *Camino de perfección*)

Cuando las principales potencias europeas, bien armadas diplomática y militarmente, se disponían al reparto del mundo desde la lógica del mercado y del control de las materias primas, de donde habría de salir un nuevo orden internacional, una nueva configuración geopolítica del planeta, una fisonomía inédita hasta entonces, el neocolonialismo del siglo XX, España se veía obligada a replegar sus ejércitos, vencidos y humillados en la Guerra de Cuba, y a conceder al nuevo orden del mundo la aceptación de un papel marginal y sin pretensiones hegemónicas. Con la firma del tratado de París de 1898, España —según conocida expresión que ha hecho fortuna crítica— se despertaba bruscamente del largo sueño de imperial grandeza en el que desde siglos atrás dormía. Aquel gran imperio de los tiempos de Felipe II, donde —según se decía— nunca se ponía el sol, se revelaba ahora en toda su trágica realidad: España había vivido prisionera del pasado, ignorante del presente e inconsciente del porvenir. 1898 fue un sobresalto, el despertar de una nueva conciencia intelectual. No es que hubieran faltado

voces fuertes y enérgicas capaces de gritar lo que se avecinaba, pero el sistema había sido capaz siempre de contrastarlas, de ridiculizarlas incluso con aquella grandilocuencia propia de la oratoria decimonónica. La derrota militar, sin embargo, dejaba sin contraste aquellas voces, les otorgaba la fuerza de la evidencia y el poder de una verdad acaso exagerada. La europeización de España dejó de ser una proclama política de los intelectuales regeneracionistas y se convirtió en el axioma principal de un prontuario político de urgencia frente a la crisis. De 1898 a 1902, el sistema de la Restauración vive uno de sus momentos de mayor debilidad, pero aguantó el acoso y resistió al peligro. Con el tiempo, el sistema supo ponerse en el camino de un reformismo retórico e insustancial capaz de asegurarse su propia supervivencia. La crisis no se ha resuelto, pero se ha construido el nuevo espacio político del posibilismo reformista. Los grandes partidos han triunfado; la protesta queda en la plaza y marginada. En 1902 Alfonso XIII sube al trono, inaugurando la segunda fase de una época que habría de concluir en 1923, con el advenimiento de la dictadura del general Primo de Rivera. A grandes esperanzas, grandes desafecciones.

Frente a esta perspectiva inmovilista, los jóvenes alzan su voz y se suman a la protesta regeneracionista, radicalizándola. José Martínez Ruiz, célebre después con el nombre de Azorín, Ramiro de Maeztu y Pío Baroja constituyen el grupo de “Los Tres”: firman manifiestos y proclamas contra el sistema político y en favor de la regeneración moral y cultural de España, y reclaman la responsabilidad de la función de los intelectuales y su adhesión a la preocupación por los destinos de la patria. Su soledad y aislamiento confirmará un fracaso político que habría de revelarse decisivo en la posterior evolución ideológica de cada uno de ellos. La protesta de los jóvenes, en este sentido, confluía en una protesta ya conformada, con un preciso marco teórico y un concreto abanico propositivo (el “problema de España”). Fue su

modo de inscribirse en la protesta oficial, de instalarse en el ámbito discreto de lo tolerado por el sistema, de abrirse camino hacia los salones del reconocimiento literario, de abandonar el ámbito de la marginación propio del socialismo y del anarquismo de antaño, de cuyas filas provenían, de lavar la cara de su auténtica protesta y de su íntima rebeldía. Y ello, porque éstas —su protesta y su rebeldía— poco tenían que ver con la concreta situación socio-política española (salvo Maeztu, ninguno de los jóvenes escritores de entonces se rasgó las vestiduras por la derrota de Cuba), sino que hundían sus raíces más profundas en la más general, aguda y europea crisis de fin de siglo. Frente a los “viejos” (la oposición entre viejos y jóvenes trasciende la mera consideración cronológica, siendo una marca distintiva de la época que refleja sobre todo una diversa relación con el propio horizonte de la crisis), bien asentados en su cosmovisión positivista, en su orden científico del universo y de la vida, con su comprensión positiva de la realidad y del lenguaje, con su fe en el progreso de la humanidad y en el sujeto de la historia, frente a ellos, pues, los “jóvenes” se habían quedado a la intemperie de un mundo en ruinas y sentían en su propia carne el frío gélido de unas sombras desconocidas. Ninguna seguridad de antaño les concedía un punto de referencia desde el que orientarse, ninguna luz de entonces espantaba las sombras que incumbían sobre la vida europea. Años y años de paciente labor artística e intelectual en los mismos límites del positivismo, en sus márgenes, condujeron a su inevitable derrumbamiento. Aquella horda de “raros”, magistralmente retratada por Rubén Darío y analíticamente descrita por Max Nordau, había socavado los cimientos del orden positivista. De improviso, todo se vino abajo, surgió el desorden, se reclamó la positividad ontológica de lo negativo. Es la noche más negra de la cultura europea, el avanzar incontenible del desierto y de las sombras. El nihilismo queda configurado, a la vez, como horizonte y como

destino.

La protesta de los “viejos” es sólo política (o sólo ética, o sólo estética, o ética y estética al mismo tiempo), es relativa a un mundo, a un orden cuyos fundamentos, en fondo, no se cuestionan. La protesta de los “jóvenes”, en cambio, se configura desde la ausencia de mundo, desde un des-orden que es imposible cuestionar, pues faltan las bases seguras desde las que levantar la crítica o el ataque. Es radical y absoluta, como un grito desgarrador e impotente a la luna —aquella luna pálida cuyo simbolismo iluminaba literariamente las sombras de aquella negra noche. Es, a la vez, ontológica, ética y estética, y por eso la crisis de fin de siglo es, también a la vez, crisis del hombre, crisis del intelectual y crisis del artista. Algunos de aquellos “jóvenes” tratarán de salvarse integrándose en la protesta de los “viejos” (el “problema de España”), pero pronto comprenderían que, si de salvarse se trataba, su acción requería responder auténticamente a las exigencias propias de la crisis de fin de siglo.

BAROJA JOVEN

Pío Baroja (1872-1956) es un fiel representante de esa juventud perdida en el laberinto de la crisis de fin de siglo; en más de un sentido, su obra testimonia tanto la vivencia de la crisis como la incesante búsqueda de soluciones para la misma. Nació en San Sebastián, la ciudad entonces más cosmopolita y aristocrática del País Vasco, en el seno de una familia de tradición liberal bien relacionada con los círculos artísticos e intelectuales; el trabajo del padre (ingeniero de minas) obliga a la familia a cambiar con frecuencia de residencia, lo que proporciona al joven Baroja una rica experiencia de la variedad española, de sus tierras y de sus gentes, y acaso también un cierto desarraigo que andando el tiempo acabaría dando forma a su carácter individualista e inadaptado. Su infancia es ya todo un ejercicio de soledad. Sin entusiasmo, acaso sin convicción, estudia medicina en Madrid y Valencia

(en sus memorias dirá que su experiencia universitaria fue como tomar una “pócima amarga”); sin convicción, acaso sin entusiasmo, ejerce durante un breve periodo la profesión médica en provincias, pero, insatisfecho de la vida que llevaba y cansado del mundo rural, abandona todo para trasladarse a Madrid en 1896. Allí se hace cargo de una panadería vinculada a la familia y comienza a frecuentar los ambientes de la bohemia finisecular. El negocio fracasa y el joven Baroja marcha a París en 1899. Vuelve con la decisión de dedicarse a la literatura. Al año siguiente publica su primer libro, *Vidas sombrías*.

Fue Baroja un joven inquieto. Los estudios universitarios no lograron ni interesarle ni seducirle, así que pronto dejó de frecuentar las aulas para perderse por las librerías en busca de las novedades que provenían de fuera, principalmente de Francia. ¡Qué lejos estaban aquellos libros y revistas de los manuales universitarios! ¡Qué olor a fresco transpiraban sus páginas! Una frescura que le embriagaba: aquellos libros hablaban de la vida, de los problemas reales de la vida, respondían —aunque no le convencieran— a sus inquietudes, a sus dilemas, a sus preguntas. Baroja lee a los grandes novelistas franceses del XIX, a los maestros rusos del realismo; lee a Ibsen, a Dickens; lee a Kant, a Fichte, a Hegel; lee a Spencer, a Taine. Lee frenéticamente, sin descanso; lee desordenadamente, pues era un orden lo que le faltaba y lo que precisamente buscaba en la lectura. Su lectura es agónica y trágica, y se sitúa en las antípodas de la lectura burguesa: no es pasatiempo ocioso ni entretenimiento placentero de la vida, sino búsqueda angustiada en pos del sentido del mundo y de la existencia. Su inquietud es una manifestación sintomática, algo como el peso de un vacío insoportable, la gravedad de la nada. Es fácil imaginar el peso de aquella inquietud detrás de sus dudas juveniles, detrás de su incertidumbre y sus titubeos respecto a la orientación que dar a su vida; es fácil imaginar al joven Baroja en medio de una negra noche sin horizontes, con la

clara convicción de haber extraviado el camino. Y de eso precisamente se trataba: de encontrar el camino. Baroja lo buscaba en los libros.

Dos lecturas conforman su comprensión del mundo y de la vida: Arthur Schopenhauer y Claude Bernard; los ensayos de *Parerga y paralipómena* y la *Introducción al estudio de la medicina experimental* iban a resultar decisivos en la formación intelectual del joven Baroja. Esta doble influencia se deja sentir claramente —en ocasiones sin haber logrado una adecuada articulación— en su tesis doctoral de 1893, *El dolor (Estudio de psicofísica)*, publicada después en 1896. ¡Qué lejos estaba Baroja de sus compañeros de curso! Su interés por el dolor es principalmente filosófico. Baroja parte de su dolor íntimo y no localizado, de su vacío, para llegar a la comprensión del dolor del mundo, *le mal de vivre, das radikale Böse*. En filosófica iluminación, Baroja toma conciencia de la positividad ontológica del mal. Su pesimismo instintivo adquiere cuerpo de doctrina. El mundo y la vida carecen de auténtico sentido; los sentidos que históricamente se han encontrado son meras “representaciones”, formas dadas a un conocimiento imperfecto, estructuras comprensivas de lo real construidas desde el supuesto ilegítimo de una pretendida centralidad del hombre en el universo. El sentido del mundo es una representación sin conciencia de serlo en la que el hombre se atribuye el papel de primer actor. Es el gran teatro del mundo (Schopenhauer admirador del barroco español); son los *velos de Maya* (Schopenhauer admirador de la espiritualidad oriental). La fractura kantiana entre el “fenómeno” y el “noúmeno” reaparece con fuerza. Los conocimientos científico y filosófico de la representación quedan enredados entre los límites del fenómeno, sin posibilidad de acceso al ámbito superior de las esencias, al noúmeno, precisamente porque se toman en serio la representación, porque son incapaces de aceptar su ficción o su mentira. Sólo el particular conocimiento

del arte permite otorgar a la representación un estatuto propio y adecuado, y, a su través, el acceso a los reinos oscuros de donde brota el impulso originario y ciego de la vida: la voluntad (*Wille*). El mundo de Baroja empieza a tomar forma *como voluntad y como representación*: sus ingredientes principales serán las ideas darwinistas de la lucha por la vida (y su adaptación spenceriana a las ciencias humanas) y la doctrina schopenhaueriana de la voluntad. Y sobre esta comprensión del mundo caerá la lectura de Nietzsche como agua fina en primavera, aportando a Baroja la posibilidad de sus mejores frutos literarios y su primera gran solución a la crisis nihilista.

Nietzsche iba a proporcionar a Baroja la vía para la superación del ascetismo schopenhaueriano. Baroja sentía demasiado su “yo” (*El culto del yo* es el título de uno de sus más célebres ensayos, y “Las orgías del yo” el título de Azorín a un temprano artículo sobre Baroja) como para poder aceptar la vía de la renuncia de sí y de la negación de la voluntad de vivir del filósofo de Danzig. Baroja opta por la nietzscheana afirmación de la voluntad de vivir (“¿Era esto la vida? Pues venga, otra vez!”, gritará con vigor Zaratustra). Frente a la “contemplación”, la “acción”: su obra es el intento de representar literariamente la acción proteica y multiforme a que da lugar la lujosa y gratuita afirmación de la voluntad de vivir (no se entiende a Baroja sin referir la saturación de aventuras y aventureros que recorren sus novelas a la filosofía nietzscheana de la acción). *Camino de perfección* testimonia bien claramente esta opción; *El árbol de la ciencia*, escrita casi diez años después, testimonia también esta misma opción, si bien llevada ahora al fracaso por el poder oprimente y preponderante del *milieu*: una acción que se estrella siempre contra el muro de un ambiente hostil y opta por el suicidio no es —como en ocasiones se ha supuesto— la aceptación de la vía schopenhaueriana, sino la evidencia de la derrota y del fracaso al que puede conducir la vía nietzscheana. Y es

que la comprensión barojiana del individuo está filtrada por el marco del determinismo darwinista: el sujeto no es un ente aislado, sino que está inmerso en un medio hostil con el que se relaciona a través de sus acciones. Baroja era fiel a aquella enseñanza de la biología de la época según la cual los conceptos de “lucha por la vida” y de “adaptación al medio” tenían su sentido preciso en el poderío del medio sobre el individuo. Al poder del medio es imposible sustraerse: la contemplación, pues, condena; sólo la acción permite la posibilidad de la salvación. “Como todos los que se creen un poco médicos preconizan un remedio —dirá Baroja después en *Juventud, egolatría*—, yo también he preconizado un remedio para el mal de vivir: la acción”

A menudo se ha hablado del contraste entre el activismo de los personajes barojianos y la aparente indolencia de la vida del autor. Los cultivadores de los lugares comunes fomentan la imagen de un Baroja sentado en la mesacamilla de su estudio, entreteniéndose el tiempo de una vida en la que nunca —dicen— pasaba nada. ¿Cómo no entender que su acción era la escritura?, ¿qué concebía la escritura como acción vital de su persona? Su *yo* se afirma en su escritura; su escritura es su suprema forma de afirmar la voluntad. Es la afirmación de la voluntad de vivir desde la afirmación de la voluntad de escritura. Escribir y escribir, llenar páginas sin plan preconcebido (frente a Ortega y Gasset, defenderá la novela abierta, a la que definirá como “una finalidad sin fin” de gusto tan nietzscheano). Escribir, volcarse en la escritura, afirmar en ella la propia subjetividad. Defender con la escritura un individualismo radical. Escribir para salvarse: no en la posteridad ni en la memoria futura (aunque quizá también), sino sobre todo en el presente. Oponer al presente incesante la escritura incesante. Llenar de escritura el vacío. Iluminar de escritura las sombras. Escribir el vacío; escribir las sombras.

Vidas sombrías (1900), el primer libro de Baroja, pone de manifiesto cómo estas sombras configuran la vida alrededor de un centro que es una carencia, un incolmable vacío. Las breves narraciones que lo componen representan literariamente la noche creciente del nihilismo que incumbía sobre la vida europea *fin de siècle*, el vaciado de la vida por obra de las sombras. Debíó de confeccionarlo en París, seleccionando entre sus colaboraciones periodísticas de los últimos años, aceptando implícitamente una práctica habitual en la época. Sólo que, a diferencia de lo que acontecía con el *feuilleton*, las partes convergentes del libro de Baroja no recomponen una unidad superior o una trama argumental y de sentido, sino que, muy al contrario, muestran precisamente su imposibilidad, su ausencia. Las piezas de *Vidas sombrías* (cuentos, cuadros de costumbres, estampas humorísticas, etc.) son fragmentos de un orden derruido (positivismo/realismo-naturalismo); su unión dentro del libro ni recompone ni restituye orden alguno, sino que representa la fragmentación del mundo y de su sentido. Es la primera conciencia barojiana de la crisis, y constituye también su primer intento por plasmarla literariamente a través de la estética del fragmento. Derrumbado el mundo, perdida su unidad, se ha extraviado también el sentido. El fragmento habla elocuentemente desde la imposibilidad de las grandes síntesis y del metarrelato omnicomprendivo, acaso desde su nostalgia, afirma también un mundo en ruinas, la precariedad de la vida a la intemperie del nihilismo, y anhela, más allá de las sombras y el vacío, un nuevo día claro y luminoso que aún no se divisa en el horizonte.

La visión desencantada de la vida y la intensidad lírica configuran el relato barojiano. Tristeza, melancolía y pesimismo son los ingredientes principales de la primera, mientras que la segunda se concretiza a través de las ambientaciones prerrafaelistas, el simbolismo

decadente y el culto del misterio. En las narraciones breves de *Vidas sombrías* está, sin duda, el germen del mejor Baroja. En poco tiempo sabrá abrir un itinerario narrativo que contribuirá poderosamente a la renovación del canon novelesco decimonónico. En el mismo año de 1900 publica también *La casa de Aizgorri*, una novela dialogada que plantea el tema naturalista de la herencia física y moral en una ambientación de claro signo ibseniano, y un año después, en 1901, aparece *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, novela de evidente huella dickensiana en la que se suceden vertiginosamente personajes extravagantes y aventuras insólitas ambientadas en el Madrid de la bohemia. En estas primeras novelas afiló Baroja sus armas de escritor y perfeccionó su técnica narrativa y su estilo literario. La siguiente, *Camino de perfección*, sería ya una obra maestra.

Camino de perfección apareció por entregas en el diario madrileño *La Opinión* desde el 30 de agosto hasta el 6 de octubre de 1901. Al año siguiente, en el mes de marzo, el editor Bernardo Rodríguez Serra publicaba la novela en forma de libro. El éxito (acaso no comercial) fue inmediato y el reconocimiento de la crítica no se hizo esperar. Ello motivó el banquete que el joven editor madrileño y el también joven escritor José Martínez Ruiz, amigo de Baroja, organizaron para homenajear al autor de la novela. El acto tuvo amplia resonancia en la prensa de la época y sirvió de pretexto para la afirmación de los jóvenes escritores y de plataforma para sus ideas de renovación estética y artística (J. Martínez Ruiz recreará literariamente este homenaje en su novela *La voluntad*). 1902 es un año afortunado en las letras españolas, pues junto a *Camino de perfección* se publicaron también *Sonata de otoño*, de Ramón del Valle-Inclán, *Amor y pedagogía*, de Miguel de Unamuno, y *La voluntad*, del ya mencionado J. Martínez Ruiz. Todas ellas configuran la categoría de las “novelas de 1902”, y se les atribuye

la conciencia de la ruptura con el canon narrativo decimonónico y el carácter pionero y fundacional de la novela novecesca en España (*vid.* en propósito *Las novelas de 1902*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003).

Con *Vidas sombrías* Baroja había acometido la tarea de representar literariamente la crisis de fin de siglo (la dispersión y variedad de sus fragmentos es convergente en ese centro común sin centro que es el nihilismo); como hombre y como artista se quedaba inmerso en la crisis, paralizado ante la magnitud de su incumbencia. Sucesivamente, el decisivo encuentro con el pensamiento de Friedrich Nietzsche (a través del libro de Henri Lichtenberger, *La philosophie de Nietzsche*, de las primeras traducciones al francés y al español de la obra del filósofo, y, sobre todo, de la amistad con Paul Schmitz, un suizo-alemán que traducía y comentaba el epistolario de Nietzsche en los ambientes de la bohemia madrileña) iba a proporcionar a Baroja las armas y los instrumentos para poder afrontar el camino de la resolución de la crisis. *Camino de perfección* es el intento de representación literaria tanto de la crisis como del proceso de su efectiva superación. El personaje principal, Fernando Ossorio, hermano espiritual del Antonio Azorín de *La voluntad*, sumergido en la noche oscura del nihilismo, perdido en los abismos de la conciencia, da inicio a un itinerario — geográfico y espiritual— en busca de sí (con coherencia darwinista, el individuo que se busca persigue también su medio más idóneo) que lo llevará a vagabundear sin rumbo por los alrededores de Madrid y la serranía de Segovia, y después, ya con un cierto sentido o conciencia de su “viaje”, a la imperial Toledo, la ciudad del arte y del pasado, emblema hispánico de la “ciudad muerta” de los simbolistas europeos, y de allí a Yécora (nombre literario tras el que se esconde la manchega ciudad de Yecla, centro de acción de *La voluntad*) y a Levante, a la clara luz de un Mediterráneo no exento de función simbólica en su reivindicación nietzscheana. Sólo al final,

este viaje iniciado sin rumbo cobra sentido como “camino de perfección” de un individuo que intenta resurgir y regenerarse de las cenizas de su pasado. Fernando Ossorio intentará liberarse de la huella profunda que han impreso en su ser las leyes de la herencia y la educación católica recibida durante la infancia a través de la libre y jocunda afirmación de la voluntad de vivir, la liberación de los instintos en el respeto pleno del “sentido de la tierra”. Fernando Ossorio había extraviado el camino, como es presumible que el Baroja de *Vidas sombrías* sintiera el peso de haber extraviado también el suyo. Ossorio buscará su camino en un viaje que supone la inversión nietzscheana del itinerario místico; Baroja, en cambio, lo perseguirá denodadamente y sin desfallecimiento en la escritura.

ESTRUCTURA MÍSTICA E INVERSIÓN NIETZSCHEANA DEL SENTIDO

Camino de perfección toma el título del libro homónimo de Santa Teresa de Ávila, con el que establece una simétrica correspondencia a través de las tres vías del itinerario místico (purificativa, iluminativa y unitiva). Por si no estuviera clara esta referencia del título, Baroja añadió entre paréntesis un subtítulo no menos elocuente, *Pasión mística* (aunque, como se verá, la “pasión” fuera de otro signo y la “mística” apuntara hacia otro horizonte). No sin razón, la crítica especializada ha querido ver en esta correspondencia borajiano-teresiana la base estructural de la novela:

- cap. I: proemio;
- capp. II-VII: primera parte;
- capp. VIII-IX: enlace;
- capp. X-XXXI: segunda parte (etapa purificativa);
- cap. XXXII: enlace;
- capp. XXXIII-XLIV: tercera parte (etapa iluminativa);
- capp. XLV-XLVII: enlace;
- capp. XLVIII-LVII: cuarta parte (etapa unitiva);

- capp. LVIII-LIX: enlace;

- cap. LX: epílogo.

La crítica especializada ha puesto de manifiesto repetidamente tanto el buen funcionamiento de esta estructura como la indudable inspiración barrojana en la literatura mística (el título y el subtítulo de la novela no dejan, al respecto, lugar a dudas). Ahora bien, lo que altera Baroja es el sentido profundo del itinerario místico: ya no se trata de un camino que conduce desde la mortificación del cuerpo a la liberación del espíritu y de ahí a la unión del alma con la divinidad, sino de un itinerario inverso a cuyo través el individuo logrará liberarse no ya de la cárcel del cuerpo, como querían los místicos, sino de la prisión y decadencia a que conducen la educación católica y el medio adverso (que no es tanto el de la España de la Restauración *tout court* cuanto el de esa misma España integrada en el espacio europeo *fin de siècle*), cultivadores de la inteligencia y represores de las pasiones. El “camino de perfección” conduce a Fernando Ossorio a un equilibrio entre la acción y la contemplación, entre la inteligencia y la voluntad, entre la razón y el instinto, entre el sentido de la tierra y el sentido del aire, entre la vida y el arte, entre la vida, en fin, y la cultura. El sentido del cuerpo, tan maltratado por los místicos, está al final del camino de perfección barrojano: un cuerpo que no intenta prevalecer sobre la inteligencia, ni viceversa, sino que persigue la integración con ella y con la Naturaleza en perfecto equilibrio. Lo que Baroja lleva a cabo es —hablando con propiedad— una inversión en sentido nietzscheano del itinerario místico. Quizá por eso, para alcanzar la auténtica significación del camino barrojano de perfección, nada más adecuado que integrar el itinerario de la tradición mística con el itinerario trazado por Nietzsche en el capítulo titulado “De las tres transformaciones” de su *Así habló Zaratustra*. Allí se describe y prescribe la vía de la renovación del sujeto a través de las tres etapas representadas por el camello,

el león y el niño, y el sentido de la metamorfosis que las atraviesa. El camello es el sujeto en tanto que “sometido” al poder de las estructuras morales y metafísicas del mundo; el león, en cambio, representa el estadio en el que el sujeto logra liberarse de las estructuras que lo mantenían sometido y sojuzgado, es capaz de romper las cadenas y conquistar la posibilidad de la libertad, pero no de crear un nuevo orden de valores; para ello se necesita de la tercera transformación, la del niño, que es “inocencia” y “olvido”, y es capaz de crear (“juego”) un nuevo orden de valores desde la libertad conquistada por el león. Fernando Ossorio es camello (capp. II-XIII), es camello que se transforma en león (capp. XIV-XLIV), es león (capp. XLV-LIX), y es león que deja con su acto liberatorio el camino abierto a la acción del niño (cap. LX). El camino barojiano de perfección alumbrará un hombre nuevo, un hombre capaz de afirmar los valores de la vida sin miedo, naturalmente, sin sufrir el penoso proceso de Ossorio, la vivencia de la crisis y la búsqueda de un camino para salir de ella. El hombre nuevo es un hijo de la “aurora”, lejos ya del frío de la noche y de la oscuridad de las sombras, y busca el “mediodía” diáfano, aquel instante de la “sombra más corta” al que se refería Nietzsche. Y sin embargo, la convicción nietzscheana de Baroja no le curará de su radical escepticismo: al final de la novela, la sabia ironía del escritor desvela las insidias y los peligros que acechan la vida del niño, con lo que se acaba abriendo la puerta a una suerte de “eterno retorno” que convierte el camino de perfección en una experiencia absolutamente individual (personal e intransferible), en un viaje interior que el sujeto debe necesariamente transitar, como si el “ultra-hombre” fuera la promesa nunca alcanzada que se persigue siempre en este camino eterno de perfección sin fin y sin final.

Frente a la crisis nihilista no hay memoria que valga, ni recetas de antaño, ni vías ni caminos seguros. Santa Teresa proporciona a Baroja un modelo vacío,

sin contenidos válidos para afrontar la complejidad de la crisis de fin de siglo. La metáfora del viaje y el ideal de perfeccionamiento contribuyen a crear el marco y la estructura de la novela. Fernando Ossorio está perdido y sin horizontes, y lo más grave es que no hay caminos a la vista, pues la noche del nihilismo borra del mundo todos los caminos. Deambula errático por los callejones de la bohemia madrileña, vaga sin rumbo alejándose de Madrid, la “ciudad tentacular” de los simbolistas. Sin horizontes, lo único que parece moverle es la sed de horizontes. Sin camino, lo que le hace ponerse en camino es, precisamente, la voluntad de camino. Baroja —como los clásicos— enseña que para encontrar el camino es necesario, en primer lugar, haberlo extraviado, y, en segundo lugar, echar a andar, porque sólo andando — como habría de decir después Antonio Machado— se hace camino, se encamina uno, crea el propio camino. Fernando Ossorio se echa a andar, pero sólo se en-camina cuando, en el monasterio de El Paular (cap. XIV), Max Schultze (trasunto literario de aquel Paul Schmitz integrado en los ambientes de la bohemia madrileña que, después, de retorno en Suiza, firmaría artículos con el pseudónimo de Dominik Müller) le desvela el auténtico sentido del pensamiento de Nietzsche. De todos los encuentros que Ossorio hace en su errático deambular, Nietzsche es el encuentro decisivo, la experiencia que transforma su andar sin rumbo en camino. Desde el capítulo XIV, la progresiva afirmación del pensamiento nietzscheano en la conciencia de Ossorio ejerce la función clásica de los “guías” en la literatura de viajes de la antigüedad: habrá desfallecimientos y momentos de abandono, pero la recuperación será siempre desde el sentido de una lenta y progresiva afirmación de los valores de la vida. La vida en sí misma, sin misticismos ni trascendencias. La vida porque sí.

El genio narrativo de Baroja logra que mientras la novela avanza, mientras Ossorio camina, con norte o

sin él, el lector ni advierte ni distingue el camino —en el mejor de los casos alcanza sólo a vislumbrarlo—; y es que el camino sólo se percibe con claridad desde la llegada, desde la mirada hacia atrás que confiere la experiencia de haberlo transitado. Es la mirada desde la meta alcanzada la que otorga el sentido. Fernando Ossorio mira hacia atrás y ve el camino de su vida, un orden con sentido, pues siente que la llegada justifica su camino. La mirada de Ossorio es, pues, consolatoria y tranquilizadora. La mirada que Baroja consigna en la novela, en cambio, con ese final abierto a la repetición en el eterno retorno de lo mismo (la escena del hijo entre los proyectos educativos del padre y los prejuicios de la nodriza), tiene un sabor agrídulce por la tragedia que perfila en el horizonte: arrastrar como Sísifo la piedra montaña arriba para luego verla rodar hacia abajo y desde allí volver a empezar en un ciclo siempre idéntico e infinito. A diferencia de Ossorio, acaso Baroja piense que lo importante del camino no es la llegada sino la voluntad de encaminarse, el querer estar constantemente en camino, el querer ser camino, tránsito incesante y transformación perpetua (no el llegar a Ítaca, sino el surcar los mares para alcanzarla, confundirse con la promesa, ser el horizonte). Y ello porque Baroja, el escéptico Baroja, no puede concebir el perfeccionamiento más que como un ideal inalcanzable, como una meta que siempre se desplaza hacia delante, siempre más allá de donde atracan las naves del sujeto: el *Übermensch* no como estadio futuro de la humanidad, sino como horizonte que guía el mejoramiento (moral/a-moral) del individuo.

También Baroja, como Ossorio, tuvo su encuentro decisivo con el pensamiento de Nietzsche. Las primeras lecturas de sus obras no le causaron, sin embargo, gran impresión, como testimonia su artículo “Figurines literarios” (*El País*, 24 de abril de 1899) en el que define a Nietzsche como “detritus de la filosofía de Schopenhauer”. Dos años después, en cambio, el poeta-filósofo constituía

ya a los ojos de Baroja un modelo ejemplar de moralidad y de conducta (“Nietzsche íntimo”, *El Imparcial*, 9 de septiembre y 7 de octubre de 1901). Esta serie de dos artículos —cuya publicación coincide en el tiempo con las entregas de *Camino de perfección* en el diario *La Opinión*— desvela la nueva cognición barojiana del pensamiento de Nietzsche y ofrece un útil complemento a la lectura del capítulo XIV de la novela (el encuentro de Ossorio con la filosofía de Nietzsche en el monasterio de El Paular a través de los comentarios de Max Schultze). Baroja explica la génesis de su “cambio” en la lectura, traducción —Baroja no sabía alemán— y observaciones que Paul Schmitz (Max Schultze en la ficción novelística) le hizo de *Friedrich Nietzsche gesammelte Briefe, Erster Band Herausgegeben von Peter Gast und Dr. Arthur Seidl* (primer tomo de una antología, recientísima entonces, del epistolario de Nietzsche) en un viaje que ambos hicieron al monasterio de El Paular (viaje real que se recrea literariamente en la novela, como el que hizo a Toledo en compañía de Martínez Ruiz, también literariamente recreado por éste en *La voluntad*). El encuentro con el pensamiento de Nietzsche en El Paular deviene una experiencia decisiva tanto para Baroja como para su personaje. No se trata, obviamente, de ver en la novela una justificación autobiográfica (falta, en este sentido, el explícito “pacto” con el lector; tampoco faltan motivos para sospechar una posible inspiración de Baroja en la persona de José Martínez Ruiz, sobre todo en lo que se refiere al Ossorio de la parte de Yécora), sino de acceder a la efectiva centralidad y capital importancia que el encuentro con el pensamiento de Nietzsche reviste tanto en Baroja como en *Camino de perfección*. Nietzsche es el elemento decisivo que permite la fuga del espacio de *Vidas sombrías* y la configuración de la vía liberadora de *Camino de perfección*. Nietzsche es la luz que ilumina y acoge las sombras, sentido en el vacío, orientación en el desierto, camino en la noche oscura del nihilismo.

RENOVACIÓN NARRATIVA (CAMINO)

El intermedio nietzscheano (cap. XIV) deviene, pues, el centro de irradiación de *Camino de perfección*. Una novela que otorga a su autor un puesto de primera fila en los escenarios del reconocimiento literario y de la renovación de la narrativa novecentista (española y europea). Con ella, en efecto, Baroja rompe con el canon narrativo del realismo-naturalismo y se dispone a abrir uno de los caminos (Azorín, Unamuno y Valle-Inclán también están abriendo por esas mismas fechas nuevas vías para la renovación de la novela) por los que habrá de transitar la novela del siglo XX. En este sentido, *Camino de perfección* es también el “camino de perfección de la novela”, modelo de novelar no desde la conciencia de lo logrado sino de lo aún por lograr. En *Camino de perfección* la novela echa a andar, se encamina a la búsqueda de soluciones eficaces para salvar el desgaste y anquilosamiento de los moldes realistas. Y en este echar a andar de la novela que sale a los caminos en busca de sí misma encuentra la “nueva novela” propia del siglo XX. Años después, en la reflexión barojiana sobre el arte de novelar que constituye su “Prólogo casi doctrinal sobre la novela”, en franca discordancia con las tesis expuestas por Ortega y Gasset en sus *Ideas sobre la novela* y frente a la estructura definida y cerrada propugnada por el filósofo, Baroja defenderá la novela “sin plan”, sin estructura definida de antemano. Estaba convencido que la escritura debe ser necesariamente experiencia primigenia de escritura y no experimento que obedece a un diseño preestablecido. Escribir es escribir-se, lo que no significa caer en la autobiografía, sino vivir la escritura, hacer de la escritura una experiencia vital. Sin-plan, sin embargo, no quiere decir sin-estructura; *Camino de perfección* tiene, como hemos visto, una estructura bien definida y articulada, acaso la más lograda de todo el corpus barojiano, pero

es una novela “sin plan”, escrita —si hemos de creer a Baroja— sin un proyecto previamente establecido, es decir, buscando en la escritura los verdaderos resortes de la vitalidad, persiguiendo una escritura que responda auténticamente a la vida. La escritura “sin plan” deja, pues, velada la estructura, y ésta sólo puede aparecer desde la mirada retrospectiva del final (así a Baroja en el acto creador de la novela, así al lector en el acto re-creador de la lectura).

La “nueva novela” —y *Camino de perfección* lo es indudablemente y con pleno derecho— es “novela lírica” y “novela filosófica”. El lirismo barojiano está ya bien presente y logrado en algunas de las narraciones de *Vidas sombrías* y constituye una marca distintiva de su peculiar estilo (la “retórica de tono menor”). En *Camino de perfección* comparecen auténticos poemas en prosa, como, por ejemplo, la descripción del Paseo de la Castellana (cap. II), el poema del cadáver del obispo (cap. XIII), la presentación de Yécora (cap. XXXIII), el canto a la primavera y a la vida (cap. XLVI), la salutación al grifo jovial y bondadoso (XLVIII) y el himno nietzscheano a la fuerza, a la libertad y a la vida (cap. LX). Esta mezcla y transgresión de los géneros (en este sentido hay que interpretar también la abundante presencia de objetos pictóricos y reflexiones sobre la pintura), esta violación de los límites que tradicionalmente los mantenían separados, está en perfecta consonancia con la conciencia de la crisis y con la búsqueda de soluciones eficaces para salir de ella. Los géneros se mezclan en el espacio derruido del mundo en crisis: si los fundamentos del orden positivista se han venido abajo, si no hay nada que sustente aquel mundo, ningún principio parece válido para respetar el orden literario de la tradición. Además, acaso esa mezcla, esa transgresión, en su irrespetuosa novedad, sea capaz de indicar el camino de la resolución (literaria) de la crisis. Y, sin embargo, el lirismo de las novelas de Baroja no se agota en el hecho comprobado de

que la narración desemboque ocasionalmente en poemas en prosa de mayor o menor extensión, de mayor o menor intensidad lírica, sino porque se exige de la narración una relación *poiética* con el lenguaje (la novela no es una mera reproducción representativa de un orden ya conformado, sino creación y representación de un orden nuevo).

Camino de perfección es, también, una “novela filosófica”, y ello no porque contenga una cierta abundancia de contenidos de conciencia o de procesos intelectivos (fácilmente identificables por el lector), ni por la presencia creciente de algunos aspectos de la filosofía de Nietzsche (bien explícitos en la narración), sino porque se exige de la novela saltar por encima de la voluntad mimética y responder adecuadamente al impulso cognoscitivo ínsito en el hombre. La denominación de “novela filosófica” no debe interpretarse como una traducción en términos narrativos de filosofías más o menos consolidadas, ni como camino en paralelo con filosofías que se estaban desarrollando contemporáneamente. La novela filosófica tiene algo de radical, y esta radicalidad debe mirarse tanto desde la narratología como desde la filosofía. La novela filosófica no es sólo novela nueva, sino también filosofía nueva: no es sólo una forma y concepción nuevas de la novela, sino una forma y concepción nuevas de la filosofía y del filosofar. La novela filosófica no persigue sólo la renovación de la novela realista-naturalista, sino —además, y sin renunciar a ello— la renovación de esa forma de pensar de tipo racionalista que había entrado en crisis con el derrumbamiento del positivismo. El adjetivo “filosófica” que se aplica a la novela es una marca descriptiva que se hace desde el ejercicio crítico; pero lo filosófico de la novela filosófica no se agota en una mera función adjetival de procesos narrativos más o menos complejos. Lo filosófico tiene aquí un valor sustantivo. “Novela filosófica” equivaldría a “filosofía narrativa”, es decir, una filosofía que se entrega en forma narrativa y a través de la narración, sin que esto disminuya o pueda

disminuir su pretensión de ser (también) filosofía (sin dejar de ser, por ello, literatura). Los proyectos narrativos de Baroja (retórica de tono menor), Martínez Ruiz (pequeña filosofía) y Unamuno (nivola) persiguen —también— una decidida voluntad de renovación filosófica; no entenderlo así significa consignarlos a un reduccionismo simplificador que disminuye enormemente sus potencialidades, a la vez que niega una adecuada comprensión de los procesos culturales del siglo XX español. Lírica y filosófica a la vez, a la “nueva novela” toca, pues, asumir la tarea de crear de nuevo un mundo y de explorar caminos válidos para transitarlo.

La novela es, para Baroja (lo dirá en el importante *Prólogo casi doctrinal sobre la novela*), “un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación; lo abarca todo: el libro filosófico, el psicológico, la aventura, la utopía, lo épico, todo absolutamente”. La novela “sin plan” se encamina, sale a la busca de sí, y en el camino que traza la escritura encuentra su propio camino de renovación. Sale a la busca de sí porque se ha perdido entre las simetrías y perfecciones geométricas del entramado realista; se ha perdido porque ha prestado más atención al diseño que a la vida, y separándose de la vida se ha cerrado el paso a las pulsiones de la vitalidad. No se trata de reproducir la vida en la novela, sino de acompañar sus ritmos, sus estructuras profundas. Azorín, en *La voluntad* (esa novela genial, escrita en paralelo con *Camino de perfección*, que persigue una diversa solución o respuesta a la dada por Baroja ante el problema del nihilismo), lo había sancionado metaliterariamente: “Ante todo, (en la novela) no debe haber fábula... la vida no tiene fábula: es diversa, multiforme, contradictoria... todo menos simétrica, geométrica, rígida, como aparece en las novelas”; por eso la nueva novela no debe dar “una vida, sino fragmentos, sensaciones separadas”. Baroja participa plenamente en esta concepción renovada del canon narrativo: *Camino de perfección* no tiene fábula,

y su fragmentación se construye con precisa técnica impresionista. El paisaje deja de ser mero fondo de las acciones de los personajes y pasa a convertirse en protagonista (note el lector, cómo la función simbólica del paisaje le hace ganar el primer plano de la narración). El impresionismo barojiano se construye con pinceladas simples, escuetos trazos y precisas líneas exentas de todo adorno. La estructura morfosintáctica de la frase huye denodadamente de las ampulósidades retóricas de la oratoria decimonónica. A esta “retórica de tono mayor” opondrá Baroja su “retórica de tono menor”: pobre de recursos y simple en apariencia, pero con un “ritmo más vivo, más vital”, más cercana a los centros neurálgicos de la vitalidad. La retórica de tono menor es la particular vía barojiana que intenta recuperar la vecindad de la literatura a la vitalidad. La simplicidad como norma, porque en ella late el pulso y el aliento de la voluntad. Y como, en reiterada máxima nietzscheana, “el estilo es el hombre”, Baroja, en sus lejanas memorias, podrá decir: “He vivido en todo menor, y casi todo lo que he escrito está en ese tono”.

Camino de perfección es, pues, el camino de perfección de Fernando Ossorio y el camino de perfección de la novela. Y es también, además, o puede serlo, un camino de perfección para el lector. Baroja deposita y sitúa en la novela un preciso itinerario de lectura, entendido éste como experiencia vital-lectora. También el lector puede mirar hacia atrás y ver, en el camino de Ossorio, un camino (de lectura) para el propio perfeccionamiento (en la vida): una experiencia de lectura que se hace experiencia de vida en la lectura de la novela. Y así en las infinitas lecturas que un simbólico eterno retorno de lo mismo pueda producir en este ya eterno camino de perfección sin fin y sin final.

AZORÍN Y LA CRISIS DE FIN DE SIGLO
(A propósito de *La voluntad*)

J. MARTÍNEZ RUIZ Y LA PROMOCIÓN DE LA “NUEVA NOVELA”

Las “novelas de 1902” (*Sonata de otoño, Camino de perfección, Amor y pedagogía, La voluntad*) albergan una decidida voluntad de ruptura con el canon narrativo del realismo-naturalismo y una igualmente decidida voluntad de afirmación de una nueva concepción tanto de la novela como del arte de novelar. Ahora bien, de todas aquellas novelas, acaso sea *La voluntad* la que rompe y afirma más radicalmente, así como, de entre aquellos jóvenes autores, acaso sea Martínez Ruiz el que mayor empeño consciente puso en todo ello, en romper con los moldes decimonónicos y en afirmar los nuevos valores estético-literarios. Martínez Ruiz luchó con firme convicción y férrea voluntad en favor de la renovación del género tanto dentro como fuera de la novela: incluyendo, por un lado, dentro de *La voluntad*, como elemento fundamental y fundante de la “nueva novela”, la reflexión metaliteraria sobre la novela y el estilo, y, por otro lado, llevando a cabo una serie de acciones concretas que perseguían la

cohesión generacional del grupo de los jóvenes escritores y la afirmación y difusión entre la crítica y el público de la nueva literatura. Conviene, pues, antes de proceder al análisis de la novela, reconstruir el complejo entramado de la acción —literaria y extraliteraria— que el joven Martínez Ruiz puso en juego en favor de la “nueva novela”, así como de su engarce efectivo con el nivel propositivo que encierra *La voluntad*.

El 15 de marzo de 1902, pocos días después, por tanto, de la publicación en forma de libro de *Camino de perfección*,¹³² Martínez Ruiz publicaba en la prensa madrileña una intensa y simpatética reseña de la novela de su amigo Baroja.¹³³ En ella advertía del carácter novedoso de la novela de Baroja y, consiguientemente, de la necesidad de reclamar la atención tanto del público como de la crítica a fin de evitar fáciles malinterpretaciones y juicios inconvenientes y desconsiderados. Diez días más tarde, el martes 25 de marzo, tenía lugar la celebración del banquete que José Martínez Ruiz y Bernardo Rodríguez Serra —el amigo y el editor— brindaron a Pío Baroja en homenaje por la publicación de *Camino de perfección*.¹³⁴ Todo parece indicar una actitud de sincera admiración de José Martínez Ruiz hacia Pío Baroja, una poco común profesión de amistad entre literatos, un desvelo acaso excesivo por la promoción de la novela del amigo. Todo

132 *Camino de perfección* apareció por entregas en el diario madrileño *La Opinión* desde el 30 de agosto hasta el 6 de octubre de 1901; en los primeros días del mes de marzo del siguiente año, el editor madrileño Bernardo Rodríguez Serra publicó la novela en forma de libro.

133 J. MARTÍNEZ RUIZ, ‘*Camino de perfección*, por Pío Baroja’, *Heraldo de Madrid*, 15 de marzo de 1902. El texto, curiosamente, no figura en la recopilación que José García Mercadal hiciera de los escritos de J. Martínez Ruiz y de Azorín sobre Baroja (AZORÍN, *Ante Baroja*, Librería General, Zaragoza, 1946).

134 El banquete se anunció en *El Imparcial* y en *La Época* el 25 de marzo de 1902, y fue objeto de crónica al día siguiente en *El Imparcial* y en *El Liberal*, y el 27 de marzo en *La Correspondencia Española*.

ello es cierto; la admiración, la amistad y el desvelo constituyen un momento de indudable sinceridad emotiva e intelectual del joven Martínez Ruiz. No hay motivos para hacer cuestión de ello. Sin embargo, la preocupación y el desvelo de Martínez Ruiz por *Camino de perfección*, en su ser efectivamente así, encierran también una verdad de más amplio espectro que trasciende el caso concreto de la novela de Baroja y se inscribe en el contexto de los propios temores y cuidados respecto de la novela que por esas fechas estaba concluyendo —*La voluntad*— y en la que tantas esperanzas —¡tantas!— estaba depositando. Sus inquietudes le llevaban a querer anticipar el futuro, o, quizá, maquiavélicamente, a salvaguardar con astucia la novela del amigo para asegurarse el éxito de su propia novela.

La reseña de *Camino de perfección* carece de desperdicio, sobre todo a la luz de la sucesiva publicación de *La voluntad*. Una atenta lectura de la misma, por tanto, su adecuada deconstrucción, acaso sea capaz de iluminar —con metáfora unamuniana— una mejor comprensión de aquel fondo oscuro que animaba, con su mecánica oculta y sus corrientes internas, el oleaje de la agitada superficie de la publicación de las “novelas de 1902”. La reseña de Martínez Ruiz mantiene estrechísimas correspondencias con algunas partes de *La voluntad*, concretamente con los capítulos VII, IX y XIV de la Primera Parte y con el XI de la Segunda. La ausencia del manuscrito de *La voluntad* impide poder determinar el proceso efectivo de composición del texto, y consiguientemente, para nuestro caso, no facilita la precisión en el establecimiento del orden cronológico entre la reseña de *Camino de perfección* y los capítulos aludidos de *La voluntad*. Ahora bien, según lo que se desprende de la aplicación del principio filológico de la *lectio facillior* a la edición del texto moderno, es más presumible y razonable la hipótesis de que el orden efectivo entre ambos textos comprenda una anterioridad de los capítulos en cuestión de la novela respecto de la reseña

que la hipótesis contraria. Es decir, es más “fácil” que la reseña haya sido compuesta desde un inicial trasvase y sucesivo ensamblaje de elementos de la novela hasta conformar el texto de la reseña, siguiendo una técnica que bien podríamos denominar de costura, que suponer la anterioridad de la reseña y su posterior desarrollo en diversos capítulos de la novela, lo que implicaría desmontar la unidad de un texto para conformar con sus partes distintos fragmentos de la novela —operación, sin duda, mucho más complicada que la primera, aunque no exenta, al menos no totalmente, de motivos de apoyo.

La reseña inicia con la declaración del estado de novedad que *Camino de perfección* representa dentro de la evolución del género narrativo. Y ello —a decir de Martínez Ruiz— porque la novela de Baroja “rompe con la simetría en la fábula”:

Las viejas novelas españolas son como estatuas egipcias: rígidas, simples de líneas, de inflexible paralelismo en todas sus partes. El comienzo en ellas está tan calculado como el promedio, y el promedio como el desenlace. ¡Y esto es el error capital! porque la vida escapa a todo canon simétrico, porque es multiforme y varia, porque es contradictoria. Las novelas de Pío Baroja no tienen fábula, en el sentido clásico, formulista, de esta palabra; *Camino de perfección* comienza por la página primera, como pudiera comenzar por la 30; es un *fragmento de vida*, sin iniciación, sin fin, tomado indistintamente en la perdurable evolución de las cosas. Y este es ya todo un paso dado hacia la verdad, toda una innovación traída conscientemente a la técnica.¹³⁵

135 J. MARTÍNEZ RUIZ, ‘*Camino de perfección*, por Pío Baroja’, op. cit.

Una idea, ésta, que bien parece ser la reescritura de ocasión de aquel célebre capítulo XIV de la Primera Parte de *La voluntad* en el que se explicita metaliterariamente la poética de la “nueva novela”:

Ante todo, no debe haber fábula... la vida no tiene fábula: es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria... todo menos simétrica, geométrica, rígida, como aparece en las novelas... Y por eso, los Goncourt, que son los que, a mi entender, se han acercado más al desiderátum, no dan una vida, sino fragmentos, sensaciones separadas...¹³⁶

En esta carencia de “fábula”, del entramado argumental de la novela, fundamenta Martínez Ruiz el principal peligro que corre, a su entender, *Camino de perfección*, es decir, que “no llegue al gran público ni sea bien interpretada por la crítica”¹³⁷ (nótese, por ejemplo, que el capítulo IX de la Primera Parte de *La voluntad* recoge también las preocupaciones que alberga la “nueva novela” respecto del público). *Camino de perfección* es “para pocos escogidos”; como el drama simbolista de Gerhart Hauptmann *Almas solitarias*, que “nunca estremeció las grandes masas”; como, en la sospecha de una conciencia anticipadora, lo iba a ser también *La voluntad*, la novela que Martínez Ruiz estaba ultimando en aquellas fechas. En efecto, a esos “pocos escogidos”, a esa aristocracia de la inteligencia, de gusto tan nietzscheano en la época, es a quien va dirigida *La voluntad*. Martínez Ruiz, desde la compleja articulación estructural de su novela, iba a reclamar, implícitamente, un lector atento, activo, capaz de recrear en el acto de lectura la obra de arte que la

136 J. MARTÍNEZ RUIZ, *La voluntad*, ed. de Inman Fox, Castalia, Madrid, 1989, (I, XIV), pp. 133-134.

137 J. MARTÍNEZ RUIZ, ‘*Camino de perfección*, por Pío Baroja’, op. cit.

“nueva novela” propone.¹³⁸ Novela, pues, para pocos, que son, sin embargo, en la consideración del joven crítico, los mejores.

En la economía de la reseña, los “pocos escogidos” se contraponen al “observador vulgar”; éste es incapaz de comprender la complejidad espiritual del protagonista de *Camino de perfección*, como tampoco podrá comprender las angustias del protagonista del drama de Hauptmann (ni, por supuesto, siempre desde la sospecha de una conciencia anticipadora del futuro, las de Antonio Azorín). Del personaje de Baroja dirá Martínez Ruiz que se trata de un “estudio de complicada psicología, (que) simboliza toda una generación de espíritus desasosegados, ávidos de verdad, irresolutos, errabundos”.¹³⁹ Y dirá también, a renglón seguido, que “Fernando Ossorio representa una época de nuestra historia intelectual”, para añadir aún, a través de una referencia a El Greco y a Santa Teresa, que “Ossorio camina inquieto a través de la vida, en completa hiperestesia de su cerebro soñador, atormentado por ansias aparentemente inexplicables, al azar del complicado e inexorable determinismo social”. Nótese cómo la descripción que hace Martínez Ruiz del personaje barojiano mantiene una poderosa correspondencia con la de Antonio Azorín, el personaje de *La voluntad*: “Azorín es casi un símbolo; sus perplejidades, sus ansias, sus desconsuelos bien pueden representar toda una generación sin voluntad, sin energía, indecisa, irresoluta, una generación que no tiene ni la

138 Para el concepto de lectura que la “nueva novela” conlleva, me permito reenviar a la Introducción a mi edición de J. MARTÍNEZ RUIZ, *Diario de un enfermo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000, pp. 18-24; véase también el análisis de la desinstitucionalización de la experiencia lectorial en G. GULLÓN, ‘Del locus de la novela tradicional al *punctum* de la novela moderna: *La voluntad*, de Azorín’, *La novela moderna en España (1885-1902). Los albores de la modernidad*, Taurus, Madrid, 1992, pp. 185-189.

139 J. MARTÍNEZ RUIZ, “*Camino de perfección*, por Pío Baroja”, op. cit.

audacia de la generación romántica, ni la fe de afirmar de la generación naturalista”.¹⁴⁰ Casi podría decirse que Martínez Ruiz, a la hora de confeccionar la reseña de la novela de su amigo, utilizó la descripción de su propio personaje cambiando el nombre de Azorín por el de Ossorio. Y como a su propio personaje, hace de Ossorio una víctima del medio, siguiendo con ello los hilos de un discurso determinista bien asentado en la época y bien arraigado en la conformación intelectual de los jóvenes Martínez Ruiz y Baroja. Este medio, sin embargo, no es el de la España de la Restauración y ni el del “problema de España”, como interpretaron después los intelectuales fascistas para recuperar en la España franquista un “98” imposible, interpretación que en este punto ha solido repetirse acríticamente incluso en épocas recientes, sino el de la incumbencia del nihilismo en la cultura occidental. Este medio oprimente y opresor es, pues, el medio de la crisis de la modernidad que se inauguraba con la crisis de la cosmovisión positivista (y en cuyo seno debe inscribirse como un aspecto particular de la misma el “problema de España”). La enfermedad que *Camino de perfección* representa literariamente no es el “problema de España” de los regeneracionistas, sino el nihilismo. La reseña de Martínez Ruiz es bien clara en propósito al definir el “ambiente moderno” como el lugar “en que todos los viejos ideales perecen y se disgregan”, en el que “a la antigua fe no ha sustituido aún otra nueva fe” y en el que “un agudo estado de indecisión mantiene y conforma el carácter en enfermizas personalidades”.¹⁴¹ Fernando Ossorio como Antonio Azorín: personalidades enfermizas a la intemperie del nihilismo (“[...] mi pensamiento nada en el vacío, en un vacío que es el nihilismo, la disgregación de la voluntad, la dispersión silenciosa,

140 J. MARTÍNEZ RUIZ, *La voluntad*, op. cit., p. 255 (II, xi).

141 J. MARTÍNEZ RUIZ, ‘*Camino de perfección*, por Pío Baroja’, op. cit.

sigilosa, de mi personalidad...”¹⁴²). *Camino de perfección* como *La voluntad*: espacios literarios donde adviene la representación del nihilismo —la voluntad literaria de representarlo.

La reseña concluye con la exaltación del estilo barojiano a través de la distinción entre “escritores nuevos” y “escritores originales”:

Hay, a mi juicio, dos clases de escritores: unos nuevos y otros originales. La novedad está simplemente en las palabras, en la forma; un escritor nuevo es un escritor de expresión audaz, pintoresca, cinemática. La originalidad, en cambio, es cosa más honda; está en las ideas; es como un silencioso o indefinible ritmo del pensamiento.¹⁴³

En el capítulo IX de la Primera Parte de *La voluntad*, Yuste, el maestro de Antonio Azorín, establece esta misma distinción usando casi las mismas palabras:

Yo veo que hay dos cosas en literatura: la novedad y la originalidad. La novedad está en la forma, en la facilidad, en el ardimiento, en la elegancia del estilo. La originalidad es cosa más honda: está en algo indefinible, en un secreto encanto de la idea, en una idealidad sugestiva y misteriosa...¹⁴⁴

El estilo de Baroja —a decir de Martínez Ruiz— se plasma en una escritura sencilla, “sin dejos clásicos, sin

142 J. MARTÍNEZ RUIZ, *La voluntad*, op. cit., (II, VII), pp. 228-229.

143 J. MARTÍNEZ RUIZ, ‘*Camino de perfección*, por Pío Baroja’, op. cit.

144 J. MARTÍNEZ RUIZ, *La voluntad*, op. cit., (I, IX), p. 104.

vislumbres oratorios, con una fluidez encantadora”.¹⁴⁵ Y añade:

Su prosa es limpia, transparente, amena, sentida. Y a veces, tal es la fuerza de la sensación y tal es la simplicidad de la forma —suprema perfección en el Arte— que llega a una intensidad ideal, enorme. Sirvan de ejemplo, en *Camino de perfección*, las páginas dedicadas a pintar la primavera en pleno campo levantino.¹⁴⁶

Este elogio del estilo barojiano encuentra su perfecta correspondencia en *La voluntad*, concretamente en el célebre capítulo XIV de la Primera Parte, cuando el maestro Yuste opone al paisajismo de Blasco Ibáñez, ejemplo de fría pintura literaria, el paisajismo de Baroja, capaz no tanto de reproducir cuanto de suscitar la honda emoción del paisaje.¹⁴⁷ El ejemplo que Martínez Ruiz toma de *Camino de perfección* para la reseña, lo toma en *La voluntad* de la primera novela de Baroja, *La casa de Aizgorri* (lo que aporta un dato más a favor de la composición de la reseña como sucesiva reescritura de algunos pasajes de *La voluntad*), pero la función que ambos ejemplos cumplen en la economía de sus respectivos textos es idéntica y la misma: elevar el estilo de Baroja a modelo ejemplar de la “nueva novela”. Nótese, además, que en esta época, en lo que constituía el ejercicio de búsqueda de un propio estilo literario, la crítica azoriniana ha advertido la convivencia en la obra del joven Martínez Ruiz de “dos estilos”, el forjado sobre los moldes clásicos de la tradición y el que seguía las pautas de Baroja.¹⁴⁸ Es decir, que en la defensa

145 J. MARTÍNEZ RUIZ, ‘*Camino de perfección*, por Pío Baroja’, op. cit.

146 Id.

147 J. MARTÍNEZ RUIZ, *La voluntad*, op. cit., (I, XIV), pp. 130-132.

148 J. M. VALVERDE, *Azorín*, Barcelona, Planeta, 1971, pp. 10 y 145-152.

y elogio del estilo de Baroja anticipaba Martínez Ruiz, en una operación sibilina, la defensa y el elogio del propio estilo.

No se trata de dudar de la sinceridad de la reseña de Martínez Ruiz, sino de poner de relieve el alcance efectivo de la misma. Todo lo que en ella se dice corresponde con el nivel de verdad de las convicciones de su autor en aquella época, pero es el cómo dice lo que dice y, sobre todo, la procedencia y fidelidad de lo que dice con algunos capítulos de *La voluntad*, lo que convierte a la simple reseña en un texto de más amplias expectativas y potencialidades. En realidad, la reseña de *Camino de perfección* esconde una reseña impropia de *La voluntad*; sólo sucesivamente a la publicación de esta novela transparece claro el sentido que vincula la reseña de *Camino de perfección* con la novela *La voluntad*, y cómo ambas —reseña y novela— juegan a favor de una nueva concepción de la novela, vinculada ésta, a su vez, con la nueva generación de escritores de principios de siglo. Martínez Ruiz, en la defensa y promoción de la novela de su amigo, perseguía (también, ¿sobre todo?) la creación de un clima favorable y un espacio de recepción adecuado para la “nueva novela”, y, a su través, para su propia novela. Se trataba, en su ingeniosa operación, de allanar el camino de *La voluntad*, de promover un contexto ideológico-intelectual capaz de hacer resaltar las virtudes y potencialidades de su novela. Martínez Ruiz, buen conocedor de los entresijos del mundo literario, era consciente de que el éxito de su amigo jugaba en su favor, que *Camino de perfección* podía ejercer —si se recibía e se interpretada adecuadamente— de trampolín para *La voluntad*. Y era consciente, también, de que el fracaso de su amigo acabaría proyectando una sombra negra sobre su propia novela, en particular, y sobre la “nueva novela”, en general. Sin negar, pues, sinceridad a su gesto, conviene no perder de vista el horizonte de intereses (personales y generacionales) que escondía la reseña de Martínez Ruiz

sobre *Camino de perfección*.

Y en este mismo sentido cabe interpretar el banquete que José Martínez Ruiz organizó con el editor Bernardo Rodríguez Serra para homenajear a Pío Baroja por la publicación de *Camino de perfección*. El acto fue anunciado en la prensa del día por *El Imparcial* y por *La Época*, y sucesivamente referido, a veces con profusión de detalles, por *El Imparcial*, *El Liberal* y *La Correspondencia de España*. Tuvo, pues, un cierto eco y una cierta relevancia en su tiempo. El texto de la invitación al banquete fue redactado por Martínez Ruiz en un remedo estilístico de seductor arcaísmo:

YANTAR. Cazuela de arroz con desposos. Alcaucies rellenos. Ternerueta apedreada con limón ceutí. Pescado cecial. Cordero asado. Frutas. Queso. Valdepeñas tresañexo. Brebaxe de las Indias.

Esta es la deleitosa y apacible comida que celebraremos en loor de nuestro ingenioso amigo el Sr. D. Pío Baroja, en razón de haber dado a la estampa su peregrina novela que se dice *Camino de perfección*.

El cual convite, será tenido en Madrid el martes a 25 días del mes de Marzo del año de gracia de mil nueve cientos y dos, a las ocho y media de la noche, en el famoso Mesón y Parador llamado de Barcelona, que se halla en la calle de San Miguel, número 27 (entrando por la del Caballero de Gracia a la derecha mano) con asistencia de muchos y honrados hidalgos, tan ponderados por sus fazañas como por sus letras.¹⁴⁹

149 'Una novela de Pío Baroja. Comida de homenaje', *El Imparcial*, 26 de marzo de 1902.

Al banquete —según consta en las crónicas periodísticas— asistió en pleno buena parte de la juventud artística e intelectual de entonces y una lúcida y más que digna representación de la generación anterior (“Ocupan la mesa del centro Pío Baroja, el insigne Pérez Galdós, nuestro ilustre compañero Mariano de Cavia y el señor Ortega Munilla”¹⁵⁰). Durante el banquete se leyeron varios brindis (Martínez Ruiz, Maeztu, “Gil Parrado”, García de Candamo, “Silvero Lanza”, Ortega Munilla y Mariano de Cavia) y algunas cartas de quienes no pudiendo asistir al acto quisieron justificar su ausencia y dejar constancia de su adhesión al homenaje (Jacinto Octavio Picón, José María Matheu, Salvador Rueda, los hermanos Quintero y Luis Terán). De la importancia y trascendencia del banquete da cuenta, además de la prensa de la época, el correspondiente recuerdo del homenajeado en sus memorias.¹⁵¹ No nos han llegado los textos de aquellos brindis, o, al menos, no los conocemos como tales. Según el cronista de *El Imparcial*, el primero, quizá el más importante, fue el de José Martínez Ruiz:

Martínez Ruiz leyó a los postres una interesante y elocuente alocución que sintetiza las *aspiraciones literarias de la juventud allí reunida*. Hubo en ella nobles y simpáticas orientaciones hacia el porvenir, respetuoso recuerdo a los “viejos” sentados en la mesa del centro y un alarde de talento y de cultura.¹⁵²

Ramiro de Maeztu, intelectual y emotivamente cercano

150 Ibid.

151 P. BAROJA, ‘Final del siglo XIX y principios del XX (1945)’, *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1978, vol. VII, pp. 731-732.

152 ‘Una novela de Pío Baroja. Comida de homenaje’, op. cit.; las cursivas son nuestras. Es fácilmente presumible que en el brindis Martínez Ruiz insistiera en las ideas centrales de su reseña de *Camino de perfección*.

por esas fechas a Baroja y a Martínez Ruiz (recuérdese la participación de todos ellos en el proyecto de moralización radical-regeneracionista que juntos promovían como “Los Tres”), “leyó también un brevísimo brindis en honor del autor de *La casa de Aizgorri* y de la *nueva literatura*”.¹⁵³ Como se desprende de la crónica, el homenaje a Baroja se estaba convirtiendo en un *meeting* en favor del arte de la joven generación. Tanto Martínez Ruiz como Maeztu lo usan deliberadamente como plataforma de lanzamiento de la nueva literatura, y aunque sus discursos contuvieran partes conciliantes y algún que otro guiño para con los miembros de la generación anterior, el calificativo de “viejos” con que el cronista se refiere a *seniores* presentes al acto deja entrever que todo ello acontecía en el contexto finisecular de la oposición entre la “gente nueva” y la “gente vieja” (Baroja recuerda incluso la tensión del banquete y el disgusto de alguno de los “viejos” por estos ataques¹⁵⁴). Es probable que el cálculo de los organizadores incluyera el conflicto, como es probable que detrás de la amplia difusión que tuvo el homenaje estuviera también la mano de los mismos organizadores, bien relacionados ambos en los círculos periodísticos de principios de siglo. La oposición entre “viejos” y “jóvenes” sirve, sobre todo, como factor de cohesión del variopinto grupo “modernista” (en igual sentido actúa la presencia del *raro* “Silverio Lanza”, admirado, sin distinción, por todos los jóvenes más allá de sus diferencias artísticas y de sus rencillas personales). Martínez Ruiz era bien consciente de que los valores del

153 Ibid.; las cursivas son nuestras. Es posible que, al menos en lo tocante a la nueva literatura, el brindis de Maeztu se sirviera de algunas de las ideas que poco después recogería en su artículo ‘Una generación’, publicado en *La Publicidad* y *Don Quijote*, respectivamente el 5 y el 14 de noviembre de 1902.

154 “Yo recuerdo que este banquete fue un tanto caótico. Había poca gente a gusto. Ortega Munilla dijo que si es que se iba a hablar mal de los escritores viejos que habían tenido la amabilidad de ir”, P. BAROJA, *Final del siglo XIX y principios del XX*, op. cit., p. 731.

modernismo literario sólo se podían promover con éxito desde la fuerza que otorga un movimiento compacto; que la ruptura individual estaba condenada al peor de los fracasos, el de la indiferencia; que para lograr alguna consideración individual en el panorama literario español de principios de siglo era necesario haber logrado previamente la afirmación colectiva de los nuevos artistas. Nótese, en este sentido, su obsesión por afirmarse siempre dentro de una generación (obsesión compartida años después por Azorín).

Así pues, si de veras se pretende llegar al fondo de las cosas y no se quiere dejar que la crítica muera en la superficie lisa de los periódicos de época, si somos capaces de utilizar el material que yace en las hemerotecas para algo más que para una cita curiosa, debemos concluir que tanto el banquete de homenaje a Baroja como la reseña de Martínez Ruiz sobre *Camino de perfección* deben quedar encuadrados dentro de un ingenioso diseño para la propia afirmación del insigne escritor monovero. Todo mira hacia la configuración del éxito de *La voluntad*: la reseña, desde la afirmación de los valores de la “nueva novela”, y el banquete, desde la compleja articulación del factor de cohesión de la joven generación con la afirmación de los valores del “modernismo”. Y no hay indignación que valga, pues en su lucha, en la perversidad de su diseño, Martínez Ruiz se llevaba detrás a (casi) todos sus compañeros de viaje.

La voluntad es, de todas las “novelas de 1902”, la novela más consciente de sí, de su ser novela; novela que vuelve la atención hacia su interior, hacia los entresijos de su intimidad (en perfecta correspondencia con el personaje protagonista); novela que reflexiona sobre la novela y que, a la vez, hace de esta misma reflexión sobre el ser de la novela un elemento fundante y fundamental de la nueva construcción novelesca (lo metaliterario deviene parte integrante esencial de la literatura en la “nueva novela”). Es tan radical la apertura de *La voluntad* en su

búsqueda de una comprensión total del ser de la novela que llega incluso a acoger dentro de sí los mecanismos promocionales que envuelven la novela de principios de siglo. Es un signo de su radical modernidad. Martínez Ruiz sabe que el triunfo se construye (“Azorín” puede ser leído en esta clave, como la construcción del triunfo literario de J. Martínez Ruiz). Acaso no sorprenda, por tanto, que *La voluntad* acoja dentro de su misma narración la recreación literaria del banquete de homenaje a Baroja por la publicación de *Camino de perfección*:

Toda la prensa de la mañana da cuenta del banquete con que la juventud celebró anoche la publicación de la flamante novela de Olaiz, titulada *Retiro espiritual...*

Azorín lee *El Imparcial*, que refiere minuciosamente el acto. Inició el brindis, leyendo un corto y enérgico discurso, Azorín; luego dos, tres, cuatro, seis mozos más, hábiles manejadores de la pluma, hablaron también en grave registro o por pintoresca manera. El cronista de *El Imparcial* los enumera a todos, da breves extractos de sus arengas, trátalos con afectuosa deferencia...

Después Azorín coge *El Liberal*. En *El Liberal* ha hecho la reseña un antiguo compañero suyo. Y Azorín ve con sorpresa que se nombra a todos los que en la comida hablaron, a todos sin faltar uno, menos a él, al propio Azorín. El autor —su viejo amigo— ha hecho pasmosos y admirables equilibrios para no mentar su nombre, mentando a todos.¹⁵⁵

En la crónica del banquete publicada en *El Liberal*, en efecto, no se menciona el nombre de Martínez Ruiz. Todo

155 J. MARTÍNEZ RUIZ, *La voluntad*, op. cit., (II, v), pp. 216-217.

es demasiado evidente; los ligeros cambios introducidos en la novela apenas enmascaran el efectivo acontecer de los hechos. Casi cabría pensar que Martínez Ruiz introduce esos ligerísimos cambios (el nombre de Olaiz por el de Baroja, el título de *Retiro espiritual* por el de *Camino de perfección*) con la intención no tanto de cubrir la realidad cuanto de potenciarla a través de un sutil recurso que atrae la atención del lector en el fácil reconocimiento de una clave de muy simple identificación. *La voluntad*, de este modo, reclama para sí el horizonte del banquete de homenaje a Baroja, y lo reclama sin negar nada ni a Baroja ni a *Camino de perfección*, lo reclama porque le pertenece, porque es parte integrante del espacio favorable de recepción que el esfuerzo y el convencimiento de su autor —Martínez Ruiz— han construido para ella. Los dos momentos del recurso operado se encastran perfectamente: la reseña de *Camino de perfección* y el homenaje a Baroja son, por un lado, acciones tendentes a la construcción de un espacio de recepción favorable a la “nueva novela” y al “modernismo”, y por otro lado, *La voluntad*, al acoger la transfiguración literaria del homenaje a Baroja en un modo tan fácilmente reconocible, acaba mostrándose —ante la crítica y el público— como un valor artístico de indiscutible “novedad”. A nadie se le ocurriría, después de leerla, negar a *La voluntad* lo que se concede a *Camino de perfección* y a la “nueva literatura”. Si no llegó a decirlo —taciturno y silencioso como dicen que era—,¹⁵⁶ bien es cierto que Martínez Ruiz pudo pensar que el éxito de su amigo era su propio éxito.

“NOVELA DE AMISTAD” E HISTORIA EXTERNA

La amistad entre Pío Baroja y José Martínez Ruiz dispone de una abundante documentación. En sus

¹⁵⁶ Vid., por ejemplo, R. BAROJA, *Gente del 98*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 110.

respectivas memorias pueden encontrarse el relato de su primer encuentro y la narración de cómo, desde entonces, ambos mantuvieron una estrecha vinculación de amistad y recíproco respeto.¹⁵⁷ Tampoco hay motivo para dudar de esto, aunque la crítica azoriniana ha solido matizar que la reciprocidad no tenía la misma intensidad, es decir, que fue el escritor alicantino más amigo de Baroja que éste de aquél. Aunque es posible también que detrás de esto no haya más que una simple cuestión de carácter: más brusco en uno, más afable en el otro. En cualquier caso, *Camino de perfección* y *La voluntad* son dos novelas escritas desde el signo indeleble de la amistad de sus autores. En la reconstrucción que hace Camilo José Cela de esta amistad, a través de algunas cartas del joven Baroja dirigidas a Martínez Ruiz, sale a relucir una curiosa anécdota que da la medida de la relación que estos jóvenes escritores mantenían a principios de siglo. Sabido es que dos de las “novelas de 1902” (*Amor y pedagogía* y *La voluntad*) se publicaron en la barcelonesa editorial Henrich y Cía., en la colección “Biblioteca de Novelistas del siglo XX” que dirigía Santiago Valentí Camp. Sabido es también que el editor, Manuel Henrich y Girona, estableció en trescientas páginas el límite mínimo que deberían tener las novelas de esta colección. Este requisito ocasionó no pocos problemas a Unamuno, que, para llegar a las trescientas páginas, se vio obligado a alterar la estructura inicial de su novela añadiendo al final los famosos “Apuntes para un tratado de cocotología” (la edición príncipe de *La voluntad* posee de 302 páginas, y aunque no consta que Martínez Ruiz tuviera que “ampliar” su novela para cumplir el requisito editorial, tampoco es algo que pueda ni deba descartarse). Por lo que respecta a Baroja, sabemos que empezó la escritura de *El mayorazgo de Labraz* sabiendo que su destino sería la colección de

157 P. BAROJA, *Final del siglo XIX y principios del XX*, op. cit., p. 726; AZORÍN, *Madrid* (1941), *Obras selectas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1982, pp. 874-875.

Valentí Camp y que recibiría como compensación dos mil pesetas; y sabemos también que, llegado un momento de la redacción de la novela, se encontró en dificultades para llegar a las trescientas páginas requeridas. En este trance, Baroja recurre a su amigo Martínez Ruiz, y en una carta de 1902 —la novela se publicaría al año siguiente— escribe:

A ver si tiene algo hecho que me sirva para meter en el libro. Este algo podría tener como título: *La vida de los hidalgos en el siglo XVII*, o podría ser una descripción de un entierro con todos los latines correspondientes, o una descripción de una misa de funerales; cualquier cosa que tenga un carácter arcaico me sirve.¹⁵⁸

Martínez Ruiz, amigo de su amigo, respondió con un envío que Baroja acabaría integrando en el cuerpo de su novela (acaso convenientemente reelaborado y reescrito), según consta en el acuse de recibo que le envía a finales de agosto de 1902: “ya recibí las notas. Algunas me sirven admirablemente pero a pesar de todo, para llegar a las 300 páginas necesarias, voy a necesitar Dios y ayuda. He metido en mi libro un entripado formidable, pero aún no he conseguido el tamaño necesario”.¹⁵⁹

Este curioso episodio sirve para poner de relieve el alto grado de complicidad y la íntima confianza que envolvía la amistad entre Baroja y Martínez Ruiz. Como se desprende de estas cartas, entre ellos no había inconveniente para conceder el uno el uso de escritos propios al otro, ni para aceptar éste escritos de aquél y publicarlos como suyos, contraviniendo, de este modo, de alguna forma,

158 Cit. por C. J. CELA, ‘Breve noticia de un curioso epistolario del joven Baroja al joven Martínez Ruiz’, *Papeles de Son Armadans*, CCI, (1972), Año XVII, Tomo LXVII, pp. 220-221. Puede verse también, en propósito, M. D. DOBÓN ANTÓN, ‘Correspondencia inédita del encuentro y amistad entre Azorín y Baroja’, *Bulletin Hispanique*, 97 (1995).

159 Id., p. 221.

el principio de la “autoría” literaria. Su amistad llegaba a tanto. ¿Cómo no suponer, por tanto, a la luz de este dato, que entre ellos había también un conocimiento de sus respectivos proyectos narrativos aún antes de que estos comenzaran a escribirse? ¿Cómo no suponer que se leían lo que iban escribiendo, sin esperar a la publicación o a la redacción final? ¿Cómo no suponer incluso que en la conformación de sus respectivos proyectos narrativos intervino esta amistad desde los simples presupuestos del intercambio dialógico? Las “coincidencias” múltiples y de todo tipo que atraviesan *Camino de perfección* y *La voluntad* no pueden ser más que una acción literaria común decidida deliberadamente por ambos. Y a este punto no vale señalar la anterioridad de *Camino de perfección* respecto de *La voluntad*, porque esas mismas coincidencias ya estaban señaladas en la novelita de Martínez Ruiz publicada en 1901, *Diario de un enfermo*.¹⁶⁰ La fuerte intertextualidad entre *Camino de perfección* y *La voluntad* está exenta de jerarquía, carece de un centro textual privilegiado, y sólo se entiende en toda su amplia complejidad desde el común empeño de sus autores por escribir el proceso de la incumbencia del nihilismo en la cultura europea. Se trataba de escribir el avanzar del desierto y de las sombras en la noche más negra del horizonte intelectual europeo. Martínez Ruiz y Baroja escriben a la intemperie del nihilismo, reparados tan sólo, acaso, por el abrigo de su propia amistad.

Camino de perfección y *La voluntad* narran el mismo proceso y aportan dos soluciones distintas al problema del nihilismo,¹⁶¹ y lo hacen utilizando la innovación de una técnica (impresionismo) y de una estructura

160 Vid. la Introducción a mi edición de J. MARTÍNEZ RUIZ, *Diario de un enfermo*, op. cit.

161 Vid. M. SOLOTOREVSKY, ‘Notas para un estudio intrínseco comparativo de *Camino de perfección* y *La voluntad*’, *Boletín de Filología*, XV (1963); y R. JOHSON, *Fuego cruzado. Filosofía y novela en España (1900-1934)*, Libertarias/Prodhufi, Madrid, 1997, pp. 85-141.

(fragmentación) narrativas similares dentro del modelo consolidado que constituía la “novela de personaje”. De las cuatro “novelas de 1902”, *Camino de perfección* y *La voluntad* se parecen considerablemente. Y este “parecido”, este “aire de familia”, tiene su raíz en el espíritu de la amistad del que participaban sus autores. Amistad personal y literaria; en la vida y en el arte. Una amistad en permanente diálogo, en incesante intercambio de ideas, lecturas, proyectos, sueños...; una amistad capaz de tejer el hilo de dos novelas paralelas, dos novelas iguales y distintas, como los amigos, capaces de continuar en el espacio literario el amistoso diálogo de sus autores en la vida.

La trama de esta amistad entre autores y novelas hace posible la conjetura de establecer un núcleo dentro de la categoría de “novelas de 1902”, que estaría compuesto, precisamente, por *Camino de perfección* y por *La voluntad*. Las otras dos novelas, *Amor y pedagogía* y *Sonata de otoño*, quedarían incorporadas sucesivamente al diseño renovador de este núcleo inicial desde lo que fue su ocasional y casual coincidencia como publicaciones “renovadoras” (y/o de “ruptura”) en el año 1902. Todas ellas —es cierto— “rompían” con el canon narrativo decimonónico, pero sólo el diseño fraguado en el espacio de la amistad entre Baroja y Martínez Ruiz, por un lado, y *Camino de perfección* y *La voluntad*, por otro, proyectaba la ruptura en un debate estratégico hábilmente regido por Martínez Ruiz con la bandera de *Camino de perfección*. Sólo en las expectativas del contexto diseñado por el espacio de la amistad tienen cabida las quejas de Martínez Ruiz ante la acogida que tuvo *La voluntad*, porque, en verdad, según ha puesto repetidamente de manifiesto la crítica, las reseñas que tuvo la novela no fueron ni pocas ni malas.

La voluntad apareció a finales de mayo o principios de

junio de 1902¹⁶², en la colección “Biblioteca de Novelistas del siglo XX” de la editorial Henrich y Cía, tal y como antes se ha señalado. En los meses sucesivos, la novela tuvo reseñas de Bernardo García de Candamo, “Zeda” (Francisco Fernández Villegas), José Martínez del Portal, Carlos Peñaranda, “Fray Candil” (Emilio Bobadilla) y “Andrenio” (Eduardo Gómez Baquero).¹⁶³ A excepción de la de “Fray Candil”, que fue severa e irrespetuosa, las demás fueron bastante favorables a la novela, acaso suficientes para poder certificar de exitosa su divulgación entre la crítica y en los ambientes intelectuales de la época. Pero el joven Martínez Ruiz no se sintió satisfecho; tal fue su desilusión que muchos años después, en sus memorias, dejaría patente el poso amargo que conservaba en su recuerdo de la recepción de *La voluntad*.¹⁶⁴ Martínez Ruiz se esperaba más, y quizá mejor; sus expectativas eran mayores y quedaron defraudadas, y contra esto de poco valen los juicios que hoy nos merezcan aquellas reseñas.

La voluntad tuvo una segunda edición en 1913 (Renacimiento, Madrid), firmada ya por Azorín, como, por lo demás, todas las sucesivas, en lo que constituye la ilegítima apropiación por parte de Azorín de la obra de J. Martínez Ruiz;¹⁶⁵ en ella se incluye, al final, una

162 M. Martínez del Portal, ‘Introducción’ a J. MARTÍNEZ RUIZ, *La voluntad*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 29.

163 B. G. CANDAMO, ‘*La voluntad*, novela de J. Martínez Ruiz’, *Madrid Cómico*, 7 de junio de 1902; ‘Zeda’, *La voluntad*, por J. Martínez Ruiz’, *La Lectura*, 18 de junio de 1902; J. MARTÍNEZ DEL PORTAL, ‘Un libro de Martínez Ruiz’, *El Eco de Yecla*, 22 de junio de 1902; C. PEÑARANDA, ‘*La voluntad*, por D. J. Martínez Ruiz’, *El Globo*, 6 de julio de 1902; ‘Fray Candil’, ‘*La voluntad* (por J. Martínez Ruiz)’, *Nuestro tiempo*, 19 de julio de 1902; E. GÓMEZ BAQUERO, ‘*La voluntad*, de Martínez Ruiz’, *El Imparcial*, 21 de julio de 1902.

164 Vid. AZORÍN, *Madrid*, op. cit., p. 844, y *Memorias inmemoriales* (1946), *Obras selectas*, op. cit., p. 1220.

165 Me permito reenviar, en propósito, a mi prólogo “Y si él y no yo...” a J. MARTÍNEZ RUIZ, *Antonio Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.

breve nota titulada “Desde la colina. En 1913” que va firmada por J. Martínez Ruiz, en lo que es, creo, su última aparición pública como autor literario. La tercera edición es de 1919, y la editó Rafael Caro Raggio como volumen segundo de su cuidada edición de las *Obras completas* de Azorín. A partir de la cuarta edición (Biblioteca Nueva, Madrid, 1940) la novela sufrió la censura recién instaurada por las autoridades del régimen franquista, sobre todo fueron suprimidos los pasos de más duro anticlericalismo. Incluyen la edición censurada las *Obras selectas* (Biblioteca Nueva, Madrid, 1943) y los volúmenes correspondientes de las *Obras completas*, editadas por Ángel Cruz Rueda (Aguilar, Madrid, 1947 y 1975), y de *Las mejores novelas contemporáneas*, editadas por Joaquín Entrambasaguas (Planeta, Barcelona, 1958). A Inman Fox se debe el rescate y la reedición del texto de la primera edición (Castalia, Madrid, 1968), convenientemente anotado y con una adecuada introducción; a Fox debemos hoy, entre otras muchas cosas, el haber liberado el texto de la furia censoria y el haber potenciado con su edición un mejor y más adecuado conocimiento de *La voluntad* y de los estudios azorinianos. Siempre será poco el tributo que le rindamos. Siguen a la de Fox, hasta la fecha, dos ediciones que intentaron aprovechar el interés conmemorativo del centenario del “98”, ambas publicadas en 1997: la primera, con un prólogo de Antonio Ramos Gascón (Biblioteca Nueva, Madrid), y la segunda, con un amplio estudio y un importante aparato de notas de María Martínez del Portal (Cátedra, Madrid). Hasta fecha muy reciente, *La voluntad* carecía de traducciones: en el año de su centenario, Lia Ogno, con su traducción italiana, ha abierto un camino europeo de lectura para la novela.¹⁶⁶

Llama la atención, sobre manera, esta ausencia de traducciones de *La voluntad*; que en cien años, una novela

166 J. MARTÍNEZ RUIZ, *La volontà*, trad. de Lia Ogno, Le Lettere, Florencia, 2002.

fundamental de la literatura española contemporánea (y de la europea, como trataré de mostrar más adelante), haya pasado desapercibida e inobservada fuera de nuestras fronteras. No se me escapa que la complejidad de la obra en todos sus niveles (estructural, estilístico, rítmico, morfosintáctico, lexicográfico, etc.) haya podido hacer echar para atrás a algún intrépido traductor, pero esta repetida ausencia acaso debiera inducirnos a pensar que las faltas no estaban fuera, sino dentro, que no es que en Europa faltaran ojos adecuados para ver, sino que en España se ha ejercido un tipo de crítica que ha cubierto el interés y la filiación europeos tanto de *La voluntad* como de la literatura española de buena parte del siglo XX. Es la incolmable distancia crítica que ha separado y sigue separando la literatura española de la literatura europea. Las categorías literarias que históricamente hemos desarrollado para estudiar la literatura de este periodo han generado una suerte de costra que dejaba a estas obras aisladas en su especificidad hispánica y sin ninguna visibilidad europea. La categoría de “generación del 98”, por ejemplo, condena *La voluntad* al marco teórico e intelectual del “problema de España”; y no es que éste no esté presente en la obra —entiéndase bien—, sino que, al contrario, no la abarca completamente, no la agota en la totalidad de sus dimensiones, y, lo que es sin duda más grave, la aísla del centro de irradiación de la literatura europea de principios de siglo, es decir, de la confluencia de la crisis nihilista con las ansias primeras de renovación vanguardista. Creo que, a este punto, la tarea crítica que nos queda por hacer no es tanto denunciar la insuficiencia de nuestras categorías y periodizaciones consolidadas históricamente (la denuncia ya ha sido hecha, y bien hecha, y está, además, bastante repetida), sino la de entablar una lucha sin cuartel contra la pereza intelectual que cómodamente nos impone seguir usándolas.

Uno de los logros más evidentes de *La voluntad* es el perfecto ensamblaje de sus niveles formal y temático, su biunívoca conformación y correspondencia, cómo la estructura y el estilo de la novela no son simples “contenedores”, pasivas formas previamente establecidas sobre las que se vierten determinados “contenidos”, sino que cumplen desde el principio una función no exenta de significación en lo que es la plasmación y desarrollo temáticos de la novela. Fondo y forma se buscan, se persiguen con denuedo en el proceso creador, pretenden su más perfecta adecuación y concordia a través de un complejo camino de escritura que persigue, a la vez y de manera inseparable, una solución a la crisis del nihilismo y una solución a la crisis de la novela. *La voluntad* expresa la conciencia de la inescindibilidad entre el fondo y la forma, la firme voluntad de un proceso creador que ha trabajado en aras de una pretendida coherencia armónica entre ambos niveles. Todas las grandes obras se han creado desde el establecimiento de una relación armónica entre ambos. En el caso de *La voluntad*, sin embargo, al igual que en muchas de las mejores obras de la literatura europea novecentista (acaso porque en ello pueda individuarse uno de los signos distintivos del carácter propiamente novecentista), esta armonía entre el fondo y la forma reviste un carácter especial y problemático: se trata de una nueva clase de armonía, una armonía que se busca y se persigue desde lo inarmónico, que se construye desde la ruptura y las ruinas de una armonía previa; una armonía nueva, pues, capaz de expresar la radical falta de armonía del mundo y de la vida; una armonía, en fin, coherente con los desarrollos vanguardistas del siglo XX, que han hecho cuestión, precisamente, de uno de los pilares más sólidos de la tradición musical de Occidente, el concepto de “armonía”. *La voluntad* no es (sólo) la novela de un personaje inarmónico y desadaptado con el mundo y la sociedad en que vive (en ello no habría ninguna

novedad: el naturalismo está lleno de ejemplos en este sentido), sino la novela de un personaje sin armonía que vive en un mundo y en una sociedad ambas también sin armonía. Lo inarmónico está en la base de la construcción novelesca, y el genio de Martínez Ruiz consiste en haber sido capaz de expresar este radical carácter inarmónico del mundo y del sujeto a través de una nueva forma de armonía, el haber logrado una composición armónica partiendo de elementos inarmónicos.

Martínez Ruiz quiere novelar en *La voluntad* la crisis de fin de siglo. No algún aspecto parcial de la misma, sino la crisis en su total complejidad: crisis intelectual, crisis vital y crisis artística, es decir, crisis de los modelos explicativos de la realidad, crisis de las formas de vida consolidadas socialmente y crisis de la comprensión del arte propia de la época del positivismo. Y es consciente de que para novelar la crisis de fin de siglo debe necesariamente innovar, pues no se pueden usar los moldes de la novela realista-naturalista para plasmar literariamente la crisis de la cosmovisión que —precisamente— los sostiene. La crisis de fin de siglo supone la aparición de la inarmonía: inarmónico es el sujeto, incapaz de conciliar la vitalidad con la inteligencia, su vida interior con los ritmos de la vida moderna; inarmónico es el mundo, pues lo único que queda tras el derrumbamiento del orden del positivismo es un espacio en ruinas cuyos fragmentos son incapaces de crear un nuevo orden totalizante, una nueva armonía universal; inarmónica es la relación del lenguaje con el mundo, o lo que queda de ambos, tras la crisis, pues ésta ha desvelado, al fin, la asimetría entre las palabras y las cosas, la no correspondencia entre la gramática y el orden oscuro del universo (véanse en propósito la *Carta de Lord Chandos*, de Hugo von Hofmannsthal, o la entrada del 6 de abril de 1899 del *Diario de un enfermo*, de J. Martínez Ruiz, auténticos documentos del nihilismo lingüístico finisecular). La crisis de fin de siglo rompe la última armonía totalizante de la cultura europea;

todo lo que vendrá después, todo lo que culturalmente producirá Europa, arrancará del cuestionamiento y problematización de la armonía y de la paulatina asunción de la imposibilidad de una nueva armonía. El nihilismo configura el espacio cultural europeo como un suelo devastado y devastador; sin puntos de referencia, ni centros ni lugares privilegiados; un espacio en ruinas, una vida a la intemperie y entre las ruinas, en el que la noche y el desierto se alzan como símbolos supremos, para que el poeta pueda con sentido decir que lo que ha crecido en él es fruto de la noche y el desierto.

La voluntad parte de la conciencia de la ruptura de la armonía del mundo, pero lo que mueve el desarrollo de la novela es la pretensión agónica de una nueva (acaso imposible) armonía. Asumir el nihilismo para ejercer una nueva imposición de valores. Todo, en la economía de la novela, mira hacia este objetivo final. Los nuevos valores para la vida deberían incluir también los nuevos valores artísticos. Por eso *La voluntad* tematiza metaliterariamente sobre la novela y sobre el estilo: el capítulo xiv de la Primera Parte es la tabla de valores del arte nuevo. No deben, pues, en *La voluntad*, quizá nunca, mirarse como distintas las partes que el celo analítico de la crítica ha visto, en ocasiones, como separables. No hay en este caso —no puede haberlo— logro estructural, o estilístico, sino dentro del logro total de la novela. Más de un crítico, sobre todo en la primera hora de la recepción de la obra (aunque tampoco faltan casos aislados en tiempos relativamente recientes, si bien éstos deberían ser considerados como simples dogmáticos nostálgicos del canon realista), ha considerado que *La voluntad* carecía de una estructura definida, e incluso no ha faltado quien de aquí ha llegado a negarle el carácter propio de novela. Hoy contamos ya con un nivel de estudios en propósito que han dejado muy atrás tamañas consideraciones y han puesto al descubierto el complejo entramado estructural

de la novela.¹⁶⁷

La voluntad consta de tres partes bien diferenciadas, precedidas de un prólogo y seguidas de un epílogo. El Prólogo, un portentoso ejercicio de maestría literaria,¹⁶⁸ constituye el despliegue del tema de la “voluntad” a través de la pormenorizada descripción de los trabajos de la construcción de la catedral de Yecla. Martínez Ruiz no describe la catedral, la obra presente a la visión, no pinta miméticamente la fachada o la cúpula, sino el esfuerzo, la fatiga, la voluntad de un pueblo en la afanosa construcción de su templo. El Prólogo desvela ya la novedad de la novela, su ruptura con unos hábitos narrativos bien consolidados en la época: en ningún momento el lector accede a la visión de la figura de la catedral, al recorte de su silueta; lo que se gana en esta lectura no es la imagen de la obra, sino la representación del proceso de su construcción, la representación de la desnuda estructura de los trabajos realizados con la finalidad de levantar la catedral. El Prólogo concluye con una apertura hacia la configuración del pasado que desvela la estructura circular de la historia (“el misterioso ensamblaje de las cosas humanas”): más allá de los contenidos del culto, el hombre ha construido,

167 S. BESER, ‘Notas sobre la estructura de *La voluntad*’, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Tomo XXXVI, Cuaderno III (1960) (después en *La novela lírica I. Azorín, Gabriel Miró*, ed. de Darío Villanueva, Taurus, Madrid, 1983); E. ALONSO, ‘Sobre los tiempos y la estructura de *La voluntad*’, *Anales Azorinianos*, 1 (1983-84); J. URRUTIA, ‘Estructura, significación y sentido de *La voluntad*’, *Dai modernismi alle avanguardie*, ed. de Carla Prestigiacomo y Caterina Ruta, Flaccovio Editore, Palermo, 1991.

168 Vid. A. AMORÓS, ‘El prólogo de *La voluntad* (Lectura)’, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227 (1968) (después recogido como ‘El prólogo de *La voluntad*, de Azorín’, *El comentario de textos*, Castalia, Madrid, 1973); M. ORTUÑO PALAO, ‘Notas al prólogo de *La voluntad* de Azorín’, *Homenaje al Profesor Juan Barceló Jiménez*, Academia Alfonso X El Sabio, Murcia, 1990. También LILY LITVAK ha resaltado la importancia de este prólogo en ‘La catedral inconclusa. Un análisis de *La voluntad* de Azorín como novela de tema religioso’, *Explicación de Textos Literarios*, 2 (1973).

construye y construirá catedrales para “implorar consuelo y piedad” ante el misterio insondable de la vida. Una estructura circular que rompe claramente con la idea ilustrada de “progreso”, tan arraigada en la conciencia positivista, y establece una primera aproximación a una comprensión de la temporalidad que, después, en el desarrollo de la novela, acabará configurándose como la representación literaria de la “Vuelta Eterna” nietzscheana, el Eterno Retorno de lo Mismo.

La unidad narrativa de *La voluntad* no es el capítulo, sino el fragmento. Ello queda claro, como vimos al principio, en la tematización metaliteraria del capítulo XIV de la Primera Parte. El *continuum* narrativo de los realistas era —a los ojos de Martínez Ruiz— una suerte de “superchería”; la narración debe ser fragmentada —dice— porque fragmentada y discontinua es la vida. No hay, sin embargo, tal superchería en los escritores realistas; lo que ocurre es que ellos, bien asentados en la cosmovisión positivista, perciben la realidad como *continuum*: el acontecimiento singular no queda nunca aislado, sino siempre como formando parte de un todo. Para Martínez Ruiz es ya imposible esta posibilidad perceptiva, precisamente porque lo que sustenta la construcción natural del *continuum* se ha derrumbado: con la crisis del positivismo las partes no son ya partes de un todo más amplio del cual reciben un sentido superior, las partes son ahora restos de un orden derruido, fragmentos de un desorden sin sentido, fragmentos que no recomponen ningún orden, ningún *continuum* explicativo capaz de acoger la desnuda dispersión de los fragmentos en un orden superior. Es la distancia que corre entre habitar al reparo de un orden y habitar a la intemperie del desorden constitutivo del nihilismo. Y si *La voluntad* quería ser la novela de la crisis del nihilismo tenía que encontrar una estructura coherente con la forma del espacio nihilista. El fragmento, pues.

La Primera Parte narra el proceso de formación del

personaje Antonio Azorín. En la cultura finisecular, las teorías de Darwin sobre el “medio” y las sucesivas aplicaciones al ámbito de la cultura que de ellas hicieron Spencer y Taine estaban profundamente arraigadas y constituían una verdad incontrovertible. El individuo no se explicaba sino como dinámica relación con el medio circundante; sólo que, en esta relación, la acción del medio sobre el individuo adquiriría un poder preponderante: se hablaba, en efecto, de “determinación del medio” y de “adaptación al medio”. En este orden de cosas, es fácilmente comprensible que el interés por la pedagogía adquiriera en esta época un notable incremento, bien sea como crítica de los sistemas vigentes o como apertura posibilista a la introducción de un cierto grado de reforma del medio.¹⁶⁹ De todo ello da buena cuenta *La voluntad* a través de los modelos formativos representados paralelamente por el binomio maestro-discípulo, concretizados en la novela a través de las relaciones Puche-Justina y Yuste-Azorín.¹⁷⁰ Tampoco aquí accede el lector a una imagen canónica del personaje a través de su descripción física; la representación de Antonio Azorín se hace desde su biblioteca, los libros que

169 Nótese que también *Camino de perfección*, de Baroja, y *Amor y pedagogía*, de Unamuno, es decir, dos de las “novelas de 1902”, comparten con *La voluntad*, también “novela de 1902”, esta preocupación por la pedagogía.

170 *La voluntad* y *Amor y pedagogía* se sirven del modelo “maestro-discípulo” desarrollado por Paul Bourget en *Le disciple* (1889), novela que conoció un importante éxito editorial en toda Europa y que fue traducida al español el mismo año de su publicación en francés (*El discípulo*, El Cosmos Editorial, Madrid, 1989). En *Sonata de otoño*, la relación entre Bradomín y Concha recoge también algunos elementos del modelo relacional “maestro-discípulo”, aunque —obviamente— no pueda reducirse sólo a eso; en *Camino de perfección*, en cambio, es la imagen del “camino” el elemento principal a cuyo través se representa la formación de Fernando Ossorio (el pensamiento de Nietzsche, a su vez, funcionaría como “guía” del itinerario de formación). Vid. mi ‘Introduzione’ a P. BAROJA, *Cammino di perfezione*, trad. de Francesco Fratagnoli, Le Lettere, Florencia, 2002.

lee, los cuadros que le rodean, el orden de su escritorio, los pensamientos y enseñanzas de su maestro Yuste, la germinación de sus propios pensamientos, el proceso de conformación de los mismos, etc. Martínez Ruiz representa en *La voluntad* el *milieu d'idées* propio de la cultura finisecular en crisis (aristocratismo intelectual, anarquismo, regeneracionismo, modernismo, pesimismo, vitalismo, etc.) y, lo que sin duda es más importante, su firme convencimiento de la incapacidad de este “medio” para generar individuos aptos para la “lucha por la vida”. Es el último estadio de la descomposición operado por el nihilismo. Y de ahí sólo puede haber dos vías de salida: o el suicidio (solución ya plasmada literariamente en *Diario de un enfermo*, su primera novela, publicada en 1901, que era, en verdad, el “diario de un enfermo de la voluntad”) o la problematización misma del nihilismo y la búsqueda de una nueva imposición de valores (solución que transita ahora en *La voluntad* y sucesivamente en *Antonio Azorín*, la tercera novela, publicada en 1903).

Los 29 capítulos de la Primera Parte despliegan el proceso de formación del personaje Antonio Azorín, desde el silencio inicial (símbolo de la actitud receptiva del discípulo) hasta la plena conciencia de sí (a través de la lenta interiorización de las enseñanzas del maestro). El poder devastador de la educación católica queda en seguida puesto de manifiesto a través del triángulo Puche-Justina-Azorín: el magisterio de Puche sobre Justina hará que ésta abandone la relación que mantenía con Azorín para profesar en un convento. Y de esta negación de la voluntad pasará a un estado de melancólica tristeza que acabará por conducirla a la muerte. Lo que ocurre es que esta débil trama argumental no está narrada en la novela: está sin estar, está desde el firme mecanismo de su elusión. Fiel a la poética de la “nueva novela”, según la cual ésta no debe tener “fábula”, Martínez Ruiz opera en esta parte una decidida y evidente deconstrucción de la trama argumental al sustraer al lector los pormenores de la

relación entre Azorín y Justina. Las expectativas lectoras propias del canon realista quedan así desatendidas, con lo que el texto proyecta al lector o al abandono de la lectura, signo evidente de su frustración, o a la búsqueda de una fruición estética nueva, “deshumanizada”, según una terminología que habría de hacer la fortuna de Ortega años después, es decir, lo proyecta en una lectura que, impidiéndole el goce inmediato y *simpatético* de la trama, le otorga la fruición intelectual de la re-creación de la novela en todos sus niveles.

La Segunda Parte, mucho más breve que la primera, consta de 11 capítulos. Aprendemos allí que, tras las respectivas muertes de Justina y de Yuste, Azorín ha abandonado Yecla y se ha trasladado a Madrid. Han transcurrido ya diez años, se advierte en el segundo capítulo. Y con ello se sustrae de nuevo al lector la trama de las vicisitudes del protagonista en su lucha por abrirse paso en el mundo de las letras. Al lector sólo le queda la constatación de su fracaso:

En Madrid su pesimismo instintivo se ha consolidado; su voluntad ha acabado de disgregarse en este espectáculo de vanidades y miserias. Ha sido periodista revolucionario, y ha visto a los revolucionarios en secreta y provechosa concordia con los explotadores. [...] Su espíritu anda ávido y perplejo de una parte a otra; no tiene plan de vida; no es capaz de esfuerzo sostenido; mariposea en torno a todas las ideas; trata de gustar todas las sensaciones. Así en perpetuo tejer y destejer, en perdurables y estériles amagos, la vida corre inexorable sin dejar más que una fugitiva estela de gestos, gritos, indignaciones, paradojas...¹⁷¹

171 J. MARTÍNEZ RUIZ, *La voluntad*, op. cit., (II, 1), pp. 195-196.

El modelo educativo de Yuste, por tanto, también conduce al fracaso (como el de Puche respecto a Justina, como el de Avito Carrascal y Don Fulgencio de Entrambosmares en *Amor y pedagogía*, como el del filósofo Adrien Sixte respecto a Robert Greslou en la novela de Paul Bourget, *Le disciple*). Antonio Azorín, siempre en permanente proceso de auto-análisis, acepta su condición de “alma dispersa”, como dijera Ortega de Baroja. Antonio Azorín se busca a sí mismo con denuedo en esta Segunda Parte: da inicio a un errático peregrinar (similar al que geográfica y espiritualmente cumple Fernando Ossorio en *Camino de perfección*) en el que acaba configurándose como símbolo de la juventud española, como después, en el Epílogo, Yecla se elevará a símbolo de España. La Segunda Parte constituye, pues, el “camino de perfección” de Antonio Azorín,¹⁷² un camino en el que, como en el de Fernando Ossorio, lo más importante es la inversión nietzscheniana del itinerario de la tradición mística,¹⁷³ no en vano la narración se refiere al “misticismo ateo” del personaje de Martínez Ruiz,¹⁷⁴ precisamente en el mismo capítulo que recrea literariamente el homenaje a Baroja (Olaiz) por la publicación de *Camino de perfección (Retiro espiritual)*. Azorín sale de sí para buscarse fuera. Va a Toledo (cap. IV) y a la Tumba de Larra (cap. IX) a buscar la energía que le falta, la voluntad de que adolece,

172 “Dejemos que cada cual siga en paz su camino. Yo voy al mío. Y el mío es el de ese pueblo donde he nacido, donde me he educado; donde he conocido a un hombre, grande en sus debilidades, donde he querido a una mujer, buena en su fanatismo, donde acabaré de vivir de cualquier modo, como un vecino de tantos, yendo al casino, viniendo del casino, poniéndome los domingos un traje nuevo, dejando que el juez me venza en una discusión sobre el derecho de acrecer, soportando la vergüenza de no saber disparar una escopeta, ni de jugar al dominó, ni de decir cosas tontas a las muchachas tontas...”, id., (III, IV), p. 269.

173 Vid. mi ‘Introduzione’ a P. BAROJA, *Cammino di perfezione*, op. cit., p. XVI.

174 J. MARTÍNEZ RUIZ, *La voluntad*, op. cit., (II, v), p. 221.

y a su través recrea literariamente dos acontecimientos reales que acabarán configurando los signos principales del reconocimiento de la joven generación. El “camino de perfección” de Antonio Azorín, sin embargo, al contrario del camino de Fernando Ossorio, no consigue conjurar el vértigo de la nada. El nihilismo arraiga en su conciencia de una manera radical y absoluta (“mi pensamiento nada en el vacío, en un vacío que es el nihilismo, la disgregación de la voluntad, la dispersión silenciosa, sigilosa, de mi personalidad”¹⁷⁵) hasta llegar a configurar la vertiginosa Danza de la Muerte que todo conduce hacia la Nada en un idéntico y siempre repetido proceso universal de Eterno Retorno de lo Mismo. La brevedad del último capítulo encierra la conciencia de saberse en un camino extraviado y la esperanza en una “síntesis futura” capaz de hacer aparecer en el horizonte una “Vida plena”.¹⁷⁶

La Tercera Parte, compuesta por un breve proemio y siete capítulos, introduce en la narración algunos cambios significativos que establecen un notable paralelismo con *Camino de perfección*. En primer lugar, el salto a la narración en primera persona, con una justificación del procedimiento muy similar a la que emplea Baroja,¹⁷⁷ y, en segundo lugar, la aparición de una direccionalidad clara en el “camino de perfección” de ambos personajes, Fernando Ossorio y Antonio Azorín, el abandono definitivo de la errancia y el deambular y el inicio del itinerario que les conducirá a los lugares en los que se

175 Id., (II, vii), pp. 228-229.

176 Id., (II, xi), p. 255.

177 “¿Fue manuscrito o colección de cartas? No sé; después de todo, ¿qué importa? En el cuaderno donde yo copio esto, la narración continúa, sólo que el narrador parece ser en las páginas siguientes el mismo personaje”, P. BAROJA, *Camino de perfección*, Caro Raggio, Madrid, 1993, (cap. XLVI), p. 277; “Esta parte del libro la constituyen fragmentos sueltos escritos a ratos perdidos por Azorín”, J. MARTÍNEZ RUIZ, *La voluntad*, op. cit., (III, proemio), p. 257.

configurará su solución vital al problema del nihilismo. El final nos descubre un Azorín que se siente “redivivo”, “complaciente” en su libre sujeción a la férrea voluntad de Iluminada. Todo apunta al matrimonio, sobre todo porque ya se había hecho un guiño de anticipación a todo ello en el capítulo xxvii de la Primera Parte:

Azorín se complace viéndola. Iluminada es una fuerza libre de la Naturaleza, como el agua que salta y susurra, como la luz, como el aire. Azorín ante ella se siente sugestionado, y cree que no podría oponerse a sus deseos, que no tendría energía para contener o neutralizar esta energía. “Y después de todo, ¡qué importa!”, piensa Azorín; “después de todo, si yo no tengo voluntad, esta voluntad que me llevaría a remolque, me haría con ello el inmenso servicio de vivir la mita de mi vida, es decir de ayudarme a vivir... [...] y si yo me casara con ella la unidad psicológica estaría completa: yo continuaría viviendo media vida, como hasta aquí, y ella me continuaría haciendo este favor inmenso, el más alto que puede darse, de ayudarme a vivir, de vivir por mí”.¹⁷⁸

Sólo que, llegados a este punto, con Antonio Azorín que se presenta de nuevo ante Iluminada y se siente “redivivo”, Martínez Ruiz, una vez más, sustrae a la narración la trama argumental para evitar la “fábula”. La Tercera Parte termina en este punto, exigiendo del lector la reconstrucción de un proceso negado en la narración.

El “camino de perfección” de Antonio Azorín le conduce de nuevo a Yecla. Volver para encontrarse, pero no en los orígenes, sino en la modificación experiencial del camino. Los capítulos de esta Tercera Parte ponen

178 J. MARTÍNEZ RUIZ, *La voluntad*, op. cit., (I, xxvii), pp. 184-185.

de manifiesto la transformación espiritual que sufre su personalidad y el alto grado de conciencia de sí que alcanza en su permanente proceso de auto-análisis:

Yo soy un rebelde de mí mismo; en mí hay dos hombres. Hay el *hombre-voluntad*, casi muerto, casi deshecho por la larga educación en un colegio clerical, seis, ocho, diez años de encierro, de comprensión de la espontaneidad, de contrariación de todo lo natural y fecundo. Hay, aparte de éste, el segundo hombre, el *hombre-reflexión*, nacido, alentado en copiosas lecturas, en largas soledades, en minuciosos auto-análisis. El que domina en mí, por desgracia, es el *hombre-reflexión*; yo casi soy un autómatas, un muñeco sin iniciativas; el medio me aplasta, las circunstancias me dirigen al azar a un lado y a otro. Muchas veces yo me complazco en observar este dominio del ambiente sobre mí: y así veo que soy místico, anarquista, irónico, dogmático, admirador de Schopenhauer, partidario de Nietzsche.¹⁷⁹

Ser varios, y cada uno de ellos de varias maneras; sentir dentro de sí el desgarramiento de una imposible conciliación; soñar con una “síntesis futura”.¹⁸⁰ Antonio Azorín se descubre a sí mismo desde la trágica conciencia de su propia escisión. Su camino, convertido ahora en metáfora de la experiencia de la modernidad, le ha llevado a escindir la unidad constitutiva del sujeto de la tradición filosófica occidental en dos mitades irreductibles e irreconciliables: razón y vida, reflexión e instinto, inteligencia y voluntad

179 Id., (III, iv), p. 267.

180 “Tal vez esta disgregación de ideales sea un bien; acaso para una síntesis futura —más o menos próxima— sea preciso este feroz análisis de todo...”, Id., (II, xi), p. 255.

(el raciovitalismo orteguiano partirá de la necesidad de recomponer esta escisión más allá de la cultura de la crisis finisecular). Es la postrera acción del creciente avanzar del nihilismo: la fragmentación y disgregación del sujeto. El frío gélido de su noche hace saltar en pedazos la unidad del sujeto, la luz de sus sombras desvela la falacia de su ilusión. Martínez Ruiz estaba anticipando, de este modo, toda una línea de acción literaria que acabaría convirtiéndose en una experiencia central y crucial de la conciencia europea novecentescas: la heteronimia.¹⁸¹ Anticipando a Pirandello, Pessoa, Unamuno, Machado, Kafka, Joyce, Valéry, Musil, etc., Martínez Ruiz no hará más que insistir en la apertura indicada por el negro destello de aquel magnífico verso de Rimbaud según el cual *Je est un autre*, con una transgresión gramatical (“yo es otro”, y no “yo soy otro”) que acrecienta el descubrimiento de la radical *otredad* del sujeto.

La voluntad se cierra con un curioso Epílogo compuesto de tres cartas firmadas en Yecla por J. Martínez Ruiz y destinadas a Pío Baroja. Las cartas sirven de recurso estructural para negar en la narración, una vez más, la “fábula” de la novela. A través de las cartas aprende el lector el nuevo estado de Antonio Azorín: se ha casado con Iluminada y tiene dos hijos; vive, con absoluto descuido de sí, una vida dominada por el dictado de su esposa. Antonio Azorín ha llevado a cabo, por tanto, la solución que dejaba apuntada al final de la Tercera Parte, y ha buscado la “síntesis futura” de su ser en la renuncia de sí y en la afirmación de la voluntad de Iluminada. Sólo que la solución de Antonio Azorín al problema del nihilismo no se eleva a solución definitiva de la novela (al contrario de como sucedía con la solución de Fernando Ossorio en *Camino de perfección*). Las tres cartas del Epílogo introducen una voz crítica al respecto: el firmatario de las cartas critica duramente y sin contemplaciones el estado

¹⁸¹ Vid. mi “Y si él y no yo...”, op. cit., pp. 22-25.

abúlico de Antonio Azorín y su sujeción a la voluntad de Iluminada (criticará también el medio de Yecla como inadecuado para la conformación de personalidades aptas para la vida). La escisión que Antonio Azorín sentía en su ser en la Tercera Parte de la novela, y que parecería resuelta en la “síntesis” que se prospecta a través de la renuncia de sí y el abandono en Iluminada, se traslada en el Epílogo a la dicotomía que se establece entre el autor y el personaje, a cuyo través se desvela la ilusión o la falacia de la solución de Antonio Azorín. Martínez Ruiz no duda en convertirse en personaje literario de su propia novela para contrastar la voz (la ausencia de voz) de Antonio Azorín. El Epílogo crea un interesantísimo contrapunto entre la voz crítica de J. Martínez Ruiz y el silencio abúlico de Antonio Azorín. La armonía de este contrapunto niega validez a la síntesis de Antonio Azorín y deja abierto y sin solución el problema del nihilismo (al contrario de la solución prospectada por Baroja en *Camino de perfección*, que hace asumir a la novela la solución nietzscheana de Fernando Ossorio de afirmar los valores de la vida a través de la afirmación de la “voluntad de poder”). *La voluntad* se cierra con la apertura de una irresolución, una apertura cíclica que desde el Eterno Retorno reclama una segunda vida de Antonio Azorín:

¿Vivirá *siempre* Azorín aquí? Yo me resisto a creerlo; él es un ser complejo; todos conocemos sus rachas de energía, sus audacias imprevistas; es una paradoja viviente. Por eso este reposo, esta sumisión me sorprenden. Le creo capaz, desde luego, de un largo esfuerzo; pero esta pasividad no es en él natural. Azorín es lo que podríamos llamar un rebelde de sí mismo. Instintivamente tiene horror a todo lo normal, a todo lo geométrico, a la línea recta. De su vida pasada se podría escribir un interesante volumen; y yo espero que acaso se pueda escribir

también otro que se titule *La segunda vida de Antonio Azorín*. Esta segunda vida será como la primera: toda esfuerzos sueltos, iniciaciones paralizadas, audacias frustradas, paradojas, gestos, gritos... Pero, ¡qué importa! La idea está lanzada, el movimiento está incoado. ¡Y nada se pierde en la fecunda, en la eterna, en la inexorable evolución de las cosas!¹⁸²

Esta “segunda vida de Antonio Azorín” llegó, en efecto, a escribirse, y fue publicada un año después de *La voluntad*; se tituló simplemente *Antonio Azorín*, y en ella se configura y se desvela la solución que la “pequeña filosofía” aportará al problema del nihilismo: no su derrota o su superación, sino su aceptación como el espacio vital del hombre contemporáneo. Se trata de aprender a vivir en el espacio diseñado por el nihilismo. Schopenhauer, Nietzsche, Gracián y Montaigne constituirán los cuatro pilares básicos sobre los que se alza la “pequeña filosofía”.

Ahora bien, en el horizonte de *La voluntad*, el anómalo contrapunto del Epílogo entre la voz del personaje J. Martínez Ruiz y el silencio de Antonio Azorín (aunque hable, Azorín no dice, habla para no decir) deja sumido en la ambigüedad el concepto central de la novela (la “voluntad”) e irresuelto el problema del nihilismo. Y en ello, en esta ambigüedad y en esta irresolución se despliega precisamente el triunfo final del nihilismo en la novela. Martínez Ruiz, el autor, ha sido fiel a su impulso inicial de escribir el nihilismo. Su voluntad no es la de negar schopenhauerianamente la voluntad (como hace Antonio Azorín) ni la de afirmar nietzscheanamente la voluntad (como parece sugerir la crítica que J. Martínez Ruiz, el personaje, dirige a Azorín), sino la firme voluntad de representar literariamente el nihilismo, la voluntad de

182 J. MARTÍNEZ RUIZ, *La voluntad*, op. cit., (Epílogo, carta III), pp. 300-301.

escribir el nihilismo. Martínez Ruiz se manifiesta en una *voluntad de escritura* que, a la larga, acabará configurando un espacio textual en el que se verá suplantado y sustituido por Azorín (es sabido que a partir de enero de 1904 las dos firmas, J. Martínez Ruiz y Azorín, convivirán en la prensa durante casi diez meses, y que al año siguiente sería Azorín ya quien firmara la autoría de *Los pueblos*, y de ahí en adelante toda la obra sucesiva).

La escritura del nihilismo establece una anomalía en la relación autor-personaje, una relación en la que ambos se irán modificando en el proceso de escritura que va de *La voluntad* a *Las confesiones de un pequeño filósofo*. El personaje crece a expensas del autor, igual que el “hombre-reflexión” había crecido a expensas del “hombre-voluntad”. La escritura del nihilismo resultará devastadora para el autor: J. Martínez Ruiz acabará sucumbiendo ante el empuje creciente del personaje. *Azorín* no es un pseudónimo; *Azorín* es “el otro de sí” de Martínez Ruiz, el resultado de una experiencia devastadora en la travesía de la noche y el desierto del nihilismo. *Azorín* está al otro lado de la crisis nihilista, en la conciencia de la aceptación del horizonte nihilista; J. Martínez Ruiz en el lado de acá, inmerso en la crisis, en el padecimiento de su radical experiencia. *Azorín* es el “otro” de Martínez Ruiz y Martínez Ruiz es el “otro” de *Azorín*. Son dos entidades irreductibles, dos personalidades literarias distintas y separadas. La escisión del sujeto cumple así un salto de cualidad al manifestarse más allá de la literatura, en la vida, en una vida que no conoce ya ni el confín ni el límite que la separa de la literatura.

MACHADO Y LA CRISIS DE FIN DE SIGLO
(A propósito de *Soledades* y *Campos de Castilla*)

Machado es un símbolo, y también, en cierto sentido, un mito. Un símbolo de los valores civiles y democráticos, del testimonio ejemplar de su defensa en un tiempo atroz, de la lucha y del compromiso antifascista. Símbolo de una España vencida y derrotada en aquel preludio de guerra mundial que fue la guerra civil española. De civil, en verdad, aquella guerra tuvo bien poco, y de española, en fondo, menos de cuanto suele creerse. España fue el escenario experimental de lo que iba a venir, de algo que se avecinaba como si fuera el destino trágico e irrenunciable de una modernidad en conflicto consigo misma. Acaso por eso en aquella guerra pesaron tanto los apoyos militares cuanto las hipocresías diplomáticas. En España perdieron la guerra, además, los mismos que, poco después, iban a ganarla en Europa, creando con ello una suerte de desajuste español con relación a Europa y de mala conciencia europea con relación a España. El resto es historia conocida: una larga dictadura y un rápido proceso de democratización que parece haber cicatrizado las heridas del pasado y alcanzado una plena integración

en el marco de la Unión europea. Pero entre el desajuste español y la mala conciencia europea de la inmediata postguerra se han gestado buena parte de los mitos de la España contemporánea. Mitos que han servido para explicar en pasado —mejor o peor— una singularidad de lo español, pero que hoy, en un mundo en verdad muy cambiado, encuentran serias dificultades para poder dar cuenta —en propiedad— de la España actual.

La voz de Machado se ha escuchado, y en cierto modo sigue escuchándose aún, principalmente desde allí, desde aquel conflicto impar del que él quiso ser parte. Al contrario de muchos nombres entre los más representativos de la cultura española de entonces, él no sólo no huyó de la guerra, sino que en ella quiso estar de parte. De parte de la República, se entiende. Había sido uno de sus promotores: en Segovia, según reza la leyenda, fue quien sacó la bandera republicana al balcón del ayuntamiento el 14 de abril de 1931. Conociendo su carácter, es poco probable que lo hiciera, aunque no por ello dejan de ser ciertas sus profundas convicciones republicanas de entonces y, menos aún, esa acción suya, como poeta y como intelectual, lenta, pero eficaz, en favor de la modernización de España. Machado fue parte en aquella guerra, pero esto, por cuanto pueda suscitar, como ha hecho y sigue haciendo, adhesiones y simpatías humanas, no hace de él ni mejor ni peor poeta. La obra es autónoma. El heroísmo de la vida no añade nunca valor estético a la obra literaria. Tampoco puede restarlo. Ni en el caso de quien abrazó la “causa justa” ni tampoco en el de quien estuvo de la “parte equivocada” (aunque sean éstas, también, categorías que hoy dicen bien poco, y lo que dicen tiene que ver, sobre todo, con la resistencia de un pasado que no se resigna a pasar y a dejar paso). En este sentido, el símbolo y el mito de Machado han conformado una suerte de pantalla que se sobreponía a su obra y condicionaba su lectura. Todo Machado se leía desde allí, desde aquel punto final con cuya decisión ética

—humanamente admirable— quedaba marcado con la etiqueta de “poeta del pueblo”. Y no es que no lo fuera, claro está, porque también lo fue, sobre todo porque quiso serlo, sino que la trayectoria de una vida está siempre llena de caminos abiertos que nunca acaban de cerrarse. Enjuiciarlo todo desde alguno de sus puntos es rendirse a una forma de privilegio que traiciona la íntima verdad de esa vida. Con las obras sucede lo mismo: en cada punto de su trayectoria llevan albergados horizontes de futuro diversos e incluso diversas compresiones del propio pasado artístico. El corpus debe hacer justicia a todo ello. Sin privilegios. Quien quiera hoy, pues, acercarse a la poesía de Machado debe empezar por deconstruir el orden mítico-simbólico que ha acompañado la recepción de su obra en el pasado. No hay en ello ninguna forma sutil de engañoso revisionismo, sino la invitación —seria y sincera— a descubrir la grandeza literaria de un poeta que vale más —mucho más— que su efectivo antifascismo.

PERFIL DE VIDA Y ALZADO DE OBRA

Antonio Machado nació en Sevilla en 1875. Un año antes había nacido su hermano Manuel, después también poeta, buen poeta, como él habría de serlo. Manuel, de carácter alegre y extrovertido, iba a ser su guía y su mentor, e iba a tener una influencia en su poesía mucho mayor de lo que la crítica acostumbra a señalar. En el Madrid del fervor modernista que ellos iban a vivir, Antonio fue casi siempre “el hermano de Manuel” (hoy, en cambio, Machado es sólo Antonio, habiendo quedado Manuel relegado en los oscuros designios del canon a simple “hermano de Antonio” y poco más). El padre fue pionero en España en los estudios sobre el folclore, algo que iba a quedar como huella en la poesía machadiana, sobre todo en ese magnífico intento de recuperación y reajuste de las formas populares que, como línea de continuidad, se mantiene a lo largo de casi toda su poesía

(véase, por ejemplo, “Proverbios y cantares” de *Campos de Castilla*). Era la suya una familia culta y liberal, con brotes progresistas y anticlericales, y con un fondo masónico que imprimiría carácter en el poeta. A la edad de ocho años la familia se traslada a Madrid, siguiendo en ello el prestigioso nombramiento de su abuelo como decano de la facultad de ciencias de aquella universidad. En la capital, los hermanos Machado frecuentan las aulas de la Institución Libre de Enseñanza, cuyo espíritu laico e ideario liberal también iban a dejar profunda huella en sus vidas y en sus obras. Del respeto y de la devoción que Machado tuvo siempre hacia sus maestros institucionistas da buena cuenta el primero de los elogios contenido en *Campos de Castilla*, precisamente dedicado a Francisco Giner de los Ríos, fundador y *alma mater* de aquella Institución sin cuya referencia es imposible entender el clima de renovación y de modernización —culturales y políticas— de la España de principios del siglo XX.

No fue Machado un estudiante brillante y ni siquiera llegó a cursar en su juventud estudios universitarios. La muerte del padre en 1893 y sobre todo la del abuelo en 1895 dejan a la familia en precarias condiciones económicas. De esta época son sus primeras colaboraciones en la prensa, artículos de carácter satírico y costumbrista sobre los toros y el teatro, sobre la sociedad de su tiempo y una confusa actualidad política. Antonio busca y obtiene trabajos saltuarios, pero la vida bohemia que conduce con su hermano en los ambientes del modernismo madrileño no facilita las cosas. En 1899 viaja a París y trabaja como traductor en la editorial Garnier. Era el París del *affaire Dreyfus*, como recordaría más tarde, y allí conoció a Oscar Wilde y Jean Moréas, y entabló amistades con Pío Baroja y Rubén Darío. A París volvería en 1902, siempre en compañía de su hermano. En 1903 publica su primer libro, *Soledades*, estreno tardío para un poeta, como suele señalar la crítica. Tardío pero importante. Estreno de mérito, pues el libro fue recibido con elogios en los

ambientes modernistas que empujaban en Madrid por la renovación del arte y de la literatura. De improviso, aquella figura gris, siempre a la sombra de su hermano Manuel, “el retraído”, como le decía Juan Ramón Jiménez, llamó la atención de todos.

La muerte de la abuela en 1904 empeora definitivamente la situación económica de la familia Machado. Antonio piensa incluso en buscar empleo en un banco, pero alentado por Giner de los Ríos decide presentarse a las oposiciones para cátedra de francés en la enseñanza secundaria. Las sacó y el destino le llevó en 1907 a Soria, una pequeña ciudad castellana, capital de una de las provincias más pobres de la España de aquel tiempo. En Madrid sale *Soledades. Galerías. Otros poemas*, su segundo libro, aunque la crítica, inspirada —y confundida— por el propio Machado y por una cierta correspondencia en el título, haya solido considerarlo —y a menudo siga haciéndolo— como una nueva edición ampliada de su primer libro. Soria significa un cambio de vida: atrás deja la aventura de la vida bohemia, su vivir incierto y al día, su no tener oficio ni beneficio, y acoge —pero con pesadumbre y sufrimiento— el nuevo horizonte de seguridades que le proporciona la cátedra soriana. Hay en ese cambio ilusión y renuncia, y todo lo vive acendradamente el poeta en su espíritu. No obedece el cambio, sin embargo, sólo a factores materiales, aunque estén presentes en la superficie de su biografía de manera casi angustiante, sino que tiene también motivaciones estéticas. Hay en propósito algunas cartas a Miguel de Unamuno que son altamente significativas, pues en ellas cuestiona Machado una concepción del arte que se afirmaba entonces como línea dominante del modernismo español. En lo que significa Soria hay, pues, también, un cambio de orientación estética, y seguramente también un cambio de orientación vital, porque el estilo es —ya se sabe— el hombre.

En Soria conocerá a Leonor Izquierdo, una muchachita

mucho más joven que él con la que contraerá matrimonio en 1909. El viaje de bodas, inicialmente previsto a Barcelona, debe cambiar ruta hacia el norte por las revueltas de la semana trágica. Es su período de felicidad, según comentan todos sus biógrafos, aunque en ello, sin restar valor de verdad a sus afirmaciones, acaso pese más la tragedia y la frustración del futuro que la felicidad realmente vivida por el poeta. En 1910 Machado y su esposa viajan a París con una beca concedida al poeta para ampliar sus estudios de filología y literatura francesas. Sigue los cursos de Bédier y de Meillet, y asiste a las conferencias de Bergson en el Collège de France. El Bergson del *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* será desde entonces una deuda clara de su pensamiento. En París, la joven esposa enferma de hemoptisis y el matrimonio se ve obligado a volver a España. Morirá en agosto de 1912. Dos meses antes había visto la luz *Campos de Castilla*, un nuevo libro de poesía con cuya favorable acogida crítica Machado fue encumbrado a las cotas más altas del reconocimiento literario. Fue saludado con auténtico júbilo por Azorín y Ortega y Gasset, a la sazón líderes de la renovación cultural de aquellos años. En correspondencia privada Machado habría de confesar que el éxito del libro le sirvió para ahuyentar el atroz pensamiento del suicidio.

La vida en Soria se le hace amarga y solicita un traslado a Baeza, en cuyo instituto enseñará hasta 1919. En la pequeña ciudad andaluza Machado intentará recomponer el orden de su vida. Son años de soledad y hastío en los que publica poco, aunque en ellos empieza a escribir el importante cuaderno inédito que después habría de aparecer póstumo con el título de *Los complementarios*. Si la raíz meditativa siempre había estado presente en su poesía, ahora el poeta da rienda suelta —alternando verso y prosa— a sus preocupaciones filosóficas. No era un texto preparado para la imprenta, sino un borrador de apuntes y textos dispersos, pero el conjunto resulta capital para entender la evolución de la poética machadiana. Aquí se

cifra, en verdad, el inicio de una reformulación total de la poesía: la mengua en el empleo del verso en favor de la prosa no debe interpretarse como un abandono de la poesía, o de su rechazo, como a veces se ha hecho, sino, más bien, como una ampliación de lo poético que busca en la prosa nuevos cauces. Los textos recogidos en *Los complementarios* fundamentan y explican el Machado que había de venir. Son los años de Baeza de “soledad” y de “sequedad” (véase “Otro viaje” en *Campos de Castilla*), pero aquella aridez suya no era agotamiento del manantial poético, sino un replanteamiento general de la poesía y de su función que tiene en la imagen de la sequedad un centro metafórico. No había sequía, pero sí un horizonte de aridez y de aspereza que se configura para el poeta como personal vía purgativa. En aquellas soledades andaluzas, en aquellos desiertos sin fin, en aquel margen del mundo y de la vida, Machado daría a sus preocupaciones filosóficas forma de estudios universitarios, y como estudiante libre, con Ortega en el tribunal, conseguiría la licenciatura en 1917.

1917 es, desde el punto editorial, un año importante para Machado. Aparecen la antología *Páginas escogidas* y el volumen *Poesías completas*. La antología la había preparado el propio poeta y a su selección había antepuesto un interesante prólogo en el que se hacía balance retrospectivo de su itinerario poético. El otro libro llevaba consignado en el título las fechas que comprendía (1899-1917), fechas que se fueron modificando y ampliando hacia adelante en el curso de sus sucesivas ediciones. *Poesías completas* era, sin duda, un volumen ambicioso y, en cierto modo, venía a colmar una suerte de insatisfacción del poeta con relación a la heterogeneidad de sus libros anteriores. Aquí lograba una nueva estructura para el conjunto de su obra que sentía más cónsona y adecuada y, sobre todo, le permitía acoger su entera producción poética como un todo orgánico abierto incluso a sus desarrollos futuros.

En 1919 consigue un traslado a Segovia, ciudad castellana que le devuelve —cambiado— a un paisaje afectivo. Su proximidad a Madrid le consiente reanudar durante los fines de semana un contacto con el mundo literario cuya ausencia pesó tanto en su vida como otras sobre las que se ha levantado el monumento de su leyenda. Segovia, en principio, significaba sólo cercanía madrileña. Aunque allí, después, en los círculos liberales y progresistas de la pequeña ciudad castellana, encontró un grupo de amigos con los que acabaría implicándose en el magno proyecto de la universidad popular. Allí estaba, entre otros, Blas Zambrano, padre de la que después sería una de las voces filosóficas más interesantes del siglo XX. Para aquellos hombres de porte severo y adusto, como hubo de recordar después María Zambrano, la cultura no podía seguir siendo un signo de clase, ni tener marca de casta, con su consiguiente factor excluyente, sino que debía ser signo y marca de libertad. Eso quiso ser aquella universidad popular segoviana, en cuya vida se dejó sentir el impulso y el aliento machadianos.

Segovia fue, en efecto, una nueva época para el poeta. Significó, sobre todo, una clara apertura de posibilidades. Sus colaboraciones en los principales diarios y revistas de entonces aumentan considerablemente desde su llegada a la ciudad, y ello dio a su nombre una suerte de nueva presencia en los círculos artísticos e intelectuales de la nación, una presencia más viva, más directa, más inmediata, o, de otro modo, ello arrancó al poeta de esa especie de lejanía en que había consistido su presencia —su manera de estar presente— desde que se marchó a Soria y, sobre todo, a Baeza. En 1924 publica un nuevo libro, *Nuevas canciones*. El libro desconcierta al público y a la crítica, y —salvo raras excepciones— no ha solido juzgarse con favor. El conjunto era, en verdad, nuevo y extraño, y, sobre todo, estaba muy distante de esa imagen pública que se había fraguado del poeta tras el éxito de *Campos de Castilla*. Era una extrañeza obvia entonces,

pero hoy, sobre todo desde la publicación póstuma de *Los complementarios*, se ve perfectamente tanto el trabajo interior del poeta durante sus años de sequedad y de silencio como el tránsito que comunica sus poemarios.

En 1926, y siempre debido a la proximidad madrileña de su situación segoviana —proximidad que es, sí, física y geográfica, pero también emotiva e intelectual—, inicia una interesante colaboración teatral con su hermano Manuel. A cuatro manos crearán un teatro que hunde sus raíces en el simbolismo modernista de principios de siglo y contribuirá a impulsar la renovación teatral de los años 20 y 30. Entre sus obras más famosas cabe destacar: *Desdichas de la fortuna*, *Don Juan de Mañara*, *La Lola se va a los puertos* y *El hombre que murió en la guerra*. El teatro, visto sobre todo en su dimensión social, añadía más presencia a esa nueva presencia cultural conquistada desde Segovia.

En 1926 empieza también a publicar en revistas (la mayoría en la orteguiana *Revista de Occidente*) los textos —prosas en general— de su nuevo libro, *De un cancionero apócrifo*. Como libro fue incorporado a la edición de 1928 de *Poesías completas* (y sufriría añadidos y modificaciones en sus sucesivas ediciones, en lo que es, sin duda, una constante machadiana de revisión y crecimiento de su propia obra). El camino emprendido en *Los complementarios* y en *Nuevas canciones* lleva directamente a la teoría y a la práctica del apócrifo. De la poesía filosófica del último libro se pasa ahora a una filosofía poética que ha solido ser minusvalorada por la crítica, o, al menos, no adecuadamente estimada. Ello es filosofía y es poesía, lo uno y lo otro, y todo con carácter sustantivo. El libro, como el mismo título indica a través del partitivo inicial, se constituye no como muestra cerrada y orgánicamente definida, sino como parte de algo que es aún proceso mismo de creación, como parte de un todo indefinido que bulle en un fondo oscuro y del que surge a la luz como si fuese lava de un volcán desconocido.

La “esencial heterogeneidad del ser”, en expresión célebre del propio Machado, está en la base de esa teoría y práctica del apócrifo en la que la crítica, con los años, ha sabido reconocer los trazos y el carácter distintivo de toda una época. Suele citarse en propósito el caso extremo al que dio vida el poeta portugués Fernando Pessoa, pero como precedentes machadianos acaso sea más adecuado y justo citar los casos de José Martínez Ruiz y Azorín, Miguel de Unamuno y Augusto Pérez, Eugenio d’Ors y Octavio de Romeu, Gabriel Miró y Sigüenza, etc. Era un proyecto ambicioso el de Machado: se trataba de dar vida a “doce poetas que pudieron existir” y a seis filósofos españoles del siglo XIX. En aquella hora, sin embargo, lo que se vio de aquel fondo magmático en ebullición fueron las figuras de Abel Martín y de Juan de Mairena, y un poco más al fondo, como escondida, la de Jorge Meneses. Todo ello constituye un luminoso comentario de la lírica machadiana, siendo, además, el fiel documento de un yo poético que se muestra disolviéndose en su esencial multiplicidad.

En 1928 conoció a la poetisa Pilar de Valderrama, la Guiomar de sus versos en *De un cancionero apócrifo*. Amor maduro, pero con sabor adolescente en el ocaso de la vida. En septiembre de 1931, pocos meses después de proclamada la república, Machado consigue por fin un traslado a Madrid. En 1936 aparece la cuarta edición de sus *Poesías completas* y un nuevo volumen de prosa titulado *Juan de Mairena* que le sale naturalmente de uno de sus costados apócrifos. Libro genial, importante, al que el estallido de la guerra civil no consintió adecuada atención entonces, pero en el que después, lentamente, la crítica ha ido reconociéndole un valor capital en el contexto de las letras españolas contemporáneas. A principios de año participa en varios actos de carácter político en apoyo del Frente popular, la coalición de izquierdas que iba a liderar Manuel Azaña, quien después sería el último presidente de la república española. En julio empieza la guerra. En

verdad, la guerra fue consecuencia de un intento de golpe de estado fallido. Los militares sublevados no lograron imponerse con la rapidez prevista, y la resistencia imprevista, o infravalorada, de la república abrió el escenario de una guerra que iba a durar tres largos años. No fue una sorpresa la guerra, aunque desde las esferas del poder republicano la mayoría alimentara la esperanza de poder evitarla. Pero se veía venir. Lo cual, claro está, no significa que fuera inevitable. Desde el nacimiento de la república, la política española había discurrido en un clima de creciente enfrentamiento que llevó a una también creciente polarización de la vida política. Cuando, en el complicado ejercicio del juego democrático de aquellos años, las fuerzas liberales y moderadas se vinieron abajo, el diálogo entre los extremos contrapuestos se hizo cada vez más difícil. A la república le crecieron los enemigos: no sólo fuera, en quienes se situaban al margen del orden constitucional, sino también —trágica y dolorosamente— dentro, en quienes alimentaban un maximalismo que anteponía al pragmatismo reformista el idealismo revolucionario. El resultado de aquella guerra es de sobra conocido: la victoria de unos y la derrota de otros se tradujo en una larga dictadura y en un penoso exilio. Pero lo que quizá no haya acabado de verse bien de aquella guerra es la propia responsabilidad republicana en la derrota: aquel insanable conflicto entre comunistas y anarquistas acabó por minar desde dentro la resistencia republicana. Desde este punto de vista, más que una guerra ganada por Franco fue, en verdad, una guerra perdida por la república.

La rebelión de los militares dejó a España dividida en dos mitades. Los mapas y los partes de guerra ofrecían una imagen concreta de aquella metáfora de las “dos Españas” tan arraigada en la cultura de aquellos años. También Machado la cultivó en su poesía y nos dejó en *Campos de Castilla* más de un despliegue admirable (véanse, por ejemplo, “El mañana efímero”, o el envío a Azorín de “Desde mi rincón”, o la última composición

de “Proverbios y cantares”). Desde el mirador de aquella guerra, después, ha querido verse en los hermanos Machado la cifra y el emblema de aquellas dos Españas enfrentadas en ella. Nada más falso. La guerra los separó físicamente, pero no hubo entre ellos conflicto alguno, ni en los afectos ni en las ideas. A Manuel le sorprendió la guerra en Burgos, tomada en seguida por los sublevados. Quedó en zona franquista, y a sus usos y a su lógica hubo de plegarse, nunca, a decir verdad, indignamente, pero si las circunstancias le hubieran permitido poder volver al Madrid republicano es probable que lo hubiera hecho. Pero la vida no discurre como se quisiera; acontece y basta, y no siempre se está preparado. A Antonio la guerra le sobrevino en Madrid. Para él fue como un revulsivo que sentía fuerte en su espíritu. Aquella guerra no era para él —o no lo era principalmente— una guerra del fascismo contra la democracia, sino, sobre todo, una guerra que movían las fuerzas más reaccionarias de la “vieja España” contra el “pueblo”. Su ponerse del lado de la república, su republicanismo de guerra, tiene en el concepto de pueblo su centro de irradiación. Machado seguirá en los tres años sucesivos el itinerario de la paulatina derrota republicana, hasta el final: Madrid, Valencia, Barcelona, Colliure. La guerra también le separó de Guiomar (a la sazón en Estoril con su familia) y en Valencia escribiría aquel emocionado poema cuyo primer verso es “De mar a mar y entre los dos la guerra”. En 1937 publica *La guerra* fruto de su activismo en favor de la república. Su vida discurre en función del avance de las tropas franquistas, en función de la retirada republicana. A finales de enero de 1939 inicia su viaje hacia el exilio. El poeta está enfermo y le acompañan su madre y su hermano José. El 22 de febrero murió en Colliure, un pueblecito del sur de Francia no muy distante de la frontera española. Tres días después le siguió su madre. Su hermano José encontró en el bolsillo de su chaqueta un papel arrugado con lo que sin duda fue su último verso, un alejandrino perfecto que acaso sea la

cifra y el compendio de toda su poesía: “Estos días azules y este sol de la infancia”. El final de la guerra también fue su final. Pero desde él quiso recoger todo el horizonte de su vida, sin dejar nada fuera, ni siquiera aquel azul de memoria rubendariana al que fue devoto en su juventud y del que quiso en seguida separarse. Toda su obra quedaba evocada allí, en aquel último y misterioso verso de su vida. Evocada con la grandeza humana de un poeta que sabe que no ha perdido sólo una guerra, sino todas las guerras del mundo y de la historia.

SOLEDADES

Contrariamente a lo que un cierto filón de la crítica, de último, suele afirmar, siguiendo en ello un recuerdo —sin duda errado— del propio Machado, *Soledades*, su primer libro, no se publicó en 1902, sino a principios de 1903, como reza, en efecto, la portada del libro (Imprenta de A. Álvarez, Madrid, 1903). Parece que el libro tuvo una reedición al año siguiente (Lezcano y Cía. Editores, Madrid, 1904), aunque lo más probable es que fuera una reutilización del sobrante de la edición anterior con el fin de dar mayor salida a un libro que, de hecho, se había vendido poco. Pocos años después, en 1907, apareció un nuevo volumen de Machado que recogía y ampliaba el título del anterior: *Soledades. Galerías. Otros poemas* (Librería Pueyo, Madrid, 1907). De él dijo Machado que se trataba de “una segunda edición, con adiciones poco esenciales, del libro *Soledades*”. No era cierto, como veremos, y lo que Machado estaba haciendo en 1919, fecha de tal declaración, no era otra cosa que un intento de borrar sus huellas más modernistas y rubendarianas. Este libro tuvo una segunda edición en 1919, cuya mayor aportación fue la ligera modificación del título: *Soledades, galerías y otros poemas* (Calpe, Madrid, 1919). Finalmente, en lo que fue la reordenación machadiana de su obra en la estructura orgánica de sus *Poesías completas*, toda esta parte de su

producción quedó agrupada bajo el título de *Soledades (1899-1907)*. Este estadio final de decisión poética es lo que el lector encontrará en este volumen: 96 poesías ordenadas con carácter progresivo en números romanos (I-XCVI) y distribuidas en seis secciones: (*Soledades*), *Del camino*, *Canciones*, *Humorismos*, *fantasías*, *apuntes*, *Galerías y Varia*.

La declaración machadiana que unía en 1919 los libros de 1903 y 1907 como ediciones sucesivas de un mismo cuerpo textual, en verdad, no resiste el análisis comparativo entre ambos. *Soledades* contenía 42 poemas repartidos en cuatro secciones: *Desolaciones y monotonías*, *Del camino*, *Salmodias de abril* y *Humorismos*; mientras que *Soledades. Galerías. Otros poemas* estaba compuesto por 95 poemas distribuidos en tres secciones: *Soledades* (a su vez subdividida en otras tres unidades *Del camino*, *Canciones y coplas* y *Humorismos, fantasías, apuntes*), *Galerías y Varia*. Al cambio de estructura —importante en sí— hay que añadir, además, que no se trató sólo de un cierto número —considerablemente alto— de poemas nuevos incorporados en 1907, sino también de la supresión de 13 composiciones —un número también proporcionalmente muy elevado— del volumen de 1903. De los 42 poemas de *Soledades* sólo 29 se salvaron en *Soledades. Galerías. Otros poemas*. Dos tercios del libro eran, pues, nuevos por completo. Pero a ello hay que agregar, además, que buena parte de los poemas salvados sufrió en el trasvase cambios importantes. Baste como ejemplo el operado en el verso 9 del poema XXII, ese paso de las “imágenes sombrías” a las “imágenes amigas” que denota la depuración y el acendramiento de ese sentimiento de melancolía que iba a ser tan propio de la poesía machadiana. Ahora bien, lo que mejor da la medida de la distancia que separa los libros de 1903 y 1907 no es el factor cuantitativo, aunque, desde luego, tampoco puede ser despreciable, sino el análisis cualitativo de lo suprimido y de lo corregido en 1907. Visto todo ello en su

negatividad, en lo que se rechaza, en lo que no se acoge del primero en el segundo libro, aparece desvelada en su transparencia una clara *intentio auctoris* cuyas huellas, después, se esforzó en encubrir el propio Machado. Lo suprimido, en verdad, no siempre carecía de calidad literaria, como más de una vez se ha afirmado, y no era, como podría pensarse, la poda, más o menos legítima, a que todo autor, casi sin excepción, somete sus escritos más juveniles. Lo suprimido aquí tiene unidad y, bien mirado, no es su signo el de la inmadurez. Machado empuñó las tijeras con mano firme y segura contra los aspectos más llamativos y externos del modernismo de su primera hora. Más que contra Darío, es la suya una revuelta contra Verlaine, del que acabará recogiendo sólo una cierta predilección por algunos de sus temas mayores (los ocasos, los otoños, los jardines sombríos, etc.). Lo que depuró fue lo más descriptivo y parnasiano de sus versos, lo que más y mejor se había filtrado en su poesía primera de la moda del momento. El libro de 1907 quiere marcar una distancia clara respecto a los capitanes del modernismo —Darío y Villaespesa principalmente, pero también Valle y Jiménez, e incluso su propio hermano Manuel—, quiere, sobre todo, abrirse un camino propio dentro del modernismo, afirmar una voz cuyo valor sabe más allá de la inmediatez y de la superficie de la moda modernista. Lo que hace no es, en propiedad, una negación del modernismo, sino la afirmación de su propio lugar dentro de él. Y esa afirmación suya, sutil, porque adviene por esa vía de depuración que es la supresión y corrección de algunas de sus primeras poesías, procede de una lenta reflexión interior sobre la poesía y la poética modernistas de la que el poeta ha dejado escasos indicios. En uno de ellos —una carta enviada a Unamuno y publicada por éste en agosto de 1903, al poco, pues, de la publicación de *Soledades*—, afirma: “Empiezo a creer [...] que el artista debe amar la vida y odiar el arte. Lo contrario de lo que he pensado hasta aquí”. Un primer punto de inflexión, por

tanto, del que el poeta es bien consciente, se situaría en los aledaños de la publicación de su primer libro.

Son, pues, *Soledades y Soledades. Galerías. Otros poemas* dos libros distintos, y no, como quiso Machado, dos ediciones distintas de un mismo libro. Y responden a dos momentos también distintos de su filiación modernista, en los que la crítica más atenta a la textualidad ha querido ver dos etapas de su producción poética. La primera, comprendida entre 1899 y 1902, de marcada fe y praxis modernistas, y la segunda, de 1903 a 1907, de consciente depuración del modernismo en una línea muy personal de profundización introspectiva. En el etiquetado de la crítica, estas dos etapas han quedado definidas como “modernismo” y como “modernismo intimista”. Contra su filiación modernista *tout court* luchó Machado con habilidad y con denuedo (tanto en lo que representa el libro de 1907 como en lo que *a posteriori* fueron sus interpretaciones sobre trayectoria poética). Lo quiso fuera de su obra. Quiso que ésta fuera, desde sus inicios, un camino configurado como propio y reconocido como personal. Acaso fuera una debilidad suya el no querer reconocerse en la comunanza simplemente modernista de sus orígenes, o acaso, más bien, el haberse convencido de que su auténtico valor como poeta nacía después de aquel inicio. Sea como fuere, que no importa, a la crítica toca hacer espacio en el corpus también a aquel primer Machado, a su participación y contribución al fervor modernista de los primeros años del siglo XX. No hay en ello censura del poeta, sino simple ejercicio de filología, de amor a la palabra, de amor, en este caso, a la palabra de un poeta, a todas sus palabras, pues ellas son el cuerpo que queda del alma plural que fue su vida.

Donde no hay cambios sustanciales, sino sólo, en efecto, menores y de detalle, es entre el libro configurado en 1907 y su segunda edición de 1919. Tampoco, salvo algún retoque mínimo y una ordenación distinta de los poemas, pero conservando su estructura, con la parte

correspondiente de *Poesías completas. Soledades*, pues, no el libro de 1903, sino lo recogido con ese título en *Poesías completas*, que es lo que, de hecho, tiene el lector en sus manos en forma de traducción, es algo sustancialmente conformado en el libro de 1907. Las tres partes del título de aquel libro —“soledades”, “galerías”, “otros poemas”— constituyen, de hecho, la clave del poco evidente itinerario poético propuesto. No es sólo un mundo lo que allí se ofrece, sino principalmente un camino, un sutil camino de escritura que conduce al lector por los pasadizos ocultos de la subjetividad contemporánea, por las angosturas y estrecheces del espíritu de aquel tiempo, por los oscuros pasajes de una intimidad que apunta hacia la nada y se deshace —o se reafirma— en el nihilismo. El lector debe estar atento y no dejarse atrapar de la sugestión cerrada de cada uno de los poemas —magnífica en sí— y buscar el tránsito que ofrece el poemario en su conjunto, pues allí se cifra el sentido de un viaje sin retorno a la noche del fin de siglo. Y es un tránsito que, en su inactualidad, nos entrega una verdad poética que acaba desvelando una raíz en la que no podemos dejar de reconocernos.

En ese itinerario se plasma, en efecto, una manera simbolista e intimista de entender la poesía. Las “soledades” introducen a ese mundo interior de tristeza y melancolía generalizadas que se despliegan en el simbolismo de la tarde que cae, del sol que muere; a esa angustia esencialmente trágica que nace del paso irreparable del tiempo y de la contemplación de la vida desde la conciencia de la muerte; a esos paisajes interiores, que son paisajes del alma, a los que no se puede acceder en compañía. Las “galerías” que siguen como estancia a la estancia de las “soledades” profundizan en ese reino interior, descienden en angosturas subterráneas en pos de la raíz última de la intimidad, buscan en los sueños o en los recuerdos la huella perdida del sentido de la vida, buscan luz, o no buscan nada, pues al final lo que aparece siempre es esa nada intravista que todo

lo devora y engulle. Las “galerías” se ofrecen como un camino angosto en el que se configura una vaga sensación de límite y un sentimiento difuso de limitación. Son, en efecto, un límite, una barrera. De la nada sólo podrá arrancar el poeta silencios. Son los silencios que bordea el articulado simbolismo machadiano. El límite es la nada. Su verso, inefable. Las “galerías” quedan así agotadas. Por ese camino el poeta siente que no puede seguir: es el callejón sin salida de un solipsismo infecundo. Por eso, en cierto modo, la parte del poemario circunscrita en la estancia de los “otros poemas” representa una suerte de camino hacia atrás, de camino desandado en el que se remonta la corriente infinita de la subjetividad moderna y se apunta —vaga y difusamente aún— hacia alguna forma de objetividad capaz de hacer luz tras la crisis de aquella sinceridad postromántica que Machado había heredado de Bécquer. Aquí residiría el cambio de actitud poética sobre el que se iba a asentar después *Campos de Castilla*.

Soledades es, como se decía, una poesía medularmente simbolista transida de incipientes preocupaciones metafísicas y existenciales, de la que, como tendencia general, se han eliminado los elementos narrativos y anecdóticos (se trataba, en la intención de su autor, de “contar la pura emoción, borrando la totalidad de la historia humana”). Son ambientes lo que aquí se configura. Ambientes para sumergirse en ellos, en sus sensaciones, en su musicalidad, en el orden de sus múltiples sentidos. La capacidad evocativa y la potencia simbólica son sus signos distintivos mayores. Machado dispone estratégicamente un número limitado de motivos (la fuente, el agua, el jardín, el camino, la plaza, los espejos, la tarde, etc.) y, como en un auténtico tema musical con variaciones, los va haciendo entrar y salir del conjunto con la intención de conformar así, en su varia modulación, una idea poética central: la angustia, la inquietud, el deseo insatisfecho. Todo va a girar alrededor de los recuerdos, de los sueños y del amor frustrado. Todo, al final, desde el mismo título,

quedará resuelto en símbolo. No en símbolos dispersos, ni autónomos, sino en un sistema simbólico en el que cada uno de sus elementos —cada uno de sus distintos símbolos— no puede entenderse aisladamente, por separado, sino sólo desde el entramado de las múltiples relaciones que despliegan todos ellos a lo largo y ancho del poemario. Todo, al final, un símbolo. Soledades, pues, no del hombre, o no sólo del hombre, sino del espacio y de los objetos que lo habitan en ese desierto que se abre hacia la noche del nihilismo en la crisis de fin de siglo.

En el prólogo a su antología de 1917, *Páginas escogidas*, con visión, pues, retrospectiva, refiriéndose a *Soledades* —en propiedad, al libro de 1907—, Machado dejó escritas unas bellas palabras que acaso puedan definir bien la poética del libro:

Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino *una honda palpitación del espíritu* [...]. Y aun pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes; que puede también, mirando hacia adentro, vislumbrar las *ideas cordiales*, los *universales del sentimiento*. No fue mi libro la realización sistemática de este propósito; mas tal era mi estética entonces.

Que hablara en la forma verbal del pasado indica que aquel horizonte lo había superado, como aparecerá claro en *Campos de Castilla*, pero que recuerde precisamente esas notas distintivas de su quehacer poético de entonces confiere a éstas, en el trance de aquella antología con la que buscaba ofrecer al lector una imagen unívoca y no contradictoria de sí mismo como poeta, el signo de una unidad que se abre directamente hacia adelante.

También la primera edición de *Campos de Castilla* dista mucho de ser el resultado final de su desarrollo machadiano. Es una constante del poeta el prolongado proceso de renovación a que somete sus obras. Éstas aparecen siempre marcadas por los signos de la heterogeneidad compositiva de los textos incluidos y del carácter abierto e incierto de su estructura, como si fueran algo inacabado que sólo tras mucho trabajo de revisión y meditación acaba encontrando su forma. Quizá haya que ver en ello una consideración del propio poeta que se sentía tal con independencia de lo que hacía, o que consideraba lo que hacía como una parte mínima y circunstancial de lo que, en su íntima verdad, sentía que era su poesía. Quizá por ello buscó Machado tan pronto la forma orgánica del contenedor que era *Poesías completas*, pues le permitía una agrupación más libre y, sobre todo, capaz de ofrecer el movimiento que animaba su íntimo proceso creador. *Campos de Castilla* se publicó a finales de abril de 1912 (Renacimiento, Madrid, 1912) y contenía 18 poemas escritos desde 1907, fecha en que —recuérdese— se publicó *Soledades. Galerías. Otros poemas*. Incluía esta primera edición el extenso poema “La tierra de Alvargonzález”, que con sus 712 versos ocupaba la mitad de aquel volumen, lo que daba al conjunto un aire de desequilibrio, desproporción y desmesura. También incluía como un único poema una serie de 28 breves composiciones agrupadas bajo el título general de “Proverbios y cantares”. En lo que fue su segunda edición, aparecida dentro de la primera de *Poesías completas* (Residencia de Estudiantes, Madrid, 1917), *Campos de Castilla* constaba de 56 poemas divididos en dos secciones (respectivamente *Campos de Castilla* y *Elogios*). El libro, pues, ganaba una nueva estructura y aumentaba considerablemente el número de los poemas, a lo que hay que añadir también el aumento de las composiciones de

‘Proverbios y cantares’, cuyo número pasó a ser de 54. El resultado de esta segunda edición, con mínimos cambios, en general de poco relieve, es lo que se ha mantenido en las ediciones sucesivas, hasta última revisada por Machado e incluida en la cuarta de sus *Poesías completas* (1936), que es lo que el lector tiene en sus manos ordenado con carácter progresivo en números romanos (XCVII-CLII).

Campos de Castilla tuvo una acogida entusiasta, y de él hablaron, con favor y con fervor, los principales críticos de entonces, sobre todo los intelectuales de mayor prestigio, los que, de algún modo, estaban liderando la renovación cultural de aquellos años, Azorín y Ortega (véase el “elogio” que se dedica a cada uno de ellos). “Cinco años en la tierra de Soria —diría después Machado— [...] orientaron mis ojos hacia lo esencial castellano”. *Campos de Castilla* es, en efecto, entre otras cosas, una respuesta estética que busca dar expresión a lo esencial castellano. Un intento coincidente con lo que, de otro modo, estaba haciendo Azorín (su libro *Castilla* apareció también en 1912; véase en propósito el simpatético poema CXVII, “Al maestro Azorín por su libro *Castilla*”). El solipsismo nihilista al que había llegado el poeta en *Soledades. Galerías. Otros poemas* era, como queda dicho, un callejón sin salida, o, al menos, así lo sentía el poeta. Se trataba de salir de la cárcel del yo, no de abandonar la introspección y el intimismo propios del mejor Machado, esto sería exagerado, pero sí de remontar la corriente de la subjetividad para añadir a la “mirada hacia adentro” también una “mirada hacia afuera”. Se reniega la cárcel, no la mirada. El poeta busca un nuevo equilibrio. Era hora de despertar. No de abandonar los sueños, sino de “soñar despiertos” como le había dicho a Unamuno en una carta de 1904. “No debemos crearnos un mundo aparte en el que gozar fantástica y egoístamente de la contemplación de nosotros mismos; no debemos huir de la vida para forjarnos una vida mejor, que sea estéril para los demás. [...] La belleza no está en el misterio, sino en el

deseo de penetrarlo”. Ese camino conducía directamente hacia *Campos de Castilla*. El descubrimiento del paisaje castellano, su objetividad, será el adecuado contrapunto al exceso subjetivo y nihilista de *Soledades*. “Pensé —dirá después— que la misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano, historias animadas que, siendo suyas, viviesen, no obstante, por sí mismas.”

El poema “Retrato”, con el que se abre el libro, es, además de un cabal autorretrato, una cumplida declaración de poética: “Adoro la hermosura, y en la moderna estética / corté las viejas rosas del huerto de Ronsard”. Sigue, pues, Machado, fiel al ideal de belleza propio del modernismo, pero insiste en su rechazo frontal de la superficialidad del verso (“Desdeño las romanzas de los tenores huecos / y el coro de los grillos que cantan a la luna”). Aboga por la intimidad (“converso con el hombre que siempre va conmigo”) y, sin salirse del cauce modernista, persigue el valor de la autenticidad (“A distinguir me paro las voces de los ecos”). “Retrato” es un compendio efectivo del ser poético machadiano. Allí están encerradas algunas de las claves del hombre y del artista. Todavía no aparece en él el paisaje castellano, pero sí una función y una comprensión, en cierto sentido, nuevas de la poesía: “Dejar quisiera / mi verso, como deja el capitán su espada: famosa por la mano viril que la blandiera, / no por el docto oficio del forjador preciada”. El esteticismo de su primera hora, aquel decadentismo crepuscular que hacía del arte un fin en sí, ha quedado, en efecto, muy atrás. No está en el preciosismo el valor que estima ahora en la poesía, sino en las consecuencias que puede desencadenar. La poesía —su poesía— ha salido de sus torres de marfil y ha saltado la tapia de los recintos interiores en que estuvo confinada. La poesía —la suya— ha ganado el umbral del mundo y ha querido adentrarse en la vida.

Campos de Castilla es, en efecto, una nueva etapa en la producción poética machadiana. En ella, contrariamente a lo que durante mucho tiempo ha señalado la crítica, no

se configura ningún rechazo del modernismo, sino, más bien, su personal afirmación dentro de él, la prolongación —al contacto de una nueva realidad vital— de la depuración que había empezado poco después de publicar su primer libro. Lo más esencial es el abandono de la ensoñación autosuficiente, propia de las dos primeras etapas, y la nueva actitud de apertura hacia el mundo circunstante. Tiene peso el mundo, parece querer decir el poeta desde el inicio de este nuevo libro. Tiene peso y grava sobre un hombre que no puede seguir escondiéndose en los laberintos interiores de la subjetividad moderna. El paisaje castellano es el choque del poeta con el mundo de afuera. En él se cifran su nueva conciencia y su nueva responsabilidad. Qué distinto este paisaje de ahora de los paisajes interiores de *Soledades* (véanse en propósito, y compárense, por ejemplo, las poesías VI y XCVIII, “Fue una clara tarde, triste y soñolienta” y “A orillas del Duero”). En Soria descubre el poeta lo “esencial castellano”, y lo plasma en su poesía a través de la descripción del paisaje de Castilla, de sus tierras y de sus gentes. Pero el paisaje no deviene en Machado jamás una pura geografía lírica. El paisaje es hábitat humano transido de historia. De historia, sí, la historia de una decadencia, la decadencia castellana, cifra y compendio de la más general decadencia española a través de los siglos. De historia, también, como *intrahistoria*, según el concepto unamuniano, es decir, de la historia anónima del pueblo sin historia. El nuevo objetivismo de estas poesías hace que la pura descripción del paisaje quede interrumpida para dar paso a momentos de honda reflexión sobre las tierras y las gentes, sobre su historia y su porvenir (véase el ya citado “A orillas del Duero”, y también, por ejemplo, “Por tierras de España”, “El dios ibero”, “Del pasado efímero”, “El mañana efímero”, etc.). Albergan, pues, estas poesías una potencia crítica sobre la realidad castellana —y por extensión, también española— que se traduce en compromiso ético-político con los

ideales regeneracionistas de la intelectualidad española de entonces. El solipsismo radical de *Soledades* queda definitivamente conjurado en la dimensión ético-política a la que se abre y abraza *Campos de Castilla*. Castilla es microcosmos de España.

Aquel imperio venido a menos en la fecha de 1898, cuando España perdió sus últimas colonias en guerra desigual con los Estados Unidos, estaba explicando su propia historia desde la categoría, por lo demás, de moda en la época, de “decadencia”. Pero a aquella decadencia secular se quería oponer ahora la fuerza de una “regeneración” capaz de hacer de España, en aquel trance, una nación moderna. Joaquín Costa lideró un movimiento intelectual —y político— de carácter regeneracionista que encontró eco y seguimiento entre los escritores más jóvenes de la llamada generación del 98. El “98” cifraba una preocupación nacional, patriótica, sociológica, política. Durante mucho tiempo la crítica ha considerado el noventayochismo y el modernismo como tendencias contrapuestas y divergentes (esteticistas vs. comprometidos). Hoy, en lo que es, sin duda, una categorización del período más adecuada, se ha abierto paso una comprensión general de la época como crisis de fin de siglo, en la que el modernismo representaría la nueva estética y el 98 una corriente dentro de ella. Sea como fuere, lo cierto es que la preocupación nacional y la dimensión ético-política constituyen un fiel criterio de demarcación entre *Soledades* y *Campos de Castilla*. Poco importa, en verdad, si la filiación noventayochista de Machado es tardía respecto a la de sus coetáneos (Azorín, Baroja, Maeztu, Unamuno, etc.), pues lo que cuenta en este caso concreto es, más bien, el cambio de actitud poética que la soporta, ese cambio que lleva al poeta, dentro del modernismo, de un extremo a otro.

Campos de Castilla vio la luz pocos meses antes de que se apagara la de la joven esposa del poeta. Fue, para el hombre, un golpe duro y un inmenso dolor, y, sobre todo,

un punto que marca en su vida un antes y un después. También tuvo consecuencias para el poeta, claro está, pues quedaba sumergido ahora en una soledad nueva que poco a poco iba a abrirse paso hasta esa crisis poética plasmada en la esencial soledad de *Los complementarios*. Desde Baeza intentará recrear poéticamente el paisaje andaluz, tal y como antes había hecho desde Soria con el castellano, pero el recuerdo de Leonor y de los días felices se interpone como una pantalla entre el nuevo paisaje y sus sentimientos. Surge así ese “ciclo de Leonor” que irá a engrosar la segunda edición del libro. De él son buenos ejemplos “Al olmo seco”, “Caminos”, “Otro viaje” y “A José María Palacio”. En ellos se van alternando la experiencia del desarraigo y la preocupación religiosa, hasta llegar a esa suerte de poética del silencio que encierra el último de los poemas citados. También podría hablarse de un “ciclo andaluz”, que, correspondiente a estos primeros años de Baeza, también iría a parar a la segunda edición del libro. Buenos ejemplos son “Noviembre 191”, “Los olivos” y, quizá el mejor de ellos, con un subtítulo de sabor —y contrapunto— muy orteguianos, “Poema de un día (Meditaciones rurales)”. De ambos ciclos ha hablado la crítica, con razón, sin duda, aunque Machado no quiso darles ningún reconocimiento autónomo y los integró, como queda dicho, en la sección correspondiente de *Campos de Castilla* de la segunda edición del libro homónimo. Tampoco quiso dar mayor reconocimiento a lo añadido a “Proverbios y cantares”, aunque se doblara el número. Eran composiciones breves de carácter sentencioso, que pueden ser leídas autónomamente, pero que Machado dispuso como si fuera un único poema, pues lo importante no era tanto cada una de las sentencias cuanto el horizonte poético que abría su interrelación. Los *Elogios*, en fin, añadidos también en la segunda edición y organizados —estos sí— como sección independiente, constituyen, por lo general, como su mismo título indica, un elogio poético de las personas sobre las que cifra el

poeta las posibilidades de regeneración de España. Son el estandarte de una nueva España a la que Machado mira ahora con esperanza. Desde Baeza, desde aquellas lejanías andaluzas que eligió como destierro, su corazón late ahora al unísono de aquel movimiento intelectual que se estaba organizando en Madrid. El nombre de Machado aparece entre los fundadores de aquella Liga de Educación Política Española que quiso, con la voz de Ortega declamando el discurso *Vieja y nueva política*, llamar a las puertas de la política y ofrecer una vía a la regeneración nacional. A lo “esencial castellano” de la primera edición, con su potencial crítico inconfundible, se añadían ahora los acentos —no menos críticos— de una esperanza difusa en la que el poeta, en sus soledades andaluzas, sentía ya no estar solo. Los *Elogios* son eso, la compañía de la esperanza.

LA CRÍTICA ORTEGUIANA DEL 98
DEL PROBLEMA DE ESPAÑA AL PROBLEMA DE EUROPA

Al final del esquema sobre las crisis históricas, trazadas ya con precisión, por tanto, las líneas maestras de los procesos de esclerotización, bizantinización y falsificación de la cultura, Ortega, abandonando por un momento la abstracción estructural del esquema, con una pincelada *en passant* que buscaba una salida hacia el presente, reconocía en su propia época las notas distintivas de la crisis. Su tiempo era, como el Renacimiento y el Romanticismo, un tiempo de crisis:¹⁸³ una crisis epocal que deja al hombre suspendido en la divisoria de dos mundos, uno que ya sabe caduco e inservible, y otro que no alcanza a divisar aún en la lejanía del horizonte. Una

183 *En torno a Galileo*, V, 80 (las referencias a las obras de Ortega — en este orden: título, nº del volumen, nº de la página— pertenecen a la edición en 12 vol. de sus *Obras completas*, Alianza Editorial & Revista de Occidente, Madrid, 1983). Ortega publicó en 1942, con el título de *Esquema de las crisis*, las lecciones V-VIII de su curso de 1933 (*En torno a Galileo*), anticipando así la publicación completa del mismo, lo que sólo advino en 1947. El esquema de las crisis iba a ser posteriormente completado y enriquecido con la distinción entre “ideas” y “creencias”, cfr. *Ideas y creencias*, V, 383-409.

crisis que se arrastra desde atrás, que Ortega ni siquiera inaugura, pues nace ya en ella, dentro de ella, inmerso en la inquietud ambiental de un horizonte por hacer. Una crisis cuya comprensión por parte de Ortega había de variar en función de la marcha y desarrollo de su pensamiento: entendida, primero, como crisis nacional dentro del marco que constituía entonces el “problema de España”, tanto en su versión regeneracionista como noventayochista, y sólo después entendida en toda su amplitud y radicalidad como crisis de la modernidad.

Cabría preguntarse por la relación de Ortega con esta crisis, por su vivencia, personal e intelectual, dentro de ella. Ello habría de promover, quizá, una más adecuada valoración de aquella confrontación polémica con el 98. Desde sus bien tempranos primeros escritos, el joven Ortega da muestras de un fuerte convencimiento personal de contribución a una nueva época, de participar en una contienda en la que estaban en juego algo más que los destinos personales o las ideas estéticas de moda (piénsese, por ejemplo, en la durísima crítica a Valera y al siglo XIX, o en el saludo empático con que recibía los libros de Azorín, Baroja o Machado). Es fácilmente detectable en su obra un íntimo convencimiento juvenil de formar parte de una causa más amplia tendente a la renovación y regeneración moral e intelectual de España. El joven Ortega, cultural e intelectualmente, nace en la “cultura de la crisis” que el espíritu noventayochista había empezado a plasmar;¹⁸⁴ en efecto, la individuación de

184 “Ortega tomó como punto de partida la misma crisis de ideas y creencias de la que hablaba la Generación del 98,” D. L. SHAW, *La generación del 98*, Cátedra, Madrid, 1989, p.253. Empleo los términos “98” y “noventayochismo” con un carácter meramente referencial y convencional, sin entrar en el mérito de su propiedad semántica y de su pertinencia crítica. La caracterización de nuestro final de siglo en términos de modernismo o noventayochismo, además de no hacer fiel justicia a aquel proceso sustancialmente unitario de crisis (en el que obviamente confluían varias y variadas direcciones) tiene el inconveniente de dejar la cultura finisecular española un tanto aislada

la crisis de la cultura española y su toma de conciencia respecto a ella advino en Ortega por la vía de los entonces también jóvenes (aunque menos) escritores del 98.¹⁸⁵ Ortega, en su salida intelectual al mundo, pues, se suma a un movimiento ya iniciado en el que la abulia ganivetiana, en la que también insistirá Maeztu, el marasmo unamuniano, los personajes apáticos y abúlicos de Azorín y Baroja, la melancolía radical de Machado o Valle-Inclán, etc., configuran los elementos de una protesta a la vez que los síntomas de una inquietud epocal y un impreciso diagnóstico sobre la realidad española. En *Moralejas*, una serie de tres artículos publicados en *El Imparcial* en 1906, se puede detectar todavía la filiación del joven Ortega con el espíritu del 98: en el primero de ellos, se descubre la amplitud con que Ortega concibe la tarea del crítico literario, cómo ésta abraza un proyecto de reforma nacional basado en un análisis de los males de España (“el pecado español”) de clara huella noventayochista; el segundo, no sólo termina elogiando el epílogo de *Los pueblos*, de Azorín, sino que contiene una expresión de indudable sentir noventayochista (“España cruje de angustia”); el tercero exalta la función pedagógica del paisaje —nótese que el redescubrimiento literario del paisaje será uno de los rasgos definitorios del 98. La cultura, entonces, Ortega la entendía como “el canje mutuo de estas maneras de ver las cosas (cosmovisiones)

de la cultura europea.

185 Siguiendo el modelo orteguiano de las “generaciones histórica” (la comprensión no sucesiva de las mismas, sino como interrelación de tres generaciones coexistentes en todo momento histórico), resulta sumamente esclarecedor el análisis que hace Cacho Viu de la diversa incidencia que tuvo el Desastre del 98 en la conciencia española en función de la pertenencia a una generación u otra de las coexistentes entonces (maduros cuando el desastre, jóvenes cuando el desastre, adolescentes cuando el desastre), cfr. V. CACHO VIU, *Repensar el noventa y ocho*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1997, pp. 97-115.

de ayer, de hoy, del porvenir”;¹⁸⁶ cultura era comunicación, contacto, ruptura del aislamiento, es decir, el antídoto al célebre individualismo español.

Con posterioridad a esta fecha puede detectarse fácilmente en la obra del joven Ortega un progresivo distanciamiento del espíritu noventayochista, un alejamiento que acabaría en franca ruptura y en decidida oposición a sus primeros compañeros de viaje. En su polémica con Maeztu (1908), por ejemplo, Ortega da un corte neto con la comprensión de la raíz de los males patrios en términos de abulia: “nuestra enfermedad es envaguecimiento, achabacanamiento, y la inmoralidad ambiente no es sino una imprecisión de la voluntad oriunda siempre de la brumosa intelectual. [...] de *abulia* no cabe hablar sino cuando se ha demostrado la normalidad de las funciones representativas. Un pueblo que no es inteligente no tiene ocasión de ser abúlico. Sin ideas precisas, no hay voliciones recias”.¹⁸⁷ Ortega achaca al 98 una falta de rigor intelectual, un exceso de “literatura” en sus análisis y en sus diagnósticos —sólo en este sentido debe ser entendida la frase “o se hace literatura o se hace precisión o se calla uno”.¹⁸⁸ Frente a Maeztu, a quien había considerado un amigo fraterno e incluso un “hermano mayor”,¹⁸⁹ Ortega reclama, con insistente convicción, *sistema* y *ciencia*¹⁹⁰, es decir, lo que

186 *Moralejas*, I, 46.

187 *Algunas notas*, I, 113.

188 Id.

189 *¿Hombres o ideas?*, I, 439. Todavía en 1914, Ortega dedicará su primer libro, *Meditaciones del Quijote*, a Ramiro de Maeztu “con un gesto fraternal”; la desaparición de esta dedicatoria en las ediciones sucesivas de la obra nos da una pista de eso que Julián Marías ha llamado el “descontento intelectual” de Ortega hacia Maeztu, cfr. *Ortega. Circunstancia y vocación*, Alianza, Madrid, 1983, p.139.

190 “Sistema es la unificación de los problemas, [...]. El sistema es la

en su juicio ha faltado siempre en España, y que de seguir faltando no se podría poner fin a su secular decadencia ni al retraso que la separaba de Europa. Al año siguiente, frente al “africanismo” unamuniano, Ortega hará del “¡Salvémonos en las cosas!” su grito de batalla y la bandera de su europeísmo: “En esta palabra (Europa) comienzan y acaban para mí todos los dolores de España”.¹⁹¹ Europa era entonces, para Ortega, sinónimo de ciencia, de precisión y de sistema, de disciplina y de rigor intelectual.¹⁹²

A esta época pertenece un concepto de cultura que presenta ya claros puntos de divergencia respecto al que hemos señalado anteriormente: “¿Qué es la cultura sino la valoración cada vez más exacta de los hechos?”.¹⁹³ De una concepción (inconcreta y un tanto romántica, por cierto) de la cultura como lugar de relación y canje, se pasa a una precisa *definición* de la misma. ¿Qué es lo que ha pasado entre estos dos momentos? ¿Cuál es el motivo desencadenante del alejamiento y posterior ruptura de Ortega con el 98? Los factores, sin duda, habían de ser múltiples, y así parece si se rastrean

honradez del pensador,” *Algunas notas*, I, 114. “La verdad no tiene otro camino que la ciencia: la fe sólo lleva a creer. Benditas nos son las buenas intenciones; pero preferimos los buenos métodos. [...] aquí (en España) es lícito todo, salvo ser exacto, buscar la precisión, pesar las palabras, rectificar las comparaciones,” *Sobre una apología de la inexactitud*, I, 122.

191 *Unamuno y Europa, fábula*, I, 128. “España era el problema y Europa la solución,” *La pedagogía social como programa político*, I, 521.

192 “Europa, señores, es ciencia antes que nada: ¡amigos de mi tiempo, estudiad! Europa es también sensibilidad moral, pero no de la vieja moral subjetiva, de la moral cristiana —acaso más bien jesuítica— de las intenciones, sino de esta otra moral de la acción, menos mística, más precisa, más clara, que antepone las virtudes políticas a las personales porque ha aprendido —¡Europa es ciencia!— que es más fecundo mejorar la ciudad que el individuo,” *Los problemas nacionales y la juventud*, X, 118.

193 *Una polémica*, I, 160.

minuciosamente aquellas polémicas. El fracaso político de los noventayochistas, en parte debido a su incapacidad para reunir consensos alrededor de sus propuestas, y el consiguiente viraje de algunos de ellos sólo nos revelan una cara de la medalla. Algo pasó también con Ortega, una *experiencia decisiva* para su formación intelectual: su estancia en Alemania. Desde principios de 1905 hasta finales de 1907, el joven Ortega cumplirá un viaje de estudios por tierras alemanas: Leipzig, Berlín y Marburgo, sobre todo esta última, serán las etapas principales de su viaje. Y será precisamente en Marburgo, entonces la ciudad-fortaleza del neokantismo, donde encontrará la atención y el interés de quienes habían de ser su maestro (Hermann Cohen) y sus compañeros (Hartmann, Scheffer, Heinsoeth).¹⁹⁴ En Marburgo Ortega entra en contacto, sí, con una filosofía que habría de dejarle una huella más o menos duradera y perceptible en su obra,¹⁹⁵

194 Bastantes años después, el propio Ortega habría de referirse con honda emoción a aquellos sus años alemanes: “He estudiado en Marburg y en Leipzig y en Berlín. He estudiado a fondo, frenéticamente, sin reservas ni ahorro de esfuerzo —durante tres años he sido una pura llama celtibera que ardía, que chisporroteaba de entusiasmo dentro de la Universidad alemana. [...] Marburg era el burgo del neokantismo. Se vivía dentro de la filosofía neokantiana como en una ciudadela sitiada, en perpetuo: ¡Quién vive! Todo en torno era sentido como enemigo mortal: los positivistas y los psicologistas, Fichte, Schelling, Hegel. Se les consideraba tan hostiles, que no se les leía. En Marburg se leía sólo a Kant y, previamente traducidos al kantismo, a Platón, a Descartes, a Leibniz”, *Prólogo para alemanes*, VIII, 20 y 27 respectivamente. Sobre el neokantismo marburgués puede verse el libro de ALEXIS PHILONENKO, *L'École de Marbourg (Cohen, Natorp, Cassirer)*, Vrin, París, 1989.

195 Pedro Cerezo sitúa en el año 1911 el punto de inflexión en el que el pensamiento orteguiano vira hacia posiciones que se alejan del neokantismo, cfr. *La voluntad de aventura*, Ariel, Barcelona, 1984, p.25. Con la comprensión de las cosas propias que nos da la mirada retrospectiva, Ortega, algunos años después, había de referirse al aspecto ambivalente de las consecuencias de su periodo marburgués: “Durante diez años he vivido dentro del pensamiento kantiano: lo he respirado como una atmósfera y ha sido a la vez mi casa y mi prisión”, *Kant. Reflexiones de centenario*, IV, 25. Y un año después, en 1925, aún

pero, sobre todo, entra en contacto con un modo riguroso y disciplinado de ejercer y de entender el pensamiento y, a la vez, con una elevada comprensión de la tarea filosófica. Su reclamación de “ciencia” y de “sistema”, de “método”, hay que entenderla en función de esta adhesión suya al neokantismo y, principalmente, en función de un consiguiente proceso de sustantivación de la cultura que la convierte en un valor objetivo para Ortega.¹⁹⁶ Es el momento de su feroz oposición al subjetivismo español (la proclamada “sinceridad” noventayochista): “La moral, la ciencia, el arte, la religión, la política, han dejado de ser para nosotros cuestiones personales; nuestro campo de honor es ahora el conocido campo de Montiel de la lógica, de la responsabilidad intelectual”.¹⁹⁷ En la filosofía de la cultura del neokantismo marburgués, en su primacía de los valores y de los ideales, en su privilegio de la comunidad sobre el individuo, iban a encontrar concreción satisfactoria los anhelos orteguianos surgidos a raíz de su implicación intelectual en el *problema de España*.

Antes de que Ortega entrara en liza, en la España de entresiglos confluían dos diversas formulaciones y, por consiguiente, dos diversas comprensiones del “problema de España”: la regeneracionista, estrechamente ligada en su nacimiento, a raíz del fracaso de la Revolución de Septiembre, al krausopositivismo institucionista, y la noventayochista, que se asentaba

iría un poco más lejos en su intento de precisar aquella época como una etapa de su pensamiento ya cerrada y clausurada: “Toda mi devoción y gratitud a Marburgo están inexorablemente compensadas por los esfuerzos que he tenido que hacer para perforarlo y salir de su estrechez hacia alta mar”, *La metafísica y Leibniz*, III, 433.

196 Este proceso de sustantivación de la cultura en Ortega ha sido tratado por C. MORÓN ARROYO (*El sistema de Ortega y Gasset*, Alcalá, Madrid, 1968, p.337) y P. CEREZO (*La voluntad de aventura*, op. cit., pp.18-25).

197 *Unamuno y Europa, fábula*, I, 131-132.

sobre bases regeneracionistas, pero que iba más allá del regeneracionismo en lo que era la pretensión de los rasgos definitorios de la “identidad” y “esencia” de los españoles. La discrepancia de fondo entre el regeneracionismo y el noventayochismo radicaba en la diferente relación que ambos grupos mantenían con el positivismo: el regeneracionismo construía su formulación del problema de España desde la plena vigencia de la cosmovisión positivista, asentada en una sólida fe en la razón y en la ciencia, mientras que los noventayochistas lo hacían, sí, con elementos del positivismo, pero no vividos ya desde la aceptación de su cosmovisión, sino desde la clara conciencia de su crisis (nótese, al respecto, la diferencia que corre entre, por ejemplo, *El problema nacional* de Macías Picavea o *La moral de la derrota* de Luis Morote y el *Idearium español* de Ganivet o *En torno al casticismo* de Unamuno). El cientificismo de los regeneracionistas afrontaba el problema de España desde la metáfora del “organismo enfermo”: la enfermedad española debía ser tratada de igual modo que el médico trata la enfermedad de sus pacientes, es decir, diagnóstico, patogenia, tratamiento (hechos, causas, remedios);¹⁹⁸ el discurso de los noventayochistas, en cambio, aun conservando la metáfora de la enfermedad, ampliaba el radio de acción de la misma en una dirección incompatible con el positivismo: sin dejar de ser “fisiológica”, pasa a ser, también y principalmente, “enfermedad del espíritu”, y el espíritu (o alma) representaba el lado oscuro de la ciencia, los límites de una comprensión rigurosamente científica del universo, pues la realidad espiritual se desvanecía ante el ojo analítico de la ciencia positiva.

198 “Hechos, causas, remedios: he aquí las tres etapas cardinales que hallamos en nuestro trabajo. ¿Son las angustias de un enfermo las que nos solicitan? Luego a la clínica médica debemos pedir nuestro plan. Diagnóstico, patogenia, tratamiento: no hay otra manera de proceder”, R. MACÍAS PICAVEA, *El problema nacional* (1899), Biblioteca Nueva, Madrid, 1996, pp. 38-39.

Del cientificismo regeneracionista, positivista en cuanto método y cosmovisión, se pasa a ensayar nuevas vías en lo que es ya, en el noventayochismo, la conciencia y la vivencia de la crisis del positivismo: magno ejemplo, en este sentido, el ensayado por Martínez Ruiz en *El alma castellana*, donde la secuencia lineal hechos-causas-remedios viene sustituida por un portentoso ejercicio de reconstrucción hermenéutica del pasado. Con el avanzar de esta crisis del positivismo en la España finisecular y la aparición del nihilismo en el horizonte cultural de la joven generación, la separación entre unos y otros, regeneracionistas y noventayochistas, no hará más que acrecentarse. “Atrapados en la estrecha fórmula de Costa —la reforma educativa y agraria—, para el que el capital no existía, los noventayochistas, desilusionados, enfocaron sus pensamientos hacia otro lado. Uno a uno, Ganivet, Unamuno, Azorín y Maeztu, renunciaron al ideal de europeización y a las reformas prácticas, en favor de un mito del *Volksggeist* en el que la regeneración debía provenir de dentro, desde el “alma española” operando a un nivel espiritual, o bien subordinaron el ideal al mito”.¹⁹⁹ Así pues, en la reacción orteguiana contra el 98 no hay que ver sólo su adhesión intelectual al neokantismo, sino también el intento de superar la cultura de la crisis en la que los noventayochistas se habían instalado. Nada tan contrario al nuevo europeísmo neokantiano recién ganado por Ortega que aquel giro anti-europeo de los noventayochistas persiguiendo la salvación de España en el rescate y revitalización del “espíritu de la raza” y del “alma nacional”.

El ataque orteguiano al 98 no comporta, como podría parecer en principio, un acercamiento a las tesis del regeneracionismo: “Costa, que había adquirido una vastísima erudición, no perdurará, probablemente, como científico. La ciencia de Costa necesita, como su

199 D. L. SHAW, *La generación del 98*, op.cit., p.27.

España, de europeización”.²⁰⁰ Aquí radica su separación y crítica del regeneracionismo: la efectiva superación orteguiana del positivismo por vía neokantiana. A su regreso de Alemania, pues, frente a la doble formulación del “problema de España”, el joven Ortega manifiesta, con su doble crítica, la insuficiencia de ambas posturas: ni el positivismo de los regeneracionistas, ni la cultura de la crisis de los noventayochistas, constituían ya un marco adecuado para un eficaz tratamiento del problema. Y sin embargo, la nueva posición de Ortega, su neokantismo, no es equidistante de las formulaciones regeneracionistas y noventayochistas. El radicalismo político de los jóvenes noventayochistas les cerró el paso para poder operar prácticamente en el terreno de las reformas (el anti-utopismo orteguiano hay que colocarlo políticamente en el ámbito de las reales posibilidades efectivo-circunstanciales de mejora); en este sentido, el fracaso político de los del 98 significó para Ortega una interrupción de esa línea liberal-reformista que arrancaba de la Institución Libre de Enseñanza y avanzaba entre las filas del regeneracionismo. Por eso, la crítica orteguiana del 98 tenderá a levantar, desde el neokantismo, un puente con esa línea liberal-reformista, de la que él, ahora, siente recoger la herencia. “Regeneración” y “europeización” seguirán marcando, por el momento, el signo de sus proclamas ante el problema de España; ahora bien, esto ya no se hará ni desde el positivismo ni desde la crisis del mismo, sino desde el nuevo rigor científico-sistemático del neokantismo marburgués.

Queremos la interpretación española del mundo. Mas, para esto, nos hace falta la sustancia, nos hace falta la materia que hemos de adobar, nos hace falta la cultura. Una secular tradición y ejercicio de lo humano ha ido

200 *La herencia viva de Costa*, X, 171-172.

sedimentando densas secreciones espirituales: Filosofía, Física, Fisiología. La enorme acumulación se eleva como un monte asiático; desde lo alto se dominan espacios ilimitados. Esa altura ideal es Europa [...]. España es una posibilidad europea. Sólo mirada desde Europa es posible España.²⁰¹

Europa representa, como se ve, la posibilidad de salvación de España, la resolución del secular problema español; ahora bien —y esto ya comienza a verlo Ortega con claridad—, Europa no puede prescindir de España sin renunciar al pleno desarrollo de sus posibilidades. España y Europa se necesitan; su relación deja de ser unidireccional.

Suele verse este neokantismo del joven Ortega como una “etapa” definida de su pensamiento, cuyo final se hace coincidir aproximadamente con su segundo viaje a Marburgo en 1911. Quizá fuera más fructífero ver este alejamiento del neokantismo como su efectiva “asimilación” por parte de Ortega: no ver ya la fecha de 1911 como un punto de ruptura, sino como el inicio de un progresivo distanciamiento. Un distanciamiento que acontece, precisamente, desde los sucesivos intentos de Ortega por re-pensar el “problema de España” desde el horizonte neokantiano. Habría, por tanto, que considerar el contacto de Ortega con el neokantismo como una inicial “prisión” (así lo iba a considerar él mismo después), cuyas paredes habría de ir demoliendo poco a poco para poder ganar una posición propia, el raciovitalismo, dentro de la naciente fenomenología, capaz de acoger la dinámica interrelación entre la vida y la cultura.

El problema de España, en cualquier caso, no presupone un exceso de españolismo; se trata, más bien, de una cuestión europea, en el sentido de que era siempre

²⁰¹ *España como posibilidad*, I, 138.

Europa el patrón incuestionado con el que se medían nuestras carencias patrias. El problema de España une, pues, por un lado, con Europa y, por otro, con toda una tradición hispánica que ha hecho de lo europeo la bandera de sus protestas. Para Ortega, el problema de España constituía la prueba del fuego, el experimento crucial para otorgar validez al pensamiento. En este sentido, responde mejor a cómo fueron efectivamente las cosas el intento de ver la obra del joven Ortega como un único proceso que se perfila alrededor del centro de irradiación que constituye el problema de España. En la recensión que hace Ortega en 1912 a *Lecturas españolas* de Azorín se lee: “Azorín se pregunta aquí con palabras de Larra: “¿Dónde está España?”. Y Larra se preguntaba: “¿Dónde está España?”. Y así se preguntaba Costa, y antes Cadalso y Mor de Fuentes, y antes Saavedra Fajardo. Y es esta pregunta como un corazón sucesivo que fuera pasando por una fila de pechos egregios; como un dolor, siempre el mismo, que proporcionara a esos individuos, tras de sus particularidades, una identidad profunda y seria”.²⁰² Aún en 1914, en las *Meditaciones del Quijote*, Ortega declara su propósito de escribir una “meditación” sobre Larra,²⁰³ y esto, considerando el contexto en el que suele referirse a Larra, sólo podía significar una meditación sobre el problema de España. Téngase en cuenta que Larra, como los autores citados, le llegan a Ortega a través de la recuperación que hace de ellos “el 98”, principalmente Azorín. Recuérdese el carácter simbólico y programático de la peregrinación que el núcleo de aquel grupo de jóvenes noventayochistas hizo a la tumba de Larra el 13 de febrero de 1901.²⁰⁴

202 *Nuevo libro de Azorín*, I, 240.

203 *Meditaciones del Quijote*, I, 325.

204 Este episodio, después, habría de ser recordado y recreado literariamente por J. Martínez Ruiz (Azorín) en *La voluntad* (1902), IIª parte, cap. IX; a este propósito me permito remitir a mi artículo

Ortega, como testimonian sus escritos, fue desde el principio de su vida pública un convencido europeísta. Ahora bien, al volver de su primer viaje a Alemania, su europeísmo se había teñido de neokantismo, es decir, se había llenado de una serie de palabras (ciencia, método, rigor, disciplina, etc.) que marcaban ya una neta diferencia respecto al europeísmo de los regeneracionistas y noventayochistas (sin contar con el trasvase a posiciones contrarias de algunos de estos últimos): Europa era, simplemente, la salvación. Ortega era consciente del “problema de España”, de nuestra “crisis” particular, pero no había alcanzado a ver todavía la magna crisis que asolaba a Europa, y de la que la nuestra no era más que un mero detalle. Europa, para los neokantianos, era un valor incuestionado. Poco a poco, ahondando en el neokantismo, intentado aplicarlo a los problemas concretos del suelo español, primero, distanciándose después de él para hacer, en su concreción circunstancial, “experimentos de nueva España”,²⁰⁵ Ortega irá tomando conciencia de la *Krisis*, de la magna crisis que asolaba a Europa. Años después, ya en plena madurez, habría de reconocer lo siguiente:

Yo sé que esta vez el defecto, aunque innegable, no procede de nuestra sustancia. Esta vez la causa está fuera, en Europa. Algún día se verá claramente cómo España, en el momento de lanzarse a su primer vuelo espiritual, tras siglos de modorra, fue detenida por un feroz viento de desánimo que soplaba del continente.²⁰⁶

‘El problema de España y el proyecto ilustrado en el costumbrismo de Larra’, *Romanticismo 6. El costumbrismo romántico, Actas del VI Congreso Internacional sobre el Romanticismo Hispánico*, Bulzoni, Roma, 1996.

205 *Meditaciones del Quijote*, I, 328.

206 *Prólogo a una edición de sus obras*, VI, 353. Y en otro texto del

El neokantismo, al no permitir el cuestionamiento de Europa, dejaba a Ortega encerrado entre las redes del problema de España; sólo la posterior evolución a posiciones fenomenológicas consentirá, cuestionando los logros y valores de la modernidad europea, abandonar el problema de España en beneficio de una superior conciencia de la *Krisis*.

La obra de Ortega, hija intelectual del 98, se diferenciará de la de éste en que sus límites van más allá de la simple expresión de una *cultura de la crisis*: es una respuesta a ella, el ensayo continuado de una posibilidad de salida. A Ortega, se le podrá imputar, acaso, el no haber sabido reconocer en los síntomas noventayochistas una filiación europea, el *desassossego* del individuo ante el *Untergang* de la cultura: un proceso *in crescendo* que desvela al “más siniestro e inquietante de todos los huéspedes” de la cultura europea, como llamó Nietzsche al nihilismo; que hace del nihilismo el suelo y la intemperie, quizá también el hogar, del hombre europeo contemporáneo; que liga nuestra *abulia* noventayochista, hacia atrás, con el *spleen* y, hacia adelante, con el sentimiento de *anxiety*, de *disagio*, de *étranger* y de *absurde*, en una cadena

mismo año: “Creíamos ser herederos de un pasado magnífico y que podíamos vivir de su renta. Al apretarnos ahora el porvenir un poco más fuertemente que solía en las últimas generaciones, miramos atrás buscando, como nos era habitual, las armas tradicionales; pero al tomarlas en la mano hallamos que son espadas de caña, gestos insuficientes, *atrezzo* teatral que se quiebra en el duro bronce de nuestro futuro, de nuestros problemas. Y súbitamente nos sentimos desheredados, sin tradición, indigentes, como recién llegados a la vida, sin predecesores. [...] Nuestra herencia consistía en los métodos, es decir, en los clásicos. Pero la crisis europea, que es la crisis del mundo, puede diagnosticarse como una crisis de todo clasicismo. Tenemos la impresión de que los caminos tradicionales no nos sirven para resolver nuestros problemas. Sobre los clásicos se pueden seguir escribiendo libros indefinidamente. Lo más fácil que puede hacerse con una cosa es escribir un libro sobre ella. Lo difícil es vivir *de ella*”, *Pidiendo un Goethe desde dentro*, IV, 396-397.

que desde Baudelaire a Beckett, pasando por Pirandello, Pessoa, Auden, Camus, etc., marca el lento desarrollo de una crisis radical. Nuestra crisis. Cuando Ortega intuya todo esto, o lo vislumbre, empezará a reclamar, con fuerza, una *nueva cultura*.

La preocupación nacional del joven Ortega es tan fuerte, es tan sentida su intervención polémica contra el 98, que, durante algún tiempo, su pensamiento iba a quedar atrapado, prisionero, entre las redes del planteamiento del “problema de España”. Este *apego patriótico* inicial de su pensamiento no le iba a dejar ver (o simplemente no lo favorecía) el alcance real de la crisis, su dimensión europea y globalizante, radical. La crisis, el “instante crítico” al que se refiere en *Vieja y nueva política*, se entiende sólo dentro del marco teórico diseñado por el problema de España. En un texto de 1911, a menudo citado por la crítica, *La estética de “El enano Gregorio el Botero”*, Ortega reconoce la máxima utilidad del “europeísmo” en su impulso para mejor determinar y aquilatar la formulación del problema de España; es cierto, por un lado, que el problema de España, como hemos visto, conecta la vida nacional española con Europa, pone en relación a España con Europa en su intento de poner fin al secular aislamiento cultural español, pero, por otro lado, no es menos cierta su incapacidad para desvelar la *Krisis*, puesto que Europa es el valor incuestionado con el que se “mide” la problemática circunstancia española. En el artículo citado, el problema de España viene reformulado del siguiente modo: “es la española una raza que se ha negado a realizar en sí misma aquella serie de transformaciones sociales, morales e intelectuales que llamamos Edad Moderna. [...] la historia moderna de España se reduce, probablemente, a la historia de su resistencia a la cultura moderna”.²⁰⁷ El espíritu de la modernidad *aún* no se cuestiona, ni se ponen en tela de

207 *La estética de “El enano Gregorio el Botero”*, I, 542-543.

juicio los pilares sobre los que se ha levantado esa misma modernidad europea. Frente a ella, España representa la *voluntad de incultura*: si ser hombre es un “perenne superarse a sí mismo”, el español, en cambio, es el hombre que “hace alto en el camino de perfección”; el enano de Zuloaga representa las fuerzas elementales del ser hispánico, la naturaleza, lo espontáneo, la sangre siempre pronta a derramarse sobre la historia, “la cual (sangre) es un fuego que enciende las pasiones, pone los odios crespos y consume los nacientes pensamientos”.²⁰⁸ Los anhelos de Ortega, en cambio, se van configurando en una dirección diametralmente opuesta: equilibrar las pasiones (con el consiguiente fomento del ejercicio de la razón), eliminar los odios (con el fomento de una cultura del amor), creación de pensamientos nuevos (capaces de afrontar en su dinamicidad la problemática circunstancialidad).

Meditaciones del Quijote (1914) es, entre otras cosas, un repensamiento radical del problema de España. Al final del prólogo, Ortega declara explícitamente la preocupación patriótica que anima a su empresa:

El lector descubrirá, si no me equivoco, hasta en los últimos rincones de estos ensayos, los latidos de la preocupación patriótica. Quien los escribe y a quien van dirigidos, se originaron espiritualmente en la negación de la España caduca. Ahora bien; la negación aislada es una impiedad. El hombre pío y honrado contrae, cuando niega, la obligación de edificar una nueva afirmación. Se entiende, de intentarlo. Así nosotros. Habiendo negado una España, nos encontramos en el paso honroso de hallar otra.²⁰⁹

208 *id.*, 544.

209 *Meditaciones del Quijote*, I, 328.

Disociándose de la simple *voluntad negadora*,²¹⁰ Ortega se pone más allá de la *cultura de la crisis* propia del 98 y coloca su intento (ensayo de nueva España) en una dimensión superadora de la misma.²¹¹ En la economía del texto de la meditación preliminar, los elementos descriptivos del bosque de La Herrería (profundidad, superficie, escorzo, etc.), gracias a la potencia de la metáfora, se convierten en la columna vertebral que sustenta la teoría orteguiana de la realidad y de la verdad.²¹² A su través, el problema de España aparece

210 “Los escritores de esa generación (del 98) se diferencian tanto entre sí que apenas si se parecen en nada positivo. Su comunidad fue negativa. [...] En esto coincidían todos: todos poseían la conciencia de que una España fuerte no podía salir por evolución normal de la vieja España. Se imponía una peripecia cultural, una catástrofe psicológica: un nuevo Dios, un nuevo lenguaje, una *barbarie* redentora. [...] Lo que había en ellos de valor nuevo era su mentalidad catastrófica. [...] De aquí que lo específico de su acción fuera negativo,” *Pío Baroja: anatomía de un alma dispersa*, IX, 494-496.

211 Es en este sentido que debe entenderse el proyecto político que aglutinó en torno a Ortega a los intelectuales novecentistas, la Liga de la Educación Política Española, presentada en sociedad por el mismo Ortega en el Teatro de la Comedia el 23 de marzo de 1914 con su conferencia *Vieja y nueva política*.

212 Es la potencia de la metáfora la que permite una serie de traslados sucesivos hasta lograr la plena configuración de la *theoría*: de la descripción del bosque al “bosque textual”, y de éste a la teoría de la verdad y de la realidad. La atención a la metáfora y a los elementos retóricos presentes en el texto orteguiano desvela una función no ornamental de los mismos, sino esencial para la plasmación del pensamiento. La retórica del discurso orteguiano, por tanto, no puede ser relegada a una mera función embellecedora o seductora, como el mismo Ortega da a entender en ocasiones (una función pedagógica en estrecha conexión con su patriotismo, cfr. R. McCLINTOCK, ‘Ortega o el estilista como educador’, *Revista de Occidente*, 75 (1969)), sino que reclama una preeminencia en el orden del pensamiento. Por otro lado, el marco adecuado para poner en evidencia toda la potencia retórica de los textos orteguianos no puede ser el del racionalismo-idealismo (recuérdese cómo Descartes, en lo que suele considerarse como el momento fundacional de la filosofía moderna, condena las artes literarias y la retórica expulsándolas del camino de la filosofía, cfr.

con perfiles nítidos: la nuestra es “la cultura salvaje, la cultura sin ayer, sin progresión, sin seguridad”;²¹³ una cultura *fronteriza*, tan en el límite que pierde (porque no llega a ganar) las notas distintivas de esa cultura que Ortega se apresta a defender. Cultura —dirá— “es lo firme frente a lo vacilante, es lo fijo frente a lo huidero, es lo claro frente a lo oscuro. Cultura no es la vida toda, sino sólo el elemento de seguridad, de firmeza, de claridad”.²¹⁴ Y a renglón seguido añade que el concepto es un instrumento “no para sustituir la espontaneidad vital, sino para asegurarla”.²¹⁵ La española es una cultura *impresionista y superficial*, éste es el diagnóstico de Ortega, la enfermedad que padece España; su antídoto, en cambio, está en la *profundidad* y en el *concepto*. Porque el concepto *asegura* las impresiones, impidiendo su evanescencia y su aislamiento; el concepto vive en una estructura de relaciones, y es en ella que se gana el sentido de las cosas, por eso dirá del concepto que es un “rito amoroso”.²¹⁶ A través del concepto, Ortega reclama una real integración de los elementos constitutivos de la vida española, un nivel superior de cultura capaz de integrar y vertebrar estos elementos, capaz de anular nuestra secular tendencia disgregadora e individualista — ésta es la perspectiva desde la que se analizan los “males de España” en *España invertebrada*.²¹⁷ En la cultura de

Discours de la méthode, I, 7-9), sino la tradición humanista, como he tratado de mostrar en mi artículo ‘Conciencia lingüística y voluntad de estilo en Ortega’, *Er, Revista de Filosofía* (Sevilla), 23 (1998).

213 *Meditaciones del Quijote*, I, 355.

214 *id.*

215 “Cultura no es otra cosa sino esa premeditada, astuta, vuelta que se toma con el pensamiento —que es generalizador— para echar bien la cadena al cuello de lo concreto,” *Vieja y nueva política*, I, 284.

216 *Meditaciones del Quijote*, I, 351.

217 *España invertebrada*, III, 124. Este texto de 1921 se apoya en los

superficies y de impresiones, el hombre está condenado a ser un “eterno Adán”, a partir siempre de cero; en la cultura de profundidades y conceptos, en cambio, el hombre es *heredero*, es decir, nace ya en un ámbito que lo sustenta (en el doble sentido de dar sostén y alimento).

Profundidad y concepto son, en la consideración de Ortega, dos elementos propios de la cultura germánica; a ésta se opone la cultura mediterránea o latina, una cultura de superficies e impresiones. Ahora bien, conviene matizar este presunto germanismo orteguiano: es cierto que Ortega reclama para España una raíz germánica y, con ella, la posibilidad para España de una cultura de profundidades y conceptos (no se trata, pues, de importar nada de fuera, sino de abrirnos el paso hasta nuestras raíces más profundas y olvidadas). No hay que entender esto, sin embargo, como la sustitución de las impresiones por los conceptos, ni de las superficies por las profundidades; el ideal de cultura que preconiza Ortega es *integrador*: profundidad-superficie, impresión-concepto en permanente interrelación, en perfecto equilibrio dinámico. Si Ortega grita “concepto” no es para negar las impresiones, sino para responder a una concreta situación de desequilibrio entre la impresión y el concepto propia de la circunstancia española: “La misión del concepto no estriba, pues, en desalojar la intuición, la impresión real. La razón no puede, no tiene que aspirar a sustituir la vida”.²¹⁸

El concepto de cultura que anima las *Meditaciones del Quijote* sólo se comprende en su amplitud si se pone en relación su desequilibrio expresivo con el problema de España; desde esta clave aparece claro que el propósito de Ortega es perfectamente integrador. Lo firme frente a

planteamientos desarrollados en 1914 en *Vieja y nueva política*, es decir, en la crítica de la Restauración y en la asunción del problema de España no como simple problema político sino como “problema histórico”.

218 *Meditaciones del Quijote*, I, 353.

lo vacilante, lo claro frente a lo oscuro, etc., no significa la negación de lo elemental espontáneo, sino, más bien, la afirmación de un momento de seguridad que permita el desarrollo de las potencialidades de lo elemental-espontáneo. Años después, al volver sobre este tema, liberado ya de la urgencia y de la perspectiva del problema de España, Ortega vería en este fondo bárbarico,²¹⁹ elemental y primitivo, el elemento verdaderamente creador de cultura; en este sentido, una cultura que se cierra el paso a las fuerzas elementales de la vida, está condenada a esclerotizarse y perecer: de la barbarie procede, pues, la savia siempre nueva capaz de dinamizar el mundo de la cultura, capaz de mantener siempre viva la dinámica relación entre la vida y la cultura.²²⁰

La relación vida-cultura empezaba a ser, alrededor de los años de *Meditaciones del Quijote*, el tema más discutido en los ambientes universitarios alemanes.²²¹ Ortega, poco a poco, principalmente de la mano de Georg Simmel, se va adentrando en esta problemática; con ella gana un problema de reflexión filosófica que trasciende los estrictos límites de la circunstancia española. Ortega nunca abandonará la “preocupación nacional”, como harto nos repite a lo largo de su obra, pero lo que sí va a abandonar al entrar en el debate vida-cultura es la forma y la formulación que hasta entonces había tenido su preocupación nacional: el problema de España. Desde las *Meditaciones del Quijote* hasta *El tema de nuestro tiempo* el pensamiento de Ortega se lanza en una modulación que hace propia la problematización de las relaciones entre

219 “La cultura no nace de la cultura, sino de potencias y virtudes preculturales que dan en ella su fruto. Toda cultura tiene su raíz en la barbarie, y toda renovación de la cultura se engendra en ese fondo de barbarie, y cuando éste se agota, la cultura se seca, se anquilosa y muere,” *Notas de vago estío*, II, 428.

220 Cfr. *El Quijote en la escuela*, II, 273-306.

221 Cfr. C. MORÓN ARROYO, *El sistema de Ortega y Gasset*, op.cit., p.117.

la vida y la cultura, modulación que acabará plasmando una respuesta concreta en la configuración de la doctrina/método del raciovitalismo. Y será precisamente ahondando y recorriendo los meandros de esta relación entre la vida y la cultura como Ortega llegará a la plena conciencia del *problema de Europa*: “Nunca han faltado a la vida humana sus dos dimensiones: cultura y espontaneidad, pero sólo en Europa han llegado a plena diferenciación, disociándose hasta el punto de constituir dos polos antagónicos”.²²² El problema de Europa es la evidencia de la crisis de la modernidad, entendida ésta como la escisión radical a que da lugar la creciente separación entre la vida y la cultura. Desde la relación vida-cultura, Europa deja de ser el valor incuestionado que era desde el horizonte del problema de España, pasando a mostrar, ahora, una histórica debilidad constitutiva que Ortega no dudará en sentenciar: “la tierra de la Edad Moderna que comienza bajo los pies de Galileo termina bajo nuestros pies. Éstos la han abandonado ya”.²²³ El raciovitalismo, en la consideración de Ortega, quiere situarse en el espacio que abren los pies que han dejado atrás la modernidad.

La crítica filosófica suele centrarse (y contentarse) en la señalación de la inspiración alemana del raciovitalismo; urge, sin embargo, prestar más atención a lo que el propio Ortega declara cuando dice que “Pío Baroja y Azorín son dos circunstancias nuestras”,²²⁴ a su efectivo significado. Sin disminuir su indudable huella germánica (las nacientes corrientes fenomenológicas), es necesario añadir que una de las influencias más fecundas del raciovitalismo orteguiano fue, sin duda, la trágica escisión entre la razón y la vida que se abría en la obra de los jóvenes escritores del 98. Lo que Ortega iba a poner en marcha no era una síntesis

²²² *El tema de nuestro tiempo*, III, 174.

²²³ *En torno a Galileo*, V, 14.

²²⁴ *Meditaciones del Quijote*, I, 323.

de posturas extremas, vitalismo y racionalismo, sino una doctrina y un método que intentaban, precisamente, la superación del enfrentamiento de ambas posturas, ganar una perspectiva más amplia capaz de desvelar el error de la contraposición entre la razón y la vida. Se trataba de volver a juntar lo que nunca debió estar separado, de denunciar, por un lado, la flagrante impostura de aquellas ansias de pureza de la razón, y, por otro, la traición de lo humano en la renuncia a vivir al margen de la razón. El raciovitalismo es crítica tanto del racionalismo cuanto del vitalismo. El tema de aquellos tiempos consistía, para Ortega, en devolver la razón a la vida, en el restablecimiento de un equilibrio perdido entre ambas: la razón debía de mancharse las manos en el tráfago cotidiano porque su ejercicio tenía que ser *para* la vida, tenía que estar *al servicio de la vida*. La insistencia orteguiana en los valores de la vida, sin embargo, no hace del raciovitalismo una forma más o menos tenue, más o menos radical de vitalismo (de la misma manera que la crítica de la razón tampoco lo convierte en irracionalismo): esta insistencia hay que entenderla en la asunción plena de la situación filosófica real en la que Ortega se encontraba, es decir, un desequilibrio en desfavor de la vida. Insistir en la vida es responder al intento de volver a colocar la vida al mismo nivel que la razón; Ortega no es un vitalista, aunque sí lo sea el héroe del que se sirve para sus propósitos (Don Juan). El fin último de Ortega es restaurar un equilibrio perdido, y para ello: “La razón pura tiene que ceder su imperio a la razón vital”.²²⁵

Si, como decía Azorín, “las influencias pueden ser de dos clases: por adhesión y por hostilidad”,²²⁶ no cabe duda que la escisión vida/razón que proponían trágicamente las obras noventayochistas tuvo que funcionar como un

²²⁵ *El tema de nuestro tiempo*, III, 178.

²²⁶ AZORÍN, *Madrid, Obras selectas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1982, p.852.

auténtico revulsivo para el joven Ortega. En la obra de los jóvenes escritores del 98, esta escisión se proponía con fuerza y sin visos claros de solución; piénsese, por ejemplo, en *Camino de perfección* de Baroja o en *La voluntad* de Azorín, ambas de 1902: en ninguna de ellas la solución apuntada hacia el final de las novelas resulta ser, efectivamente, resolutoria de la oposición, sino, más bien, renunciataria a la misma. Fernando Osorio y Antonio Azorín, los personajes principales de ambas novelas, acaban por abandonar la oposición que rige sus vidas y se entregan a un estado que reivindica el fracaso como única situación vital posible: la abulia y el tedio son, en este sentido, síntomas de la doble y correlativa enfermedad del sujeto y de la sociedad. El marasmo español, la apatía y la abulia que dominaban la vida nacional, precisaban, en la consideración de Ortega, una *acción* decidida y decisiva; aquí radica la vocación práctica del pensamiento que Ortega reclama, la impostura de todo pensamiento que no acabe por desembocar en acción concreta sobre las concretas circunstancias. Ortega no será nunca un exponente de la “cultura de la crisis”, sino que su pensamiento se encamina decididamente en una dirección superadora de la misma.

Una vez que el planteamiento cultural de *Meditaciones del Quijote* se libere del estrecho marco del problema de España, Ortega, como hemos visto, empezará a intuir las dimensiones reales de la crisis, pasando ésta a configurarse, ahora, como crisis del racionalismo y de la modernidad. Ya en el prólogo de 1922 a la segunda edición de *España invertebrada*, Ortega declara: “Es, en efecto, muy sospechosa la extenuación en que ha caído Europa”.²²⁷ En este sentido, el raciovitalismo es, por un lado, el acta notarial de la crisis de la modernidad, entendida ésta en su aspecto más significativo como

²²⁷ *España invertebrada*, III, 40.

crisis de la razón y del intelectualismo.²²⁸ Pero, al mismo tiempo, en tanto que intento de superación de ese conflicto creciente entre la razón y la vida que ha caracterizado la modernidad y que ha hecho que esta misma modernidad entre en crisis, el raciovitalismo es, también y sobre todo, la concreta respuesta de Ortega a esta nueva dimensión (recién descubierta) de la crisis.

228 “El problema es éste: el siglo XIX y la organización del mundo que él nos ha legado es en verdad la conclusión de la Edad Moderna. Es una incitación también, pero en toda incitación fenece un pasado. Por vez primera después del siglo XVII hay que volver a inventar: en ciencia, en política, en arte, en religión,” *Revés de almanaque*, II, 722.

RAMÓN PÉREZ DE AYALA Y LA CRISIS DE FIN DE SIGLO
(A propósito de *Troteras y danzaderas*)

LA LECTURA COMO VIVENCIA DE LA LITERATURA

A un cierto punto de *Troteras y danzaderas*,²²⁹ Alberto Díaz de Guzmán —el protagonista de la novela— lee a Verónica un poema suyo en el que expresa el ideal del campo, la fuga de la ciudad moderna y de sus símbolos, el anhelo de soledad y el acompasamiento con los ritmos de la Naturaleza. Es el ideal que recoge y desarrolla *La paz del sendero*, el primer libro de poemas de Ramón Pérez de Ayala, muy ligado a la estética modernista y a ciertas temáticas finiseculares. Terminada la lectura del poema, Verónica, tras una pausa reflexiva, pregunta a Alberto lo siguiente: “Y todo eso que aseguras en los versos, de querer ir a vivir solo, ¿es verdad?”. A lo que

229 Las citas de la novela en cuestión se hacen por la edición de Andrés Amorós: R. PÉREZ DE AYALA, *Troteras y danzaderas*, Castalia, Madrid, 1991. En este capítulo no se dará nunca la exacta referencia de las citas, sino una simple indicación de su procedencia, índice de un proceder crítico que implícitamente manifiesta la exigencia lectora de la correspondiente lectura de la novela.

Alberto responde: “Por lo menos lo era cuando lo escribí. Y ahora, al recordarlos, vuelve a ser verdad”. Quisiera reclamar ahora la atención sobre dos palabras de este breve diálogo, sobre todo en lo que es su relación con la literatura: “verdad” y “asegurar”. Verónica pregunta si es verdad lo que aseguran los versos de Alberto. En seguida habré de volver sobre esto, pero de momento quisiera que Uds. se fijaran en la respuesta de Alberto: lo dicho en el poema, en la literatura, es verdad en el momento de la escritura, de la creación artística, y vuelve a ser verdad cuando se recuerda, es decir, recupera el esplendor de la verdad cuando se actualiza en el proceso de la lectura. La lectura, así, se configura como una suerte de pensamiento rememorativo. No quiero entrar aquí en el terreno de la teoría de la literatura, pero lo cierto es que la novela contemporánea nos ha obligado a reconsiderar el concepto de lectura. Es lo que sucede cuando se habla de “buena lectura”, frente a una no mejor especificada “mala lectura”; o cuando nos referimos a la “lectura activa”, frente a otro tipo de lectura que sería “pasiva”; o cuando se introduce, con una terminología poco adecuada, la distinción entre “lector macho” y “lector hembra”. Todo ello, motivado, en parte, por las características propias de la “nueva novela” y del arte de vanguardia, indica la necesidad que tiene nuestra época de romper el concepto monolítico de “lectura” y, sucesivamente, proceder a la diferenciación de los distintos procesos que puedan darse en su seno. No es lo mismo, desde luego, leer el periódico o el prospecto de las aspirinas que leer una novela de Joyce. Pero tampoco es lo mismo, en cuanto a las “exigencias de lectura” que presenta el texto, leer *Fortunata y Jacinta*, de Galdós, que *La voluntad*, de Azorín. La novela contemporánea rompe con la estética realista no sólo en lo que son las técnicas de construcción textual y de ordenación del universo narrativo, sino también en lo que son las exigencias de lectura propias de los textos, en el requisito imprescindible de la “nueva novela” que exige al lector

una suerte de puesta en juego de su propia existencia en el proceso de la lectura. Esto es, precisamente, lo que tratan de expresar, entre otras cosas, los adjetivos “intelectual” y “poemática” que se aplican a las novelas de Ramón Pérez de Ayala. Estos calificativos no se agotan en la *intentio auctoris*, sino que, traspasando la frontera entre el autor y el lector, entre la creación artística y la fruición estética de la obra de arte, englobando ambos aspectos en una suerte de unidad superior que tiene que ver con el dominio de lo *poiético*, indican también una precisa actitud del lector en el proceso de la lectura. A través de la lectura, el lector “re-crea” el texto, activa un proceso de creación (distinta de la creación de la obra de arte por parte del artista, pero creación a fin de cuentas), y esto le lleva a convertirse (precisamente porque así lo exige la “nueva novela”, el “lector implícito” que ésta comprende) en una suerte de creador, de poeta de segundo orden. Toda novela encierra un mundo; ahora bien, es con relación al mundo que encierra cada novela donde se materializa una de las diferencias más importantes de la novela realista decimonónica con la nueva novela novecentista: mientras en la novela realista el mundo se ofrece al lector, en su conformación textual, ya confeccionado y resuelto, en la “nueva novela” el mundo no se ofrece en el texto, al menos no totalmente, sino que el texto despliega los materiales necesarios para que el lector pueda reconstruir el mundo a partir de una fragmentación inicial y constitutiva.

Esta nueva actitud o exigencia del texto respecto de la lectura no es casual, desde luego, ni obedece a ningún capricho estético, sino que tiene precisas raíces histórico-culturales, raíces que se hunden en el suelo de la crisis finisecular europea, a la que luego habré de referirme. Lo que quisiera señalar ahora es, precisamente, que la nueva actitud del sujeto respecto de la lectura está íntimamente conectada con la vivencia de la crisis. El “carácter libresco” con el que Pío Baroja definía en sus memorias a la “gente nueva” tiene que ver esencialmente con esto, y

hay que entenderlo no como una marca de erudición o de culturalismo, sino como un aspecto de aquella búsqueda agónica que perseguía una salida ante la crisis que los jóvenes escritores estaban viviendo en el periodo de entresiglos. Frente a la crisis, en efecto, la lectura cobra un nuevo valor: simboliza la afanosa búsqueda de orientación entre las ruinas de un mundo en crisis. Así lo manifiesta, por ejemplo, Antonio Azorín, el protagonista de *La voluntad*: “Azorín va y viene de su cuarto a la biblioteca. Y esta ocupación es plausible. Azorín lee en pintoresco revoltijo novelas, sociología, crítica, viajes, historia, teatro, teología, versos. Y esto es doblemente laudable. Él no tiene criterio fijo: lo ama todo, lo busca todo”. Antonio Azorín, al igual que su creador, José Martínez Ruiz, lo busca todo porque no tiene nada firme sobre lo que sustentarse, porque los viejos modelos resultan inservibles ante las ruinas del viejo mundo en crisis, porque su existencia carece de efectiva orientación vital. La lectura se convierte en una búsqueda radical: se busca la clave del mundo, un nuevo orden explicativo de lo real. El “afán de lectura” de Andrés Hurtado, el protagonista barojiano de *El árbol de la ciencia*, como el de Antonio Azorín, tiene que ver precisamente con la superación del concepto burgués de lectura. De hecho, allí se afirma cuanto sigue: “Andrés no era de esos hombres que consideraban el leer como un sucedáneo de vivir; él leía porque no podía vivir”. Los nuevos héroes de la “nueva novela” leen para poder vivir; no leen como entretenimiento de la vida, como ocioso pasatiempo del que retornar a la cotidianidad de sus ocupaciones, sino como afanosa búsqueda de soluciones viables para la nueva problematicidad de la vida. Y tal es así que en la lectura se pone en juego la misma existencia del lector: la lectura modifica la estructura íntima de la personalidad del sujeto, como le acontece, por ejemplo, al protagonista barojiano de *Aurora roja*. La lectura deja de ser el comfortable saloncito de la burguesía, del que se puede entrar y salir sin correr el menor peligro, y

se convierte en campo de batalla para el sujeto, con sus riesgos y sus peligros, con sus heridas y sus derrotas. La lectura, pues, “duele”. Y la crisis finisecular comporta, por tanto, para la nueva juventud, una nueva manera de leer: se lee para poder vivir; se busca en la lectura el utillaje necesario para sobrevivir al naufragio de la cultura y del intelectualismo, a aquella crisis general que lo invadía todo en aquel entonces.

Esta nueva actitud de los héroes de la “nueva novela” ante el libro y ante la lectura la recoge Ramón Pérez de Ayala como uno de los presupuestos generales de su estética. Sus novelas, siguiendo ese filón narrativo inaugurado por las “novelas de 1902”, imponen al lector una exigencia de lectura, una colaboración y coparticipación en la recreación del mundo que encierra el texto. Pero lo que es exigencia de la nueva novela, Pérez de Ayala lo eleva en su estética a principio general y normativo que debe regir la relación del lector con la literatura, con toda la literatura. Se trata, para Pérez de Ayala, de *vivir la literatura*, de hacer de la lectura una real experiencia de vida. La lectura es uno de los lugares de la experiencia estética; involucrarse en la lectura, por tanto, quiere decir hacer de la lectura una efectiva vivencia del sujeto, experiencia real, con lo cual, la literatura se convierte en instrumento de conocimiento de la realidad y método de transformación del sujeto. Se trata, pues, de “(vivir) la obra literaria como viviendo la vida misma”. Éste es, a mi modo de ver, uno de los sentidos ocultos más interesantes de los términos “intelectual” y “poemático” que se aplican a la narrativa de Ramón Pérez de Ayala. Todo ello transparece claramente en los pasos de *Troteras y danzaderas* en los que se recrea literariamente y se tematiza el complejo proceso de la experiencia estética (la visita de Teófilo y Rosina al Museo del Prado, la lectura que hace Alberto a Verónica del *Otelo* de Shakespeare, las reflexiones de Monte-Valdés sobre la danza de Verónica, etc.).

El lema de “vivir la literatura”, sin embargo, por lo que

respecta a Pérez de Ayala, no se agota en el esteticismo de algunas corrientes culturales que le eran coetáneas, no es un lema ciego y sin ventanas, como acontecía, a veces, en los ámbitos de la vida bohemia, sino que acaba desembocando en la vida misma, desvelando, así, la raíz ética de la estética ayaliana. Vivir la literatura para mejorar la vida, para tener un conocimiento más amplio y profundo del mundo, para crecer en el ideal de perfección y mejora del sujeto. Un sujeto que Pérez de Ayala nunca entenderá de manera soplipsista, aislado en su soledad, sino involucrado en el haz de relaciones propio de la vida comunitaria. Tiene, pues, una dimensión cívica. Es, en última instancia, un signo de ese liberalismo total, cósmico y radical, que profesa nuestro autor. Y es índice, además, de ese superior didactismo de la generación del 14 con respecto a la obra de los noventayochistas.

NOVELA DE CLAVE: LA SALVACIÓN DEL MEDIO VITAL DE LA BOHEMIA MADRILEÑA

Ramón Pérez de Ayala configura sus narraciones atendiendo a esa “lectura poiética” capaz, por un lado, de hacer efectiva vivencia de la literatura, ampliando así la experiencia “vital” del sujeto lector, y, por otro lado, capaz de actualizar, de re-vivir aquella verdad entregada al texto en el momento de la creación, de dar nueva vida a la verdad del texto y, de este modo, salvaguardar su verdad (esto es, por ejemplo, lo que hace Verónica con el poema de Alberto). Ambas dimensiones expresan bien claramente el carácter ético-pedagógico de la estética ayaliana.

Cabría preguntarse ahora por la “verdad” que Pérez de Ayala entrega al texto de *Troteras y danzaderas*. A mi modo de ver, creo que, al tratar esta obra, la crítica ha abusado de los conceptos de “novela de clave” y de “autobiografía”. Fíjense bien que no digo que sean inadecuados, sino que el abuso, el uso un tanto excesivo

y acrítico de estos términos, ha conllevado una suerte de erosión de su significado dejándolos reducidos, en ocasiones, a meras simplificaciones anecdóticas. Ambos términos, si con ellos se quiere hacer justicia a *Troteras y danzaderas*, deben ser precisados y matizados. Lo esencial, en lo que se refiere a la novela de clave (de lo autobiográfico me ocuparé más adelante), no son tanto las identificaciones de los personajes (algo que, sin duda, capta la atención y la curiosidad del lector), sino, más bien, el intento de salvación de un medio vital (la bohemia madrileña) a través de su recreación o transfiguración literarias. Andrés Amorós dice en propósito que:

Lo esencial de *Troteras y danzaderas*, como obra de clave, no es el puro hecho de las identificaciones (realizadas más o menos mecánicamente) de algunos personajes. Lo importante de la novela, desde este punto de vista, es algo mucho más amplio: en ella están encerrados un ambiente, unas personas y unos años que son ya definitivamente historia, pero que un vehículo de categoría literaria ha sabido mantener vivos, al alcance del lector que los sepa percibir y apreciar.

Nótese que la clave no se entrega al lector sin esfuerzo, sino que éste precisa de una verdadera “lectura poiética” si quiere ganar ese mundo cifrado. Y, más adelante, este mismo crítico, añade: “No se trata sólo de identificar a unos hombres concretos por debajo de los nombres ficticios que llevan los personajes de la novela. Lo más importante, quizás, es la creación (la recreación) de un ambiente: ese conjunto de detalles que forman una atmósfera vital”. Y esto le lleva, lo que es sin duda una exageración, a la conclusión de que *Troteras y danzaderas* “es verdaderamente una novela realista porque no sólo presenta las cosas y los lugares, sino también las creencias

colectivas que constituyen la atmósfera espiritual de una sociedad”. Desde luego, no se trata de una novela “realista”, si con ello queremos entender su relación con una estética y con un modo de entender y de concebir la novela. A este propósito, Fernando Lázaro Carreter, entre otros, ha puesto bien en evidencia la ruptura de las “novelas de 1902” con el realismo decimonónico. Y de lo que no cabe ninguna duda es que la novelística de Pérez de Ayala se inscribe en la línea abierta por las “novelas de 1902”. Pero dejando esto de lado, lo que quisiera señalar ahora es que la natural atención a la “clave” de la novela puede alterar su jerarquía interna. La clave es secundaria; lo principal es la reconstrucción y recreación del medio vital de la bohemia intelectual y artística madrileña de principios de siglo. O, dicho de otro modo: la verdadera clave de la novela no está en la puntual identificación de los personajes, sino en la salvación de un medio vital.

Ahora bien, ¿cómo adviene esta salvación? Y lo que es más importante, ¿qué entendemos por salvación? Para desentrañar el sentido de este importante concepto me voy a referir a Ortega y Gasset. *Troteras y danzaderas* reconoce ya la principal importancia de Ortega en el panorama cultural español de principios de siglo (la figura de Antón Tejero, como puede notarse en el texto, está delineada con evidente simpatía). Ramón Pérez de Ayala y José Ortega y Gasset, además de coetáneos y compañeros de generación, fueron amigos y participaron en numerosos proyectos político-culturales, desde la Liga de Educación Política Española a la Asociación al Servicio de la República. En la reseña de *A.M.D.G.*, la segunda novela de Pérez de Ayala, Ortega explicita todo esto: “El autor es de mis amigos más próximos, y nos une, sobre el afecto, análoga sensibilidad para los problemas españoles”. Y así, del mismo modo que Ortega conocía y seguía el desarrollo de la obra de Pérez de Ayala, éste conocía y seguía la obra de aquél (lo que se puede testimoniar con facilidad sin necesidad de salir de

Troteras y danzaderas). Pues bien, en los años que van de 1911 (fecha del segundo viaje de Ortega a Alemania) a 1914 (fecha de publicación de *Meditaciones del Quijote*, su primer libro), dentro del marco de lo que era la naciente fenomenología y desde un progresivo distanciamiento del neokantismo marburgués en el que se había formado filosóficamente, Ortega estaba intentado llevar a cabo el proyecto filosófico de las salvaciones (meditaciones). Por salvación entiende Ortega lo siguiente:

Dado un hecho —un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje, un error, un dolor—, llevarlo por el camino más corto a la plenitud de su significado. Colocar las materias de todo orden, que la vida, en su resaca perenne, arroja a nuestros pies como restos inhábiles de un naufragio, en postura tal que dé en ellos el sol innumerables reverberaciones. [...] La “salvación” no equivale a loa ni ditirambo; puede haber en ella fuertes censuras. Lo importante es que el tema sea puesto en relación inmediata con las corrientes elementales del espíritu, con los motivos clásicos de la humana preocupación. Una vez entretrejado con ellos queda transfigurado, transubstanciado, salvado.

Y en otro lugar, siempre en estos mismos años, se lee:

El problema del estilo de Cervantes es el mismo que el de mis salvaciones y el de mi futura filosofía —salvar el *presente*. Sentido del presente, de lo momentáneo. Cómo sin lo sobremomentáneo —sin pasado y futuro— el presente no tiene sentido, pero como, no obstante, conserva su valor independiente, es algo más que un vaso donde lo eterno se va vertiendo. Yo trato de volver a unir el alma y el

cuerpo —yo aspiro a Dyonysoplatón.

Lo que quisiera proponer aquí, someter a su juicio, es precisamente la idea de que Ramón Pérez de Ayala, que sin duda conocía el proyecto orteguiano de las meditaciones-salvaciones, intenta con *Troteras y danzaderas* la “salvación” literaria del medio vital de la bohemia intelectual y artística del Madrid de principios de siglo. No es simplemente que en la literatura se salve siempre, de algún modo, una cierta época, el pálpito de una cierta vida colectiva (el Madrid decimonónico en *Fortunata y Jacinta*, la misma bohemia madrileña en *Luces de bohemia*, etc.), sino que la salvación de Pérez de Ayala va más allá de todo esto, trasciende las marcas epocales que todo texto porta en su seno, y se acoge, desde la literatura, a un proyecto filosófico cuya pretensión principal será la de sacar del anonimato y del aislamiento a las cosas para entregarlas a una tupida red de relaciones. Sólo desvelando las mutuas implicaciones y relaciones entre las cosas podrá advenir la pretendida salvación.

La salvación, al dotar a las cosas de un haz de relaciones, impide su evanescencia, las dota de una estructura estable, les da seguridad, las “asegura” (y aquí aparece ahora la otra palabra de la pregunta de Verónica con la que hemos empezado: “verdad” y “asegurar”). La salvación asegura la verdad, impide que ésta tenga fugas o vías de escape. En lo que hace a *Troteras y danzaderas*, por ejemplo, lo que adviene no es la salvación de ciertas temáticas o personajes, sino que esto mismo —salvación de temáticas y personajes— es posible porque lo que se ha pretendido salvar es el medio vital propio de la bohemia madrileña, es decir, el complejo entramado de relaciones que lo componían. *Troteras y danzaderas* recrea literariamente este medio vital y para ello reconstruye, también literariamente, el entramado de relaciones que se daban en dicho medio. La novela es tragicómica no sólo porque la vida nacional de entonces lo era, sino por esa necesidad

que tiene el proyecto de las salvaciones de recrear todas las relaciones que atraviesan lo que se quiere salvar. No es un capricho del autor colocar la seriedad del “problema de España” junto al carácter festivo de la vida nocharniega, sino que obedece a esta voluntad de salvación de aquel medio vital. El “problema de España” ha pasado a los libros de historia, es un capítulo imprescindible de la historia de la cultura española; la historia, sin embargo, no lo ha salvado, pues nos lo ofrece en su desarrollo histórico, mirando hacia atrás y hacia adelante, pero separado de la vida, aislado del medio vital que lo sustentaba. *Troteras y danzaderas*, en cambio, sí que nos ofrece una auténtica salvación del “problema de España”, pues nos lo entrega envuelto con el medio, en lo que es su pureza teórica junto a las disgresiones frívolas en los pasillos del Ateneo, junto a la vida de Rosina y don Sabas, junto al impudor de la familia de Verónica, etc., etc.

Es Madrid, el Madrid bohemio, el auténtico protagonista de *Troteras y danzaderas*. La auténtica clave de la novela está en el intento de salvación de ese medio vital a través de una representación literaria del mismo. De todo ese gran fresco epocal que es *Troteras y danzaderas*, dejando constancia aquí, antes de pasar más adelante, de mi convicción de que ese gran fresco sólo se sostiene desde la inescindible unidad de la representación poética en la que convergen multitud y variedad de temas, me voy a detener, en lo que sigue, sólo en dos aspectos temáticos de la obra: el “problema de España” y la “crisis del sujeto”.

EL “PROBLEMA DE ESPAÑA” Y EL PROYECTO DE LA EDUCACIÓN ESTÉTICA.

Troteras y danzaderas reconoce bien a las claras el liderazgo intelectual de Ortega y Gasset respecto al “problema de España”. La conferencia de Raniero Mazorral es fiel testimonio de ello. Ahora bien antes de

que Ortega entrara en liza, en la España de entresiglos confluían dos diversas formulaciones y, por consiguiente, dos diversas comprensiones, del “problema de España”: la regeneracionista, estrechamente ligada al krausopositivismo institucionista, y la noventayochista, que se asentaba sobre bases regeneracionistas, pero que iba más allá del regeneracionismo en lo que era la pretensión de los rasgos definitorios de la “identidad” y “esencia” de los españoles. La discrepancia de fondo entre el regeneracionismo y el noventayochismo radicaba en la diferente relación que ambos grupos mantenían con el positivismo: el regeneracionismo construía su formulación del problema de España desde la plena vigencia de la cosmovisión positivista, asentada en una sólida fe en la razón y en la ciencia, mientras que los noventayochistas lo hacían, sí, con elementos del positivismo, pero no vividos ya desde la aceptación de su cosmovisión, sino desde la clara conciencia de su crisis (nótese, por ejemplo, la diferencia que corre al respecto entre *El problema nacional* de Macías Picavea o *La moral de la derrota* de Luis Morote y el *Idearium español* de Ganivet o *En torno al casticismo* de Unamuno). El cientificismo de los regeneracionistas afrontaba el problema de España desde la metáfora del “organismo enfermo”: la enfermedad española debía ser tratada de igual modo que el médico trata la enfermedad de sus pacientes, es decir, diagnóstico, patogenia, tratamiento (hechos, causas, remedios). El discurso de los noventayochistas, en cambio, aun conservando la metáfora de la enfermedad, ampliaba el radio de acción de la misma en una dirección incompatible con el positivismo: sin dejar de ser “fisiológica”, pasa a ser, también y principalmente, “enfermedad del espíritu”, y el espíritu (o alma) representaba el lado oscuro de la ciencia, los límites de una comprensión rigurosamente científica del universo, pues la realidad espiritual se desvanecía ante el ojo analítico de la ciencia positiva. Del cientificismo regeneracionista, positivista en cuanto

método y cosmovisión, se pasa a ensayar nuevas vías en lo que es ya, en el noventayochismo, la conciencia y la vivencia de la crisis del positivismo: magno ejemplo, en este sentido, el ensayado por Martínez Ruiz en *El alma castellana*, donde la secuencia lineal hechos-causas-remedios viene sustituida por un portentoso ejercicio de reconstrucción hermenéutica del pasado. Con el avanzar de esta crisis del positivismo en la España finisecular y la aparición del nihilismo en el horizonte cultural de la joven generación, la separación entre unos y otros, regeneracionistas y noventayochistas, no hará más que acrecentarse. Dice Donald Shaw en su libro sobre la generación del 98:

Atrapados en la estrecha fórmula de Costa —la reforma educativa y agraria—, para el que el capital no existía, los noventayochistas, desilusionados, enfocaron sus pensamientos hacia otro lado. Uno a uno, Ganivet, Unamuno, Azorín y Maeztu, renunciaron al ideal de europeización y a las reformas prácticas, en favor de un mito del *Volksgeist* en el que la regeneración debía provenir de dentro, desde el “alma española” operando a un nivel espiritual, o bien subordinaron el ideal al mito.

Así pues, en la reacción orteguiana contra el 98 no hay que ver sólo su adhesión intelectual al neokantismo, sino también el intento de superar la cultura de la crisis en la que los noventayochistas se habían instalado. Nada tan contrario al nuevo europeísmo neokantiano recién ganado por Ortega que aquel giro anti-europeo de los noventayochistas persiguiendo la salvación de España en el rescate y revitalización del “espíritu de la raza” y del “alma nacional”.

El ataque orteguiano al 98 no comporta, como podría parecer en principio, un acercamiento a las tesis del

regeneracionismo: “Costa, que había adquirido una vastísima erudición, no perdurará, probablemente, como científico. La ciencia de Costa necesita, como su España, de europeización”. Aquí radica su separación y crítica del regeneracionismo: la efectiva superación orteguiana del positivismo por vía neokantiana. A su regreso de Alemania, pues, frente a la doble formulación del “problema de España”, el joven Ortega manifiesta, con su doble crítica, la insuficiencia de ambas posturas: ni el positivismo de los regeneracionistas ni la cultura de la crisis de los noventayochistas constituían ya de por sí un marco adecuado para un eficaz tratamiento del problema. Y sin embargo, la nueva posición de Ortega, su neokantismo, no es equidistante de las formulaciones regeneracionistas y noventayochistas. El radicalismo político de los jóvenes noventayochistas les cerró el paso para poder operar prácticamente en el terreno de las reformas (el anti-utopismo orteguiano hay que colocarlo políticamente en el ámbito de las reales posibilidades efectivo-circunstanciales de mejora); en este sentido, el fracaso político de los del 98 significó para Ortega una interrupción de esa línea liberal-reformista que arrancaba de la Institución Libre de Enseñanza y avanzaba entre las filas del regeneracionismo. Por eso, la crítica orteguiana del 98 tenderá a levantar, desde el neokantismo, un puente con esa línea liberal-reformista, de la que él, ahora, a la altura de *Troteras y danzaderas*, se sentía recoger la herencia. “Regeneración” y “Europeización” seguirán marcando, por el momento, el signo de sus proclamas ante el “problema de España”; ahora bien, esto ya no se hará ni desde el positivismo ni desde la crisis del mismo, sino desde el nuevo rigor científico-sistemático del neokantismo marburgués.

Queremos la interpretación española del mundo. Mas, para esto, nos hace falta la sustancia, nos hace falta la materia que hemos

de adobar, nos hace falta la cultura. Una secular tradición y ejercicio de lo humano ha ido sedimentando densas secreciones espirituales: Filosofía, Física, Fisiología. La enorme acumulación se eleva como un monte asiático; desde lo alto se dominan espacios ilimitados. Esa altura ideal es Europa [...]. España es una posibilidad europea. Sólo mirada desde Europa es posible España.

Europa representa, como se ve, la posibilidad de salvación de España, la resolución del secular problema español; ahora bien —y esto ya comienza a verlo Ortega con claridad—, Europa no puede prescindir de España sin renunciar al pleno desarrollo de sus posibilidades. España y Europa se necesitan; su relación deja de ser unidireccional.

Troteras y danzaderas, decíamos antes, reconoce bien a las claras el liderazgo intelectual de Ortega con relación al “problema de España”. “Explícitamente lo reconoció así el propio Mazorral desde la tribuna, proclamando a Tejero jefe e inspirador de la juventud culta, gran español, a cuyo celo y diligencia el *problema España* debía su enunciación exacta y metódica, y ángel exterminador de la política arcaica”. La cita me parece de la máxima importancia, pues revela no sólo el liderazgo generacional de Ortega (líder indiscutido de la generación novecentista), sino que también le reconoce implícitamente como líder intergeneracional, es decir, líder intelectual de las tres generaciones coexistentes en la España de la segunda década del siglo XX. Vicente Cacho Viu, en uno de los textos más interesantes de los publicados en los últimos años al hilo de la efeméride del 98, *Repensar el noventa y ocho*, es, a mi parecer, quien mejor y con más acierto ha expresado esta idea del liderazgo intergeneracional de Ortega. Un liderazgo que se plasma y concretiza efectivamente en dos actos conmemorativos: la Fiesta de

Aranjuez en honor de Azorín (1913) y la conferencia en el Teatro de la Comedia *Vieja y nueva política* (1914), con la que se presentaba en sociedad la Liga de Educación Política Española, de la que también formaba parte, entre otros, Pérez de Ayala. En ambos actos se concretiza el liderazgo indiscutido de Ortega sobre su propia generación, sobre la generación más joven y, lo que es sin duda más importante, sobre la generación finisecular. Tras las polémicas que mantuvo con sus mayores al hilo del regreso de su primer viaje a Alemania, los escritores de la generación finisecular, quizá con la sola excepción de Unamuno, se avinieron a la preponderancia intelectual de Ortega. Cacho Viu habla incluso de una “trilogía orteguiana” de Azorín, para indicar una suerte de giro de la generación finisecular hacia las posiciones de Ortega. Y lo mismo puede decirse de Ramiro de Maeztu, quien, tras haber polemizado duramente en 1908 con Ortega, vira hacia la orteguización del “problema de España”. Y de todo ello da fiel testimonio *Troteras y danzaderas*: el problema de España era

una canción vieja, y, sin embargo, dijérase que se oía por vez primera; y es porque por vez primera se habían infiltrado en la canción vieja lo patético de ciertas modulaciones, que le daban emoción estética. [...] Tejero era quien había infundido emoción estética y comunicativa a aquella vieja lamentación española, que ahora hacía eco en el cráneo y en la voz de Mazorral. Las ideas y emociones de esta conferencia eran, en gran parte, obra de Tejero.

Así pues, frente a una visión de la cultura española como sucesión de generaciones que se contraponen (98, 14, etc.), *Troteras y danzaderas* nos ofrece, por un lado, una visión unitaria de la coexistencia generacional, y, por otro lado, lo que acaso sea más importante, plasma un

certero retrato literario de la figura del “intelectual”. Una figura nueva en el panorama europeo, una figura muy de nuestro siglo, cuya acta de nacimiento quizá sea el célebre *J'accuse* de Émile Zola, esa intervención decidida del hombre de letras, con las letras, en la vida pública.

Las ideas y el pensamiento de Ortega sobre el problema de España se articulan y sintetizan en su ya aludida conferencia *Vieja y nueva política*, que es una suerte de programa de la Liga de Educación Política Española. El tema es muy conocido y yo no voy a insistir aquí en ello. Pero lo que sí quisiera señalar ahora son las diferencias entre Ortega y Pérez de Ayala con relación al “problema de España”. Diferencias que se dan, recordémoslo, dentro de una misma unidad de intenciones, la Liga de la Educación Política Española, y, en palabras de Ortega, con una “análoga sensibilidad para los problemas españoles”. Estas diferencias se recogen, puntualmente, en *Troteras y danzaderas*. En el segundo capítulo de la novela, Antón Tejero visita a Alberto Díaz de Guzmán para invitarlo a participar en un mitin político. Ante la resistencia de Alberto, Tejero habla del “deber moral” de la juventud y de la “ética política”. Se trata de “Despertar la conciencia del país; inculcar el sentimiento de responsabilidad política; purificar la ética política”. Alberto, inicialmente, alude a su “falta de ilusión”, índice de la crisis nihilista por la que atraviesa su vida, pero luego entra en la discusión para criticar la pertinencia del mitin: los buenos propósitos de Tejero están muy bien, pero no es —piensa Alberto— con un mitin que se logran. “No perdamos el tiempo, querido Antón, en Romanzas de tablado. ¿A qué esforzarnos en dar a España una educación política que no necesita aún, ni le sería de provecho? Lo que hace falta es una educación estética que nadie se curó de darle hasta la fecha”. Esta educación estética no es, desde luego, una educación del gusto estético, ni llama a ningún esteticismo, sino que intenta desvelar la ausencia de sensibilidad en la vida española, la falta de sensorialidad, la incapacidad

que tiene el español para sentir la vida, sensorialmente, desde sus sentidos y sin mediación trascendental de ninguna clase. Sin esta capacidad para “sentir” la vida, sin sensaciones efectivas de la realidad, la inteligencia del mundo no puede ser más que imperfecta y deficitaria. Por eso, antes que “educación política” el español necesita una verdadera educación de la sensibilidad; sin ésta, sin la “educación estética” no puede haber una eficaz y adecuada educación política. La educación estética de Alberto debe ser un paso previo, y debe funcionar como la base necesaria sobre la que se apoya la educación política de Tejero. Nótese que no hay contradicción entre Tejero y Alberto (Ortega y Pérez de Ayala), sino, más bien, complementariedad, lo que se vino a demostrar, en esas fechas, en la activa participación de ambos en el proyecto de la Liga de Educación Política Española, cuyo sentido político era la ruptura con la partidocracia y con la política de la Restauración desde los ideales de un amplio liberalismo reformista y posibilista.

A mi modo de ver, falta un estudio de las relaciones entre Ortega y Pérez de Ayala, un estudio de sus mutuas influencias. En algunos pasos de *Vieja y nueva política* y de *Meditaciones del Quijote* creo reconocer la idea básica ayaliana de la “educación estética”. La distinción orteguiana entre “cultura mediterránea” o de “superficies” y “cultura germánica” o de “profundidades”, y su consiguiente necesidad de integración entre ambas, ha aprendido y asimilado bien la lección de la educación estética de Pérez de Ayala. Y tal es así, que Ortega va más allá en lo que sería la superación de uno de los límites de la recuperación y revitalización de la sensorialidad precisamente cuando señala la necesidad del “concepto” como instrumento que impide la evanescencia de la “experiencia estética”. Ésta sería la comprensión orteguiana de la cultura como “seguridad” que aparece tanto en las *Meditaciones del Quijote* como en *Vieja y nueva política*: “Porque cultura no es otra cosa sino esa premeditada, astuta, vuelta que

se toma con el pensamiento —que es generalizador— para echar bien la cadena al cuello de lo concreto”. Esta comprensión orteguiana de la cultura como “seguridad” es muy similar a la comprensión ayaliana de la cultura como “acicate”, a pesar de que varíe la metáfora: “Pegaso es el rocín más rocín, tirando a asno, cuando el que lo cabalga no lleva acicate, y el acicate es la cultura”.

Ahora bien, ¿esta valoración positiva de la cultura no está en contradicción con el hecho, ampliamente relatado en *Troteras y danzaderas*, de que la experiencia estética verdadera la logran precisamente los personajes sin cultura (Rosina frente a Teófilo en el Museo del Prado, Verónica ante la lectura de *Otelo*, etc.)? Otra vez tengo que recurrir a Ortega y Gasset, a su distinción entre la “cultura germinal” y la “cultura hierática”, entre la cultura auténtica y la inauténtica, entre la cultura viva y la cultura muerta o esclerotizada. Si la cultura es seguridad y acicate, no lo es con un fin en sí misma. La cultura es *para* la vida, como gustaba de repetir Ortega. Cultura y vida deben tener una comunicación de ida y vuelta siempre abierta, de lo contrario la cultura se cierra sobre sí misma, se escinde de la vida, se sobrepone a la vida impidiendo que al sujeto llegue el flujo de la vitalidad: es la bizantinización de la cultura. El raciovitalismo orteguiano será el retorno a un equilibrio perdido entre la vida y la cultura. En el Museo del Prado, Teófilo Pajares no logra la vivencia estética porque su bagaje cultural cubre la pintura como una costra cerrándole el paso a la pura sensibilidad. Hace falta una cultura auténtica, una cultura para la vida capaz de devolver al exceso de intelectualismo la vía de la vitalidad. Esto por lo que se refiere a la aplicación de la “educación estética” al ámbito de la crisis del intelectualismo (Ortega, siguiendo esta línea de pensamiento, hacia los años veinte se dará cuenta, en cambio, que el problema de España es un falso problema, o, mejor dicho, que el problema de España no era sólo un problema español y nada más, sino que se inscribía dentro de un problema más amplio y

general, el problema de la cultura europea, la crisis de la modernidad). Pérez de Ayala insiste tanto en el mecanismo de la experiencia estética, en su comprensión en términos de *Einfühlung*, no casualmente, sino para expresar la función educativa del arte en lo que era su intento de dotar de sensibilidad a la raza española como requisito previo para una eficaz resolución del “problema de España”: el arte como educación de la sensibilidad y el artista como guía de la humanidad. El *Einfühlung* como preparación de una suerte de catarsis artística que conlleva en su seno una dimensión más amplia que el mero goce estético y que persigue el asentamiento en el corazón del hombre de las virtudes de la tolerancia y de la justicia. A esto habría que añadir la breve intervención de Halconete sobre Tejero, tocando un poco de refilón el “problema de España”, y algunas otras, dispersas y divertidas, de Monte-Valdés sobre lo mismo, a lo que habría que añadir aún el repaso que se hace de “las diferentes vicisitudes que el problema de España ha sufrido”.

Ahora bien, la grandeza de *Troteras y danzaderas* respecto al “problema de España” estriba no sólo en su plasmación narrativa, sino en la adecuada contextualización del mismo. Ramón Pérez de Ayala no nos ofrece simplemente distintas posiciones teóricas del mismo, su contexto intelectual, por así decir, sino también su contexto vital, con lo cual logra un tipo de “verdad” sobre el mismo que está ausente de los tratados de historia de la cultura. Pero vayamos por partes. Además de la comprensión que del “problema de España” tienen Antón Tejero y Alberto Díaz de Guzmán, *Troteras y danzaderas* ofrece otras visiones que vienen a completar el cuadro intelectual del mismo. En este sentido, hay que señalar la posición de Raniero Mazorral en la conferencia del Ateneo. El mismo Mazorral, como hemos visto, reconoce la deuda orteguiana de su discurso (“cultura” y “ciencia” = Europa), a lo que él añadía algo que ya no era de Ortega sino que pertenecía a su propia cosecha,

una suerte de residuo del análisis socio-económico que había llevado a cabo en su libro noventayochista *Hacia otra España*: “bondad y trabajo”. A ésta habría que añadir la interesantísima posición de don Sabas Sicilia, un representante de aquella “España oficial” que Ortega oponía a la “España vital”. En el retrato de don Sabas a la salida de la conferencia de Mazorra está —me parece— la plasmación de la insuficiencia del análisis orteguiano en la identificación teórica y simplista de la política de la Restauración con el “mal de España”; con la figura de don Sabas, al pasar del plano de las ideas, en que se movía Ortega, al de las personas (personajes) que portan tales ideas, propia del novelista Pérez de Ayala, nuestro autor anticipa, en cierto modo, sino una suerte de revalorización en positivo de la Restauración, cosa que se está llevando a cabo en los últimos análisis historiográficos, al menos sí una visión más justa y amplia de este importante capítulo de nuestra historia política y cultural. Don Sabas no es un personaje negativo, no podía serlo desde la fidelidad ayaliana a los personajes de la tragedia: representa una España caduca, pero es, a su vez, portador de valores positivos, valores que casan perfectamente con la amplitud del liberalismo propugnado por Ramón Pérez de Ayala y Alberto Díaz de Guzmán. La deconstrucción que hace don Sabas del discurso de Mazorra es un agudo ejemplo de la amplitud del “problema de España”, de la imposibilidad de reducirlo, como suele hacerse, a la crítica de la “vieja política”. Y señala, además, algo que no nos ha llegado a través de los manuales de historia, es decir, la defensa (razonable, como don Sabas) que la “vieja política” hacía de sí y los ataques (razonables también, en ocasiones) que aquella misma vieja política hacía a las tesis de la “nueva política” propugnadas por la juventud crítica.

Troteras y danzaderas, sin embargo, no se detiene en este punto, sino que al contexto intelectual del “problema de España” añade su contexto vital, es decir su interrelación e involucración con el medio vital del Madrid

de la época. Por un lado, está la frivolidad de la mayoría de las conversaciones que acontecen en los pasillos y salones del Ateneo al final de la conferencia de Mazorra, las referencias a la “filosofía del gato” y otras liviandades, la acusación de la falta de originalidad, la mención del libro de Halconete (quizá *Lecturas españolas*, aunque sea de 1912 y la “fecha interna” de *Troteras y danzaderas* sea 1910), es decir, toda una serie de frivolidades que revelan la cara oculta del “problema de España”, la miseria de esa intelectualidad española “preocupada” por los destinos de la patria. Por otro lado, el “problema de España” se da mezclado con el mundo sórdido de la prostitución, con la pobreza y degradación de las clases populares, con el espíritu nocharneigo y lúdico de la bohemia, etc. Y esto, porque así era, efectivamente, la vida. Pero hay, y en la novela se puede apreciar claramente, una suerte de fractura entre los personajes preocupados por el “problema de España” y los demás, que no son personajes secundarios, pues entre ellos están Verónica y Rosina; como si con ello se quisiera indicar (o denunciar) una suerte de pertenencia de clase en la preocupación nacional, un *divertissement* para “señoritos” de la inteligencia, lo que indica, también, la separación creciente entre las élites y las masas. El episodio de la bomba anarquista tiene, en este sentido, un cierto sabor de época, y pone al descubierto, o nos trae a la memoria, para quien lo hubiera olvidado, que había otras formas de oposición política que después nuestra habilidad historiográfica para reconstruir el pasado ha silenciado.

Y está, en fin, Teófilo Pajares, quien, respecto al “problema de España”, se mueve en una posición intermedia entre la urgencia de las necesidades vitales y el jugueteo intelectual. Su intención de participar en el mitin de Tejero no tiene nada del noble desinterés individual que debería presidir toda acción política. “¡Adiós, maldita España, para siempre!”, es el grito que lanza a su conciencia tras haberle robado doscientas pesetas a Antón

Tejero. Después, en un paso verdaderamente intenso de la novela, tras la muerte de Santonja en el episodio de la bomba al monumento de Morral, Teófilo acomete una durísima crítica contra Alberto y los intelectuales:

Hablaís mal de los tertulines de café, de la charlatanería y politiquería españolas. Pues yo que he asistido muchos años a esas tertulias, os digo que vosotros, los que os la dais de intelectuales, con vuestro énfasis, vuestras conferencias, vuestro redentorismo, no decís ni hacéis cosas más ni menos razonables o profundas que las que se dicen y hacen en los cafés. ¡Insensatos, insensatos! Queremos hacer pueblo y no sabemos hacernos hombres.

La crítica de Teófilo pone en evidencia, por un lado, el nexo entre el “problema de España” y el movimiento intelectual, y, por otro, desvela, en el movimiento intelectual, los intereses de una cierta pertenencia de clase y/o filiación política (Liga de Educación Política Española), la fractura con las clases populares y con las ideologías obreristas, al tiempo que muestra, pese a la autopropaganda de la “nueva política”, los límites de ésta en los mismos límites que criticaba de la “vieja política”: evanescencia, frivolidad y charlatanería.

Cabría preguntarse ahora por la posición de Ramón Pérez de Ayala frente al “problema de España”. Personalmente, creo que su posición política al respecto, como intelectual, es la de la “educación estética” que expresa Alberto Díaz de Guzmán, ideas y programa que Pérez de Ayala desarrollará ampliamente en sus artículos y ensayos recogidos en *Política y toros* y por los que luchará activamente en lo que es su implicación personal en la política española de entonces. Y, sin embargo, *Troteras y danzaderas* ofrece, como hemos visto, una visión más amplia del “problema de España”,

una visión que intenta ganar toda la complejidad del asunto y que no puede reducirse a tal o cual postura en concreto. *Troteras y danzaderas* contiene el fresco del “problema de España”, intenta reconstruirlo en toda su variedad y complejidad, sin ocultar la miseria que acompañó a la grandeza de aquel proyecto político (Liga de Educación Política Española) que aglutinó en torno a sí a la flor y nata de la intelectualidad liberal de principios de siglo. Creo que tiene razón Andrés Amorós cuando, explicando el sentido del título de la novela, alude a la intención provocatoria de Alberto de *épater le bourgeois*; la pregunta de Masson de Morvilliers que repropones Muslera (García Morente) queda sin efectiva respuesta, quizá porque, en el fondo, es una pregunta que carece de sentido. Preguntar por el legado de una nación a la humanidad es lo mismo que no preguntar nada. La respuesta de Alberto, su venenosa ironía hacia los jóvenes de la “mesnada de Tejero”, hay que entenderla, creo, en este sentido. O quizá como anticipación de un cierto fracaso de Alberto ante la crisis del nihilismo, tal y como adviene en *La pata de la raposa* (repárese que *Troteras y danzaderas* acontece entre la segunda y la tercera parte de la novela de 1912). Pero habría aún, me parece, otro sentido posible en la respuesta de Alberto: reconducir las “troteras y danzaderas” a la expresión de la vitalidad, una vitalidad popular, no intelectual, en la que quizá pudieran ponerse las esperanzas de regeneración política y moral del país, expresión, en fin, de la España vital de la que tanto hablaba Ortega.

LA CRISIS INTELECTUAL Y VITAL DEL SUJETO

Troteras y danzaderas es, sin duda, una unidad narrativa independiente; sin embargo, no puede olvidarse su pertenencia a una unidad de sentido superior, a un plan narrativo más amplio e inconcluso. Así lo declara Ramón Pérez de Ayala en el prólogo de 1942 a la edición

argentina de *Troteras y danzaderas*:

Las cuatro novelas están íntimamente ligadas entre sí, y componen un plan o conjunto arquitectónico, que nunca llegué a realizar. Aunque cada una de las cuatro novelas asume por sí unidad literaria independiente (como por ejemplo, cada uno de los recuadros o lienzos de un retablo), sin embargo todas ellas fueron concebidas al modo de partes subordinadas en la unidad previa de una composición más amplia.

Las cuatro novelas aludidas son, en riguroso orden cronológico: *Tinieblas en las cumbres* (1907), *A.M.D.G.* (1910), *La pata de la raposa* (1912) y *Troteras y danzaderas* (1913). En dicho prólogo, Pérez de Ayala desvela las “intenciones” de aquel conjunto arquitectónico que se proponía llevar a cabo: “El plan aspiraba a reflejar y analizar la crisis de la conciencia hispánica desde principios de este siglo”. Se trataba, pues, de “reflejar” y de “analizar” literariamente la crisis de la conciencia hispánica. Una crisis cuyo inicio nuestro autor sitúa en el año de 1898, “después de la desgraciada guerra con los Estados Unidos”. Una crisis, además, que Pérez de Ayala interpreta certeramente como “anticipación” de la crisis de la conciencia europea que sobrevino tras la I Guerra Mundial.

Esa crisis, tanto en Europa como en España, se provocó, o quizás sólo se manifestó con síndromes agudos y apremiantes, a consecuencia de un desastre nacional, como lo fue para mi país la guerra con los Estados Unidos, y para los demás países europeos, tanto vencedores como vencidos, la primera gran guerra europea.

A lo que añade que, en general, “la literatura europea de postguerra se asemeja, y más aún se identifica, en el interior de cada país, con el movimiento que en España se ha convenido en caracterizar como generación del 98”. Así pues, a la altura del año 1942, en su exilio argentino, a pocos años de la derrota republicana en la Guerra Civil española, en plena II Guerra Mundial, treinta años después de haber publicado la tetralogía anteriormente mencionada, nuestro autor, con renovada insistencia, liga las crisis de conciencia española y europea a dos acontecimientos bélicos: la Guerra de Cuba y la I Guerra Mundial. Y con excesiva insistencia reclama para esta interpretación *a posteriori* que supone el prólogo de 1942 una preeminencia interpretativa a todas luces exagerada: “Nadie puede saber como yo lo que realmente he dicho, y sobre todo lo que he dejado de decir, con intención de decirlo después y a su tiempo”, es decir, desde el horizonte del proyecto narrativo incompleto del que la tetralogía no sería más que una pequeña parte, una suerte de iceberg.

De este modo, desde el horizonte interpretativo que abre el prólogo argentino de 1942, el “problema de España” (o como lo llama ahora nuestro autor, la crisis de la conciencia hispánica) deviene el tema principal no sólo de *Troteras y danzaderas*, sino del entero programa narrativo que Pérez de Ayala se proponía llevar a cabo. He de decir que, a este respecto, estoy bastante de acuerdo con Andrés Amorós en considerar a este prólogo como una “cortina de humo” que se lanza, con treinta años de distancia, sobre el inicial proyecto narrativo; es decir, que me parece una clara forzatura de aquel programa, una reducción de lo que es su amplitud y complejidad intrínsecas esta suerte de absolutización del “problema de España”, una simplificación innecesaria, cuya deconstrucción acaso pudiera desvelar una operación similar o pareja a la que dentro de España se aprestaba a llevar a cabo Laín Entralgo con su libro sobre la generación del 98. No es éste el lugar adecuado para llevar a cabo tal

deconstrucción. No se trata de discutir o poner en duda la declaración de intenciones a la que alude Pérez de Ayala cuando dice que nadie mejor que él puede saber lo que se proponía; pero sí es necesario reconducir aquella declaración de intenciones a su valor efectivo. Una cosa son las intenciones pretendidas por un autor y otra cosa distinta es lo efectivamente realizado. La literatura no puede reducirse a la *intentio auctoris*, sino a la obra creada; y ésta, ni que decir tiene, debe ser valorada en sí misma: lo que efectivamente es y no lo que su autor quiso que fuera. Un sano principio hermenéutico nos salva hoy de la tiranía interpretativa del autor con relación a su obra de creación: “lo que el autor no sabe” bien podría ejemplificar el lema de esta hermenéutica literaria. Nótese que no digo que no haya que tomar en consideración las declaraciones de intenciones o las interpretaciones del autor con respecto de su obra, sino, simplemente, que éstas deben ser relativizadas adecuadamente en lo que debe ser un estudio “científico” de la literatura.

Ahora bien, cuando Amorós habla de la “cortina de humo” lo hace para subrayar lo que él considera el “carácter auténticamente autobiográfico de aquellas novelas de juventud”, pues con ella, con la cortina de humo, se concede a estas novelas “un sentido trascendental y filosófico que sólo en segundo término tenían”. Para Amorós, pues, habría una suerte de predominio del elemento autobiográfico sobre el tratamiento del “problema de España”. José Carlos Mainer, por su parte, acercándose más a lo que, a mi modo de ver, es la comprensión adecuada de esta tetralogía, la califica “entre lo autobiográfico personal y lo autobiográfico generacional”. Este autobiografismo, sin embargo, debe ser entendido adecuadamente. El hecho de que muchos de los sucesos o procesos psíquicos de Alberto Díaz de Guzmán puedan tener su inspiración en vivencias reales del autor Pérez de Ayala, no convierte a *Troteras y danzaderas*, ni a las demás novelas de la serie, en autobiografía. Los aspectos biográficos del

personaje no convierten la novela en autobiografía: una cosa es la recreación literaria de algunas vivencias, a su vez insertadas en la creación de un proyecto narrativo ficcional, y otra, muy distinta, la simple escritura de unas memorias. En las novelas de Pérez de Ayala que estamos considerando falta ese “pacto autobiográfico” con el lector capaz de garantizar la validez y veracidad del texto como narración autobiográfica. ¿Cuál es, pues, el verdadero sentido del carácter autobiográfico al que frecuentemente se refiere la crítica? ¿Qué se quiere indicar con ello? A mi modo de ver, ni más ni menos que lo siguiente: que esta novelística está indisolublemente unida a una experiencia vital, de la que es su representación literaria. “Eran muchos los jóvenes que por entonces vivían la misma experiencia, fundida, incluso, en el mismo molde imaginativo”. Y esta experiencia vital, individual y compartida por la juventud de entonces, era la vivencia interior del sujeto de un proceso de crisis. Una crisis real, vivida realmente por el sujeto contemporáneo, común, por tanto, a la experiencia inter-individual, por lo que razonablemente puede considerarse como “generacional”; y, además, una crisis vivida necesariamente en su estricta dimensión individual e íntima, por lo que también es “personal”. Lo autobiográfico indica, pues, inadecuadamente, hacia esa trabazón de la literatura con la crisis radical del sujeto, hacia la vivencia individual de la misma y a su comunanza inter-individual. A su vez, esta crisis interior del sujeto se vive en un contexto exterior también en crisis: es la crisis del positivismo, la crisis de fundamentos en las ciencias, la crisis de la razón y del intelectualismo, la crisis de las bases filosóficas sobre las que se asentaba la cultura, la crisis del arte, la escisión freudiana del yo, la muerte de Dios, etc. etc. El “problema de España” representa un aspecto de este contexto de crisis en el que el sujeto se dispone a vivir una crisis íntima. Por eso, un análisis de *Troteras y danzaderas* desde el punto de vista de la crisis finisecular debe tomar en consideración ambos aspectos:

el “problema de España” y la “crisis del sujeto”.

En lo que va a ser mi intento por mostrar la crisis del sujeto, voy a esforzarme por salirme lo menos posible de *Troteras y danzaderas*; sin embargo, en lo que se refiere a la figura de Alberto, no puedo evitar una pequeña digresión a través de la tetralogía que lleva su nombre. Alberto Díaz de Guzmán, protagonista y eje conductor de esta saga novelesca, representa la vivencia de la crisis del nihilismo. *Tinieblas en las cumbres* y *La pata de la raposa* nos ofrecen la parábola interior de aquella vivencia, desde la explosión de la crisis hasta su definitiva superación en la ascensión e interiorización del ideal vitalista y clasicista del “imperio de sí”, última transmutación del ser del sujeto en cuestión. *Tinieblas en las cumbres* narra la excursión de un grupo un tanto heterogéneo de jóvenes a lo alto de una montaña, con el pretexto de contemplar un eclipse de sol. Todo es simbólico en esta ascensión; y así, el ascenso a la cumbre es, contemporáneamente, descenso a las profundidades del sujeto, noche oscura del alma. El ascenso marca una serie de pasos sucesivos (psíquicos e intelectuales) hacia el estallido final de la crisis, un *crescendo* de angustia y desasosiego que desemboca en el naufragio de la conciencia. El eclipse de sol es, así, eclipse total en el alma de Alberto: “Las tinieblas —afirmará— se extendieron sobre las cumbres de mi alma”. Las sombras que penetran en el alma de Alberto representan la desposesión y el vacío del sujeto, el inicio de la experiencia del nihilismo. *A.M.D.G.*, la siguiente novela de la serie, da un paso hacia atrás, e intenta plasmar el “medio educativo” responsable de ese espíritu indeciso y abúlico que es Alberto. Es la crítica a la pedagogía de los jesuitas, al clericalismo rancio y a la religión del formalismo vacío; pero es también la afirmación de la necesidad de una pedagogía liberal capaz de hacer hombres verdaderos y no muñecos timoratos que al primer envite de la vida desfallecen: hombres verdaderos capaces de amar la vida por lo que es, sin velos

transcendentes capaces de enmascarar el “mal radical”. *La pata de la raposa* arranca de la situación de crisis con la que se había cerrado la primera novela de la serie, y es, en cierto modo, el viaje interior del sujeto en busca de sí mismo. Novela propiamente de formación, o de educación sentimental. El itinerario de la crisis es amplio y se traza al hilo de sucesivos “exámenes de conciencia” del protagonista: desde el ideal schopenhaueriano del “olvido de sí” hasta la plena posesión del ideal del “imperio de sí” con el que acaba la novela. Una perfecta parábola cuyos puntos van marcando los distintos aspectos de la vivencia del nihilismo, o, si se quiere, las distintas perspectivas en las que el nihilismo se ofrece a la vivencia radical e íntima del sujeto.

Entre la segunda y la tercera parte de *La pata de la raposa* se sitúa la acción de *Troteras y danzaderas*. Alberto se traslada a Madrid para intentar abrirse camino en el difícil mundo de las letras españolas. A pesar de que *Troteras y danzaderas* no es una novela de personaje, sino de ambiente, lo que la separa, en cierto modo, de *Tinieblas en las cumbres* y *La pata de la raposa*, y la acerca más a *A.M.D.G.*, muchos de sus personajes principales presentan los síntomas de la enfermedad del nihilismo, ocasionales o permanentes estados de inquietud y desasosiego, con mayor o menor consciencia y cercanía al sentimiento radical de la Nada. Incluso los personajes menos intelectuales y más vitalistas sienten el precipicio y el abismo bajo sus pies. Así lo siente, por ejemplo, Rosina, cuando declara a Teófilo: “Nunca he vivido en paz, querido; pero nunca he sentido que no vivo en paz tan desconsoladamente como hoy”. Son, sin embargo, Alberto Díaz de Guzmán y, sobre todo, Teófilo Pajares, quienes llevan, en esta novela, el peso de la vivencia radical de la crisis del sujeto. Alberto viene representado como alguien a quien “el mucho amor y dolor de su juventud le habían desgastado el *yo*”. Era “joven en años y viejo por temperamento”, algo que

podría decirse también de Antonio Azorín, el personaje de J. Martínez Ruiz. Una vejez que no era anagráfica, sino consecuencia de la erosión del yo en la vivencia de la crisis, consecuencia de su despojamiento paulatino: la fe, la inocencia, las mentiras vitales, el ideal del arte, el amor, etc. Alberto, frente al “hombre de acción” que representa Angelón Ríos, simboliza al “hombre de pensamiento” (recuérdese, en propósito, que Antonio Azorín estaba escindido entre el hombre-voluntad y el hombre-reflexión, siendo este último el que marcaba el predominio). Hay, pues, como se ve, una suerte de escisión entre la acción y el pensamiento, entre la vida y la cultura: el hombre ha perdido su “unidad”. El exceso de intelectualismo, causa, en última instancia, de la parálisis de la voluntad, viene representado ininidad de veces y de múltiples maneras, y todo ello conduce a un permanente proceso de auto-análisis del sujeto. En *Troteras y danzaderas* aparece descrito plásticamente a través de la metáfora del teatro: “Todo consiste en meterse entre los bastidores de uno mismo, introspeccionarse, convertirse de actor en espectador y mirar del revés la liviandad y burda estofa de todos esos bastidores, bambalinas y tramoya del sentimiento humano”. Y en este paso de “actor” a “espectador” está, por un lado, la escisión del yo, la fractura de la unidad del sujeto, la evidencia de la unidad perdida, y, por otro lado, el sentido de esa abulia que la juventud culta española arrastra tras de sí; una abulia de la que es necesario restablecerse, razón por la cual las proclamas del regeneracionismo político (regeneración, reconstitución) encuentran también su aplicación en los dominios del sujeto.

Hay una enfermedad de la voluntad llamada *abulia*, que consiste en la inacción, a causa de la indecisión del juicio: en el no saber querer. En los individuos con exceso discursivos y racionantes es harto frecuente una disposición

pasiva, que el vulgo atribuye a la pereza, y que es abulia, inacción por indecisión [...]. Otra forma de abulia, de esterilidad activa, se origina del deseo de totalidad. Se presentan ante el sujeto varios derroteros de la acción futura. Él quisiera seguirlos todos; concluye no siguiendo ninguno. Otra forma templada de acción frustrada por el deseo de totalidad: seguir un derrotero; arrepentirse; desandar lo andado; a fin de emprender otro derrotero. Con la actividad malgastada, este sujeto hubiera podido llevar al cabo de un derrotero fijo su deseo de totalidad, en un sentido dado; y no ha hecho sino iniciar múltiples acciones sin concluir definitivamente ninguna.

Escisión del yo y parálisis de la voluntad, disociación íntima y abulia. Alberto, al final de *La pata de la raposa* logrará vencer este estado de abulia a través del ya mencionado ideal del “imperio de sí”, la *signoria di se medesimo*, como la llamaba Leonardo da Vinci, cita que recoge nuestro autor (recuérdese que esta novela la escribió en Italia). Ahora bien, en *Troteras y danzaderas* estamos aún en un estadio “anterior” al de la tercera parte de *La pata de la raposa*: ni la abulia ni el nihilismo desaparecen de su horizonte. Es más, el nihilismo, concretamente, se acentúa: Teófilo Pajares y Alberto Díaz de Guzmán, con creciente desengaño, repetirán “Nada hay que importe, nada hay que importe”, “Todo es inútil, todo es inútil”, “Nunca sabemos nada de nada”. Incluso el “ideal del campo”, de la vida sencilla y retirada, aquel ideal de *La paz del sendero* que Alberto repite varias veces a lo largo de la obra, se derrumba: la segunda carta de Arsenio Briz a Alberto desvela el “tedio” y el “hastío” que se esconden detrás de aquel ideal. La desolación interior aumenta, el nihilismo crece y no hay nada que hacer, pues, como dice Teófilo, “la gangrena está dentro (y) no hay morfina

que valga”. El *mal radical* está alojado en lo más íntimo del sujeto, es inherente al sujeto. *Troteras y danzaderas* se cierra así; *La pata de la raposa* ya había indicado el camino para la efectiva salida de la crisis. La señoría de sí, el imperio de sí, se logra salvando la disociación del sujeto, la escisión íntima del sujeto propia del exceso de intelectualismo. El hombre renovado que sale victorioso de la crisis del nihilismo debe recomponer aquella unidad fracturada de actor y espectador; el señor de sí no podrá ser ni una cosa ni otra, sino lograr un equilibrio adecuado entre ambas, alcanzar el ideal clásico de la “mediocridad de oro”. El dominio de sí recompone la unidad perdida del sujeto: un equilibrio entre la acción y el pensamiento, entre la vida y la cultura.

A este punto, y a modo de conclusión, quisiera introducir brevemente la relación de Pérez de Ayala con la llamada generación del 98. Esta relación, lógicamente, sufre las consecuencias de esa inadecuada categorización del periodo finisecular español en términos de modernismo y noventayochismo. A mi modo de ver, un estudio poco atento del “problema de España” ha llevado a una cierta parte de la crítica a incluir a nuestro autor en la nómina del 98 o, en otros casos, a considerarlo un epígono del noventayochismo. Ahora bien, más allá de participar de una misma preocupación patriótica y de comprender el “problema de España” desde el desvelamiento de la política de la Restauración que había llevado a cabo el regeneracionismo costista, lo cierto es que las soluciones que a tal problema dan uno y otros, Pérez de Ayala y los noventayochistas, difieren notablemente. Y esta diferenciación hace, creo, imposible poder confundirlos: el posibilismo reformista de Pérez de Ayala, absolutamente en línea con Ortega, se aleja considerablemente de la inconcreción de las propuestas noventayochistas y con esa búsqueda esencialista del ser hispánico. En este sentido, el propio Pérez de Ayala nos ofrece un buen testimonio de su comprensión de la

distancia que le separaba del 98 en un artículo titulado precisamente “El 98” e incluido en el segundo volumen de *Política y toros*. Pero donde sí hay una notable vecindad de Pérez de Ayala con los autores del 98 (o modernistas) es, precisamente, en lo que concierne a la crisis del sujeto representada literariamente en la saga novelística de Alberto Díaz de Guzmán. En este sentido, nuestro autor sí que puede ser considerado como un epígono de la generación finisecular, no tanto en lo que es su visión del “problema de España” cuanto en la recreación literaria de la crisis intelectual del sujeto. Como en las narraciones de 1902, las novelas de la saga de Alberto Díaz de Guzmán pueden definirse como “novelas de formación”, pues en ellas se asiste a la conformación de la personalidad del personaje. Alberto es de la misma estirpe de Antonio Azorín y Fernando Osorio, casi contemporáneo de ellos, pues *Tinieblas en las cumbres*, aunque se publicó en 1907, fue escrita en 1905, y coetáneo, sin duda, del Andrés Hurtado barojiano. *Troteras y danzaderas*, sin embargo, es la novela de esta primera serie de Pérez de Ayala que más se aleja de las “novelas de 1902”, y ello, precisamente, porque no es una “novela de personaje” (como sí lo son fundamentalmente *Tinieblas en las cumbres* y *La pata de la raposa*), sino una “novela de ambiente”. De todos modos, es en esta recreación literaria de la crisis del nihilismo donde, a mi modo de ver, debe buscarse la vecindad o confluencia, o un cierto carácter epigonal de Pérez de Ayala con respecto a la generación finisecular.

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN RAMÓN PÉREZ DE AYALA
(DE LA CONTEMPLACIÓN A LA EMPATÍA)

Troteras y danzaderas, la novela de 1913 con la que Ramón Pérez de Ayala cierra su primer ciclo novelesco, representa, entre otras cosas, la separación o el distanciamiento de las coordenadas de la “novela de formación” o “novela de artista”, coordenadas que habían constituido hasta ese momento el cauce expresivo privilegiado de la vivencia de la crisis nihilista propia del periodo de entresiglos. Alberto Díaz de Guzmán, el personaje principal cuya vida sirve de hilo conductor de tetralogía narrativa de Pérez de Ayala (*Tinieblas en las cumbres*, *A.M.D.G.*, *La pata de la raposa* y *Troteras y danzaderas*), está íntimamente emparentado con Antonio Azorín, Fernando Osorio, Andrés Hurtado, etc., es decir, los personajes que representaban la comprensión del mundo en crisis propia de la generación finisecular. Se ha querido ver en esta vecindad de los personajes, en la confluencia literaria en los problemas existenciales de la crisis del sujeto y en su simbología, un cierto carácter epigonal de Pérez de Ayala respecto a los autores de lo que la historiografía ha consolidado bajo en nombre de “generación del 98”. El propio Pérez de Ayala,

en el prólogo del año 42 a la edición argentina de *Troteras y danzaderas*, parece ajustarse a esta indicación que lo ve envuelto en los planteamientos noventayochistas: “El plan (la tetralogía) aspiraba a reflejar y analizar la crisis de la conciencia hispánica desde principios de este siglo”.²³⁰ Con treinta años de distancia, Pérez de Ayala reclamaba para su obra un puesto privilegiado dentro de la narrativa del “problema de España”. Ahora bien, respecto a este prólogo, hay un acuerdo bastante extendido entre la crítica en considerarlo una suerte de “cortina de humo”²³¹ que Pérez de Ayala, en el negro horizonte que la II Guerra Mundial daba a su exilio, lanza sobre su obra en una operación cosmética que pretendía “limpiar” su imagen de intelectual irreverente ante las autoridades culturales del nuevo régimen político instaurado en España tras la Guerra Civil. Acabada la contienda bélica, la diplomacia empezó inmediatamente a trabajar para facilitar el retorno a España de un grupo de intelectuales que habían salido del país antes del inicio de la guerra y no habían tomado parte activa en ella (recuérdense, en este sentido, como ejemplos extremos del arco de estas operaciones, la célebre carta de Azorín a Franco y la rescate cultural de la “generación del 98” por parte de Laín Entralgo). La literatura de la “preocupación nacional”, convenientemente maquillada, iba a constituir una puerta para el retorno del exilio en la “España de Franco”. Éste es el contexto en el que debe situarse, para su adecuada comprensión, el prólogo de Pérez de Ayala anteriormente aludido: el énfasis en el “problema de España” vela las sustanciales diferencias que separan la obra de los noventayochistas de la primera etapa narrativa de Pérez de Ayala (la más radical y problemática, la más necesitada,

230 RAMÓN PÉREZ DE AYALA, ‘Prólogo’ a *Troteras y danzaderas*, Losada, Buenos Aires, 1942, p. 7.

231 ANDRÉS AMORÓS, *Vida y literatura en “Troteras y danzaderas”*, Castalia, Madrid, 1973, p. 17.

cara al régimen franquista, de “enmascaramiento”). Y no es que el “problema de España” no aparezca en este primer Pérez de Ayala, sino que lo hace tardíamente dentro de la tetralogía, pues, en efecto, sólo de *Troteras y danzaderas* puede decirse con sentido que ofrece un tratamiento coherente del mismo.

Quiero decir con todo esto, que ese carácter epigonal de Ramón Pérez de Ayala respecto de la generación del 98 es un residuo de aquella operación de limpieza de su imagen que se llevó a cabo en los años 40. Es indiscutible el parentesco de Alberto Díaz de Guzmán, el personaje principal de la tetralogía, con los personajes de Azorín y Baroja antes señalados, por ejemplo; pero también es cierto que la tetralogía aludida representa un progresivo distanciamiento del noventayochismo, distanciamiento que en *Troteras y danzaderas* consuma una ruptura definitiva. Los puntos de convergencia son múltiples (no podía ser menos, pues el joven Pérez de Ayala se sitúa como escritor en la innovación que representaba la brecha abierta en la narrativa española por las “novelas de 1902”: *La voluntad*, *Camino de perfección*, *Sonata de otoño* y *Amor y pedagogía*), pero estas convergencias son insuficientes para anular las divergencias crecientes entre la tetralogía de Pérez de Ayala y las novelas de 1902. *Troteras y danzaderas*, en este sentido, tematiza una ruptura dentro de la estética que corre paralela y en perfecta sintonía con la ruptura política y filosófica de Ortega y Gasset con los noventayochistas. En lo que sigue, voy a intentar ilustrar esta ruptura que se produce en el seno de la comprensión de la experiencia estética en la cultura española de principios del siglo XX, una ruptura que pone una vez más de manifiesto la necesidad de comprender los procesos culturales inherentes a España dentro del contexto europeo, pues, en el fondo, en este caso, se trata del paso de la “estética de la contemplación”, de raíz idealista y schopenhaueriana, a la “estética de la empatía”, de raíz científicista y neokantiana.

En tres ocasiones representa y tematiza Ramón Pérez de Ayala el proceso de la experiencia estética en *Troteras y danzaderas*. La primera vez adviene al inicio de la novela, en la visita que hacen al Museo del Prado Teófilo Pajares, el poeta modernista, y Rosina, la prostituta de provincias trasladada a Madrid en busca de fortuna. A la salida del museo, después de haber visitado las salas de Velázquez, Rosina afirma:

Parece que se ve por primera vez, como si lo hubiera acabado de hacer Dios y no pudiera ser de otra manera que como es. Todas estas personas y cosas, que antes me parecían tan miserables y feas, cansada como estaba de haberlas visto tantas veces, creí verlas una vez más en los cuadros del Museo, y por eso me emocionaban los cuadros, porque me recordaban las cosas de veras; y esas mismas cosas, después de verlas en los cuadros, me parecen ahora hermosas, maravillosas, como si hubiera aprendido a verlas; como si ahora las viese por primera vez.²³²

La segunda plasmación literaria del proceso de la experiencia estética tiene lugar en el segundo capítulo, en la parte donde Alberto lee a Verónica el *Otelo* de Shakespeare: correspondiendo con la lectura, Verónica se va calando en el alma de los personajes, asumiendo sus razones y “viviendo” el drama existencial que representan, primero individualmente, con “emoción lírica”, y después conjuntamente, con “emoción dramática”. Para Alberto, las reacciones de Verónica frente a la lectura constituían un “laboratorio mágico” donde se reproducía el proceso de la experiencia estética, una clave capaz de revelar el

232 RAMÓN PÉREZ DE AYALA, *Troteras y danzaderas*, ed. de Andrés Amorós, Castalia, Madrid, 1991, p. 83.

sentido auténtico del arte:

Consideraba, con intuición repentina, la diferencia que hay entre el Gran Arte, floración espontánea del espíritu humano y organismo que de sí propio vive, y el arte ruin y farisaico, torpe artificio, que no arte, y comprendía que la esencial diferencia era diferencia de concepción moral y no de técnica.²³³

El Gran Arte, ejemplificado por el “espíritu trágico”, se eleva como la “clara comprensión de todo lo creado”, como la “justificación cordial de todo lo que existe”. La tercera representación del proceso de la experiencia estética se concretiza en las reflexiones de Monte-Valdés (transfiguración literaria de Valle-Inclán) al hilo de la danza de Verónica, ideas que proponen con fuerza el carácter fundamentalmente “emotivo” del arte.²³⁴

Estos tres segmentos narrativos configuran la representación de la experiencia estética tal y como la entiende Pérez de Ayala, ejemplificada a través de las variedades artísticas de la pintura, el teatro y la danza. Ahora bien, esta comprensión de la experiencia estética cobra cuerpo teórico doctrinal en la discusión que mantienen Alberto Díaz de Guzmán (transfiguración literaria del propio Pérez de Ayala) y Antón Tejero (transfiguración literaria de Ortega y Gasset): “¿De dónde hace usted arrancar la estética?”, pregunta Tejero.

Para mí, el hecho primario en la actividad estética, el hecho estético esencial es, yo diría, la confusión (fundirse con) o transfusión (fundirse en) de uno mismo en los demás, y aun en los seres inanimados, y aun en los fenómenos

²³³ *id.*, p. 162.

²³⁴ *id.*, p. 241.

físicos, y aun en los más simples esquemas o figuras geométricas: vivir por entero en la medida de lo posible las emociones ajenas, y a los seres inanimados henchirlos y saturarlos de emoción, *personificarlos*.²³⁵

A lo que Tejero, siempre en cátedra, responde: “Hay sus más y sus menos; pero, en fin, ese es el concepto que domina hoy toda la especulación de la estética alemana, el *Einführung*. Se ve que ha leído usted algo acerca de ello”.²³⁶ Efectivamente, Pérez de Ayala debía de haber leído algo de todo aquello.

Troteras y danzaderas está fechada en Munich el 10 de noviembre de 1912. Ramón Pérez de Ayala disfrutó de una beca de la Junta de Ampliación de Estudios para estudiar estética en Italia y Alemania. No hay, por lo que se refiere a la estética, una huella perceptible en su narrativa de esta época de su paso por Italia, lo que contrasta bastante con el clima favorable y el interés creciente por los estudios de estética que se habían creado en Italia alrededor de la figura de Benedetto Croce: de 1902 es la *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, libro que tuvo una amplia resonancia internacional; de 1910 son los *Problemi di estetica* y de 1912 el famoso *Breviario di estetica*. Sí hay, en cambio, una presencia importante en sus escritos del debate teórico alemán de principios de siglo en torno a la estética. El motivo de este privilegio del debate alemán hay que buscarlo, sin duda, en el interés por el mundo alemán que circulaba entre la intelectualidad española desde el krausismo en adelante, a ese clima favorable cuyo último acicate había dado Ortega con la difusión del neokantismo marburgués en los ambientes madrileños. A Ortega debe Pérez de Ayala, cuanto menos una cierta familiaridad terminológica y conceptual con las

235 *id.*, pp. 187-188.

236 *id.*, p. 188.

ideas estéticas que circulaban por Alemania, una cierta predisposición hacia ellas. Y ello, aun cuando Pérez de Ayala haya querido dar a su viaje a Alemania un cierto sentido de polémica respecto a Ortega y a la influencia intelectual que ejercía en la España de entonces. Así lo declara en carta a Miguel de Unamuno:

No voy a Marburgo, naturalmente. ¿Para qué? Pregunto, como el baturro a quien en un buque le preguntaban si no se mareaba. Pero... Marburgo viene a mí. Araquistáin viene a Marburgo. Hace días llegó un Señor Morente. Estos pobres muchachos me dan pena, pero a veces llego a envidiarlos. Me traen al alma memorias de mi niñez cuando salía del Colegio y en la primera comida familiar le preguntaba a mi padre si sabía lo que era una oración de primera activa.²³⁷

Esta “contestación” a Ortega es más aparente que real, y quizá deba entenderse desde la tensión conflictiva que corría entre Unamuno y Ortega, como un intento del joven Pérez de Ayala de ganarse al rector salmantino enarbolando distanciamiento y desapego con Ortega (nótese que poco después, ambos, Ortega y Pérez de Ayala, iban a ser los principales promotores de la Liga de la Educación Política Española). Porque, en realidad, el botín con el que vuelve Pérez de Ayala de Alemania en el campo de la estética es muy similar, en cuanto al orientamiento teórico y doctrinal se refiere, al que Ortega, en el campo de la metafísica, había recogido en Marburgo.

Pérez de Ayala no va a Marburgo, efectivamente, sino a Munich, un centro entonces a la vanguardia en los estudios universitarios de historia del arte y de estética.

237 ANDRÉS AMORÓS, ‘Veinte cartas de Pérez de Ayala a Unamuno’, *Revista de la Universidad de Madrid*, 70-71, vol. XVIII, t. II, p. 5.

En Munich residirá durante el año de 1912, y allí escribirá *Troteras y danzaderas*. En Munich, Pérez de Ayala sigue los cursos de Heinrich Wölfflin, historiador del arte y teórico de la estética de gran relieve en aquellos años: su obra principal, *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915), fue traducida al español por el poeta José Moreno Villa por encargo de Ortega, quien la publicó en la editorial de la Revista de Occidente en 1924. A través de los cursos de Wölfflin, Pérez de Ayala entrará de lleno en el debate sobre los desarrollos de la estética del *Einführung* a raíz de la crisis del positivismo. El debate alemán era efervescente y lleno de contribuciones editoriales: en 1903 y 1906 aparecieron los dos volúmenes de la *Aesthetik*, de Theodor Lipps; en 1905, el primero del *System der Aesthetik*, de Johannes Volkelt, y en 1908 *Abstraktion und Einführung*, de Wilhelm Worringer, publicado precisamente en Munich; libros, todos ellos, de fundamental importancia porque intentaban superar los inconvenientes que la crisis del positivismo había arrojado sobre las pretensiones de una estética científica.

Los intentos de llevar a cabo la construcción de una teoría estética sobre bases científicas arrancan del éxito y de la rápida difusión que tuvieron los desarrollos teóricos de Wilhelm Wundt y de Theodor Fechner en el campo de la psicología experimental. En *Vorschule der Aesthetik* (1876), Fechner, de manera explícita, pone el problema de fundar una estética científica, es decir, experimental y, por tanto, en colisión y ruptura con las estéticas del idealismo que habían predominado hasta entonces. Las contribuciones más importantes en este campo se dieron en el primer decenio del siglo XX, con las obras de Lipps, Gross, Volkelt, Worringer, etc., obras que crecen en importancia al afrontar el doble problema que representaba la construcción de una estética científica desde el horizonte de la crisis del positivismo.

El concepto fundamental de toda esta corriente del pensamiento estético alemán es el *Einführung*. A

través del *Einfühlung*, el origen del arte aparece ligado a la capacidad del espíritu de realizar la propia vida sentimental proyectándola sobre el objeto, de modo que la realidad física, fría e insensible de por sí, se carga de fuerzas íntimas y adquiere un significado humano; el sujeto se “ensimisma” en la realidad, y en vez de padecerla pasivamente, se convierte en sustancia de las cosas a las cuales presta su alma. El concepto de *Einfühlung* no poseía en la época de principios de siglo un único valor semántico, sino que, en función de los distintos desarrollos de la estética científica, se presentaba a través de una gran variedad de matices que lo hacían diferente de un autor a otro: literalmente significa “introducción del sentimiento”, es decir, proyectar la emotividad del sujeto sobre el objeto artístico. El sujeto, cuando contempla estéticamente un objeto, no se limita a observarlo objetivamente, sino que introduce en el objeto su propia emotividad: el objeto recibe del sujeto un cierto contenido sentimental, el cual, a su vez, le viene devuelto como forma refleja de sí propio. Para Theodor Lipps, el concepto de *Einfühlung* debía entenderse como “participación emotiva” del sujeto en el objeto, con lo que restringía la posibilidad de una proyección indiscriminada de la emotividad del sujeto en el universo objetual a una suerte de correspondencia entre la estructura del objeto y la del sujeto. El arte era tal precisamente porque poseía una estructura capaz de albergar la emotividad del hombre. *Einfühlung* suele traducirse como “empatía” (*en*: “dentro”, y *pathos*: “pasión”). Nótese cómo Ramón Pérez de Ayala, en la cita anterior, expone una perfecta comprensión de la teoría del *Einfühlung*, la empatía estética.

En lo que es el desarrollo histórico de las ideas estéticas, el concepto de “empatía” se oponía radicalmente y se levantaba en contra del concepto de “contemplación”. La empatía es, sí, un fenómeno psicológico, pero no es solamente psicológico, sino que tiene una transcendencia significativa que supera los límites de la estética para

reclamar una concreta comprensión del hombre y del mundo. El hecho de que el sujeto pueda infundir su alma en las cosas naturales significa, en última instancia, que el hombre puede dominar la Naturaleza con la fuerza de su yo, que el hombre es capaz de imprimir en el mundo circunstante la huella de la propia subjetividad. La “teoría de la contemplación”, en cambio, formulada por Arthur Schopenhauer en el Libro III de *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819), veía al sujeto como un “espectador” pasivo tanto del arte como de la naturaleza. La experiencia estética, entendida como contemplación, supone un sujeto que se abandona al objeto, que se sumerge y se pierde en el objeto con olvido de sí, con pérdida de la propia conciencia de sujeto.

Quando el sujeto llena toda su conciencia de la contemplación tranquila de algún objeto natural presente, paisaje, árbol, roca, edificio o cualquier otra cosa, [...] se pierde completamente en este objeto, es decir, olvida su individualidad, su voluntad, y ya no subsiste sino como sujeto puro, como límpido espejo del objeto.²³⁸

Frente al mundo externo, pues, la teoría de la contemplación y la teoría de la empatía representaban posiciones diametralmente opuestas: de pasiva aceptación, la una, y de modificación humanizadora, la otra.

En España, ambas posturas teóricas están representadas por las generaciones del 98 y del 14, respectivamente. El “paisajismo” noventayochista debe ser entendido desde el marco teórico de la contemplación schopenhaueriana, como una suerte de ascesis superior del sujeto que lo

238 ARTHUR SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Brockhaus, Mannheim, 1988, § 34.

eleva a un conocimiento desligado del tiempo y de la historia. Las “novelas de 1902” representan todas ellas el incontrastado poder del medio: los personajes de Baroja, Martínez Ruiz y Unamuno sucumben en el medio vital de la España finisecular. La relación medio-individuo se comprendía desde un determinismo darwinista que daba al medio la primacía y dejaba al individuo la sola posibilidad de “adaptarse” o perecer. Sólo la adaptación al medio regulaba aquella relación, y la adaptación al medio del nihilismo será el camino que recorre Antonio Azorín a través de las novelas de la saga homónima. Este poder preponderante del medio estaba en estrecha relación con la teoría schopenhaueriana de la contemplación estética: frente al medio sólo cabe colocarse como espectador, el sujeto que contempla se anula en el objeto contemplado.

Ortega, en el contexto del “problema de España”, reaccionó duramente contra esta comprensión darwinista del medio vital. Su teoría de la “circunstancia” supone el par sujeto-objeto en mutua y permanente interrelación, es decir, no sólo es el sujeto el que se adapta al medio, sino que el objeto puede ser modificado por la acción del sujeto. Frente a la inconcreción de las propuestas noventayochistas para la resolución del “problema de España”, Ortega reclamará, desde el neokantismo marburgués, “ciencia”, “rigor”, “disciplina intelectual”, “sistema” y “método”, y dirá que “o se hace literatura o se hace precisión o se calla uno”,²³⁹ con lo que estaba indicando el camino para una comprensión sistemática y científica del “problema de España”. Si Ortega representa una ruptura filosófica con los planteamientos del 98, Ramón Pérez de Ayala representa, respecto a los mismos planteamientos del 98, una ruptura estética: su comprensión de la experiencia estética en términos de *Einfühlung* supone la superación de la contemplación

239 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, ‘Algunas notas’ (1908), *Obras completas I*, Alianza Editorial & Revista de Occidente, Madrid, 1983, p. 113.

propia del paisajismo de los noventayochistas. Los ataques de Ortega y Pérez de Ayala a Schopenhauer van dirigidos principalmente contra los noventayochistas. El pasaje de *La pata de la raposa* en el que el personaje principal arroja por la ventana los libros de Schopenhauer, así como la inversión de la “teoría del genio” que aparece en *Troteras y danzaderas*, deben ser entendidos como símbolo de este rechazo de las implicaciones filosóficas de Schopenhauer y de la teoría de la contemplación. La empatía estética se sitúa en la base del “problema de España”: Pérez de Ayala, por boca de su personaje Alberto Díaz de Guzmán, frente a la “educación política” que propugnaba Ortega como remedio de los males patrios (ejemplificada en el texto de la conferencia *Vieja y nueva política*), reclamará una preeminencia de la “educación estética” que debería colocarse en la base de todo proyecto de reforma política. Éste es el sentido del proyecto de la educación estética o educación de la sensibilidad que se reclamaba desde las páginas de *Troteras y danzaderas*. La estética, pues, en la base y en la raíz de una solución eficaz para el “problema de España”, algo que, en verdad, estaba ya muy lejos, del noventayochismo.

El paso de la “contemplación” a la “empatía” representa, pues, un momento decisivo en el desarrollo de la cultura hispánica del siglo XX, pues a su través empieza a cobrar forma una comprensión del “problema de España” que acabará desembocando en la subsunción de éste dentro del más amplio y general “problema de Europa”, es decir, como un aspecto particular de la crisis de la modernidad. Pero esto es ya otra historia.

APÉNDICE

DE UN ESPAÑOL FUERA DE ESPAÑA (POESÍA Y FILOSOFÍA EN GEORGE SANTAYANA)

George Santayana es un corpus. Nuestro tiempo también conserva la memoria de un hombre singular y de una vida conducida fuera de los parámetros al uso. Todo ello ha ido creando a su alrededor una suerte de capa que, sobrepuesta a sus escritos, ha condicionado enormemente su lectura. Más aún en nuestro contexto español, pues, salvo excepciones, esa pantalla ha sido, más que un filtro, una costra de opacidad. Habrá entonces que remediar y buscarlo en su esencial lejanía de la filosofía española, único modo de poder descubrir su también esencial raigambre hispánica y de poder hacer de ella una piedra angular del futuro filosófico español. Porque se trata precisamente de eso, y no de ninguna operación erudita para uso y abuso de los profesionales de la filosofía. Más allá, pues, de lo sugestivas que puedan resultar su figura humana y la filigrana de su tránsito en el mundo, George Santayana es un corpus. Ésa y no otra es su actual forma de ser. Y desde ella debemos liberarle de su leyenda y, por lo que hace al caso hispánico, también de los lugares comunes en los que ha solido apoyarse parte de su

recepción entre nosotros, la que tiene que ver no con los estudios de filosofía en general, sino, sobre todo, con eso que ha venido a llamarse hispanismo filosófico.

Un corpus muy variado, en efecto. Variado en la forma y también en el fondo, pues su carácter proteico no se refiere sólo a los géneros y modalidades de escritura que fue capaz de poner en práctica a lo largo de su vida —poesía, teatro, novela, autobiografía, ensayo, crítica literaria y filosófica, diálogos filosófico-literarios, tratados sistemáticos, cartas—, sino también a la variedad de temas tratados, pues, en fin de cuentas, lo abarcó casi todo, desde la estética a la metafísica, desde la política a la ontología, desde la religión a la ciencia, desde la poesía a la moral, desde la historia a la epistemología. Un corpus, pues, vario y multiforme, y, además, de muy vastas proporciones.

Todo corpus es el resultado de someter una obra a un criterio de organización. Hay obras a las que, por razones que no son ahora del caso, el criterio les viene impuesto desde fuera, y otras, como en el caso de Santayana, que ese criterio lo encuentran dentro de sí. La variedad y vastedad de su obra tienen una íntima unidad desde la que toda ella crece y se expande. Esa unidad es la filosofía. Todo en Santayana se orienta desde el vector de lo filosófico. Importa empezar por aquí, reconociendo la prioridad de la filosofía en su obra, pues de otro modo se pierde el alma o centro espiritual del que toda ella brota. Pero importa reconocer también, aquí y ahora, la inspiración y la raíz filosóficas de toda esa parte de la obra santayaniana que la crítica —siguiendo en ello un criterio gremial y externo al corpus— no suele considerar como propiamente filosófica. Santayana no fue un filósofo que escribió también de otras cosas que no eran filosofía. Y tampoco puede pensarse legítimamente que lo que Santayana vertió en moldes literarios no era, en propiedad, filosofía. La tradición de la gran filosofía ha solido condenar, o rebajar en su alcance, todo un horizonte de textualidad cuyo principal yerro era

la promiscuidad en que yacían la filosofía y la literatura. La historia es muy conocida y no hace al caso recordarla ahora. Desde aquel punto de vista, el vicio de la literatura no podía caber en aquella pretendida pureza expresiva del pensamiento. Pero Santayana no se ajusta a estos dictados. Convendría tenerlo bien en cuenta antes de filiar la seguridad de su perfecta pertenencia a alguna de las líneas del pensamiento contemporáneo. Todo lo que Santayana escribió nace de un mismo y único impulso. Éste es filosófico, sin duda. Aunque habrá que matizar bien qué tipo de filosofía es ésa, pues, para Santayana, la filosofía no es una ciencia del pensamiento, sino un arte del pensar que busca configurarse como forma de vida. Y para ello, sin atender a los dictados corporativos de la profesionalización del pensamiento, buscará siempre cauces de expresión que sean, en su intento, adecuados y pertinentes, y, sobre todo, capaces de corresponder a aquel impulso inicial desde la coherencia de la finalidad perseguida. El privilegio de la filosofía, siendo, pues, efectivo en Santayana, no puede traducirse, sin embargo, en la introducción, dentro del corpus, de un orden o jerarquía impropios. El corpus tiene alma y cuerpo, y el buen lector tendrá que acoger en su corazón el hilo de su diseño, su forma y su figura internas. Evítese pensar que Santayana es un sistema de pensamiento escrito primero en filosofía y traducido después, ocasionalmente, en literatura, o rastreado primero en literatura y traducido después, con carácter necesario, en filosofía. Nada de eso. Al corpus santayaniano hay que acercarse con ojos limpios y ánimo sereno y generoso, y quizá también desde la vida, y no, como suele hacerse, desde la profesión de filósofo o de aprendiz de filósofo, pues sólo así el clasicismo cifrado de Santayana permite escuchar su respiración y su aliento y sentir el ritmo secreto de su alma. De cuanto escribió, nada cultivó Santayana con gesto menor. La ligereza de algunos de sus escritos apunta en otra dirección. La filosofía es un estilo, es decir, una forma de vida.

¿Qué método seguir, pues, para adentrarse en este corpus cuya vastedad y variedad cifran la modulación de un mismo intento? No sería del todo inoportuno rescatar en propósito la afortunada expresión orteguiana “desde dentro”, pues, en fondo, se trata de acoger como criterio normativo la filología de la forma interna. Lo que Ortega pedía para Goethe, salvando las debidas distancias, podría pedirse también a Santayana. Habida cuenta, además, que Ortega exigía “citar a los clásicos ante un tribunal de naufragos para que allí respond(ier)an a ciertas preguntas perentorias que se refieren a la vida auténtica”. De ese tribunal Santayana, sin duda, saldría victorioso. Nada de ello, sin embargo, se hace a la sazón necesario, pues el propio Santayana nos dejó bien indicado el camino para adentrarnos en su obra. En el capítulo XXIV de *Escepticismo y fe animal* queda claro que la “psicología literaria” es el método que Santayana ofrece a sus lectores para llegar a un adecuado sentido de las cosas. También de las obras, claro está. Es, pues, inherente al propio corpus y, de consecuencia, coherente con su mismo sistema de pensamiento. Qué duda cabe que lo que valía para los demás había de valer también para sí mismo.

Distingue allí Santayana entre la psicología científica y la literaria: la primera “se dirige a los cuerpos y a los acontecimientos materiales que componen el mundo animado”, mientras que la segunda “restaura las esencias que intervienen en la percepción de estos acontecimientos materiales y repite las intuiciones despertadas en esos cuerpos”. Convenientemente trasladado a lo que hace a nuestro caso, la primera tomaría en consideración la materialidad de los textos, pudiendo ser algo de lo que hoy se esconde tras la etiqueta de ciencias del texto, y la segunda, en cambio, atendería a los distintos procesos y confluencias que intervienen en la configuración de los textos. Y añadía, después, que aun en las percepciones más simples y sencillas en que pueda apoyarse cualquier ciencia —psicológica o natural, en su caso, textual, en

el nuestro—hay también una esencia cuyo carácter simpatético sólo la poesía es capaz de describir o de concebir. Y es que para Santayana —y sabía de lo que hablaba, pues la poesía es, como se verá, otro vector de su obra— el poeta siente el impulso de las emociones al otro lado de los acontecimientos. “La psicología literaria emerge a la luz, a la luz trémula —dice— de la pasión y la fantasía, detrás del cuerpo de la naturaleza, como Dante, surgiendo de las entrañas de la tierra en las antípodas y viendo otra vez las estrellas.”

Todo ello, que constituye una suerte de interpretación poética de la naturaleza, tiene, según Santayana, una doble dignidad. Por un lado, tiene la dignidad de la verdad:

El psicólogo literario es como un anticuario que, revolviendo en un viejo almacén de curiosidades, encontrara la partitura de una antigua composición en su ruda connotación y se sentara ante el clavicordio sibilante y descifrara la melodía, asombrándose de la profundidad de alma de ese arte arcaico, durante tanto tiempo enterrado y ahora débilmente revelado.

Por otro lado, tiene también la dignidad de la ilusión, pues, al hilo de ese conocimiento buscado, es capaz de liberar las capacidades de nuestra propia alma a las que la suerte o el caso, o ambos, habían o podían haber dejado sin desarrollar. De este modo, dice, “son bendiciones tanto la verdad como la ilusión de la psicología literaria: la verdad por revelar las almas de los otros; la ilusión por expandir la nuestra”. No es una ciencia de los hechos directamente observables —en nuestro caso los distintos textos del corpus— sino un “arte de imaginar” cómo esos distintos hechos textuales han sido pensados y sentidos. Podría parecer una suerte de *intentio auctoris*, pero, en verdad, lo que Santayana refiere de la psicología literaria va mucho más allá, pues comprende también todo lo que

la obra encierra en relación a su tiempo y lugar propios, y también a las convergencias que recibe de la historia. Es la búsqueda del alma de la obra, su realidad espiritual, no por intangible menos real que su material corporeidad. La buena filología, la que ha sabido resistir a los envites y a las embestidas del cientificismo, la que nunca ha renunciado a ese humanismo de los textos que se cela tras el amoroso cuidado de la palabra, sabe que el alma del texto no es una quimera metafísica, sino el sólo horizonte donde la lectura despliega lo mejor de las obras. Que no es sólo, como supo ver Santayana, verdad de los textos, sino también ilusión del lector.

Toda obra encierra su sentido —es obvio—, pero cuando se trata de un corpus, es decir, de la compleja convergencia de distintas obras configuradas separadamente en el tiempo, el sentido general tiene que ser reconstruido. Ese sentido de vacío textual que comunica una obra con otra dentro del mismo corpus puede ser aproximado desde la psicología literaria. Que no es ciencia, sino método, es decir, camino por hacer. Que pueda haber otros, y que de hecho los haya, no niega validez alguna al propuesto por Santayana. El criterio de discriminación, si acaso, debe ser la eficacia del método. Y siendo el de Santayana, además, como queda dicho, interno al propio corpus, acaso no sea del todo improcedente —aunque hoy las modas sean otras y quizá lo desaconsejen— proceder con él como modo de introducción a su estudio. Es más, ello estaría justificado desde el horizonte filológico de la forma interna.

Aquí, en lo que sigue, se trata simplemente del intento de iluminar *desde dentro* un aspecto de ese sentido general del corpus santayaniano, precisamente el que pone en relación sus primeras poesías con sus primeros ensayos. En el paso de unas a otros, en ese tránsito, hay un sentido no recogido en las obras, o recogido sólo como implícito, que debe ser rescatado. Lo reclama el corpus, sin duda. Pero aquí no se acoge esa reclamación, aunque se la intente dar respuesta, sino algo distinto que, de

algún modo, quiere situarse en el horizonte de revisión crítica del hispanismo filosófico. Santayana nos ofrece un punto de vista distinto —y sobre todo problemático— desde el que mirar esa relación entre la literatura y la filosofía que parece ser el nudo —la cruz y la delicia— de la filosofía española. Una mirada distinta, se entiende, de las habituales, de esos modos desde los que el hispanismo filosófico ha solido mirar el asunto. Sin proponérselo, será también un ensayo sobre la génesis intelectual de Santayana, pues en ese paso de sus primeras poesías a sus primeros ensayos empieza a verse la proyección de la figura que habría de tener el corpus.

LA QUIEBRA DE LA FE.

Atendiendo a la tipología de escritos que la tradición de la gran filosofía suele considerar como propiamente filosóficos, es decir, dejándose llevar por esa inercia taxonómica que hace de los textos, en cuanto meras formas textuales, portadores o no de filosofía, la crítica suele situar el punto de arranque del filosofar santayaniano dentro ya de un general horizonte escéptico que iba a desarrollar como naturalismo más o menos radical. Desde este punto de vista, la dedicación poética del joven Santayana quedaría aún fuera de lo que propiamente debía ser considerado como su dedicación filosófica. A lo más que se llega, desde aquí, es a comprender sus inicios poéticos como una suerte de intuición vaga de algunos temas y problemas que iba a desarrollar después en su obra filosófica. Es ésta una consideración que nace y se sostiene dentro de un modo de pensar, por más que éste haya sido el dominante en el desarrollo moderno de la filosofía. Pero dominante no quiere decir exclusivo, ni tampoco confiere a sus distinciones o categorizaciones mayor valor de verdad que otras relativas a otras modalidades de pensamiento. El dominio dice sólo del poder con que se impone. Bastaría adentrarse un poco

por este camino para deconstruir el prejuicio filosófico que suele arrastrar la poesía de Santayana. Pero tampoco es necesario, pues basta para ello tomar en seria consideración lo que el propio Santayana dice sobre la poesía para darse cuenta que ésta, la poesía, no cumple en la economía de su pensamiento, en la articulada trabazón de su arquitectura filosófica, la función de ser mero ejemplo —en tanto que plasmación literaria— de un pensamiento que —en tanto que pensamiento y para ser propiamente tal— habrá sido o tendrá que ser expresado filosóficamente. No. Si la filosofía era, como dijimos, el vector principal del corpus santayano, la poesía, hay que añadir ahora, es el vector principal de su filosofía. “¿Buscan los poetas, en el fondo, una filosofía? ¿O es la filosofía, en última instancia, sólo poesía?”. Éstas son las interrogaciones que están en el centro del prefacio a *Tres poetas filósofos*. “Cuando sentimos la emoción poética, ¿no encontramos lo dilatado en lo conciso y lo profundo en lo claro, al modo como se reflejan todos los colores del mar en las aguas de una piedra preciosa? Y, ¿qué es un pensamiento filosófico sino uno de estos epítomes?”. Para Santayana, todo eso que la tradición de la gran filosofía suele considerar como propiamente filosófico no es más que un medio, un camino, para llegar al punto culminante de la *theoría*, es decir, “una firme contemplación de todas las cosas según su orden y valor”. Tal contemplación, dirá más adelante, es de tipo imaginativo, de modo que, “el filósofo que llega a ella es, por el momento, un poeta”. No hay, pues, como se ve, en el pensamiento de Santayana, una jerarquía establecida entre el poeta y el filósofo, sino, más bien, una articulación de sus funciones en una nueva —antigua en verdad— unidad. Una nueva unidad que, de algún modo, quiere desandar el camino de las escisiones modernas para buscar en la tradición greco-latina, en su humanismo y en su clasicismo, un modo de filosofar capaz de desplegarse no sólo como conocimiento del mundo, sino, sobre todo, como forma de vida adecuada

a ese mundo. “El punto culminante de la vida —dirá— es la comprensión de la vida”. Pero esa comprensión necesita de la poesía. “La poesía es sublime porque habla el lenguaje de los dioses”, es decir, porque es capaz de construir la ilusión y de sostener la fe. Ilusión y fe que pueden ser también de otro tipo, pero que, en este caso, son fe e ilusión filosóficas.

La poesía del joven Santayana no es, pues, camino preparatorio hacia la filosofía, sino su mismo idéntico camino, algo que brota de su mismo impulso. En este sentido, *Interpretaciones de poesía y religión*, por ejemplo, no es, como a veces ha querido verse, una suerte de transposición filosófica de su poesía primera, sino algo distinto de ella que se coloca sucesivamente, una experiencia de escritura y pensamiento que acaso no hubiera podido darse sin la experiencia de escritura y pensamiento llevada a cabo en *Sonetos y otros versos*. Es un error, pues, a la hora de empezar con el estudio de la filosofía de Santayana, hacerlo desde *El sentido de la belleza* e *Interpretaciones de poesía y religión*, dejando fuera las dos ediciones de *Sonetos y otros versos* llevadas a cabo en esas mismas fechas. Y es un error grave porque parte de la no consideración del valor —filosófico— que otorgaba el propio Santayana a la poesía.

Sonetos y otros versos tuvo dos ediciones (Cambridge y Chicago, Stone and Kimball, 1894 y 1896); la segunda apareció a la vez que *El sentido de la belleza* y añadía a la serie de veinte sonetos de la primera otra serie de treinta que aumentaba considerablemente el volumen. Los sonetos quedaron numerados en romano del I al L en la edición de *Poesías* (Constable, Londres, 1922), pero cada una de las series conservó su identidad, quedando separadas en dos partes distintas: I-XX y XXI-L. Santayana sabía lo que hacía, pues la primera parte, en efecto, correspondería a una unidad temática que se desarrolla alrededor de lo que podríamos llamar “la quiebra de la fe”, expresión, por otro lado, que el propio

Santayana emplea en su tercera oda (dentro de lo que era, en el conjunto del libro, la parte correspondiente a los “otros versos” del título), mientras que la segunda parte de los sonetos, como veremos después, se organiza temáticamente alrededor de lo que bien podría llamarse “la religión poética”, en expresión que María Zambrano hizo célebre en referencia a Unamuno y salvando, claro está, las debidas distancias.

La crítica y los estudios santayanistas son generalmente unánimes en considerar la capital importancia que tuvo la religión en la formación del joven Santayana. Lo son un poco menos en el papel que iba a jugar después en el desarrollo y despliegue de su pensamiento. El joven Santayana fue educado en el seno familiar de un catolicismo liberal que, a su vez, se inscribía dentro de un contexto social protestante. Su personalidad se gesta al hilo de este carácter inarmónico de su fe en relación al medio. Del catolicismo hizo —incluso cuando la fe la había ya perdido— uno de sus principales signos identitarios. En aquella primera hora hacía de factor diferencial en relación al contexto puritano en el que se desarrollaba su vida de escolar bostoniano. Importa retener aquí la importancia señalada en relación a la religión, porque, si bien en la historia personal del individuo Santayana la religión de sus mayores ocupa una parte de sus primeros años como fe efectivamente vivida, el corpus santayaniano, sin embargo, se abre precisamente como el relato poético variamente modulado de la pérdida de la fe. Ésa, y no otra, es la experiencia que abre el corpus (si alguien se atreviera a señalar que el corpus inicia con la tesis sobre Lotze habría que recordarle que dicho trabajo se publicó en 1971, y que, si legítimamente debe ser acogido dentro del corpus, no puede despreciarse su carácter póstumo).

En los dos primeros sonetos se afirma con fuerza la imagen del descenso: del Gólgota a la madre tierra, de la fe en un mundo sobrenatural al reino de este mundo. No hay signos de agonía o de angustia, pues el descenso

se narra ya desde la tierra, pero queda claro que en ese descenso ha habido vacilaciones y retornos entre la nueva fe del naturalismo y la antigua. Una vez aquí, en la plena conciencia del mundo, ya no habrá retorno posible. Habrá siempre, en cambio, añoranza de algo definitivamente perdido, e incluso cuando, como en el soneto XIII, aparezca claro un sentido de liberación (“¡Adiós, pesada carga! No llevaré ya el fardo / opresor y agobiante de esta mi fe entrañable”), el poeta no puede evitar la adjetivación positiva ni de la vieja fe (“entrañable”) ni de cuantos, como antes él, con sinceridad la profesan, a quienes mira ahora, desde su descreimiento, “con tierna admiración, con afable sonrisa”. Aquí no hay resentimiento, desde luego, ni ninguna crítica feroz a la religión de ésas a las que el fin de siglo europeo nos acostumbró como si fueran signos de época. Es más, casi podría pensarse que el descenso santayano está configurado desde la imagen bíblica de la caída y de la expulsión del paraíso. Algo hay de ello, en efecto. Pero no por completo, desde luego, porque si el descenso es caída y configura una nostalgia, ésta no queda, al contrario del relato bíblico, hipostasiada en parte alguna, sino, más bien, como se verá después, sirve para reclamar la dimensión espiritual propia del mundo natural. En estricto sentido santayano, es descenso no a los infiernos, sino al recinto de la casa madre. Es volver al mundo para hacer en él casa propia. Ahora bien, para esa casa que el poeta querrá levantar —y no se piense que la imagen del Santayana errante la contraviene, todo lo contrario— empleará elementos de la tradición católica, a la que nunca —no en cuanto fe, sino en cuanto tradición— ya renunciará. Y es que para Santayana, como dejará claro en *Interpretaciones de poesía y religión*, el cristianismo es el mito más hermoso que nunca haya enraizado en el corazón del hombre: en su simbolismo encuentra que hay grandes verdades y cree también que ofrece la posibilidad de habitar con sentido el reino del espíritu. Y ello porque, como se afirma en el soneto XX, “No es el alma en la tierra

cosa ajena que tiene / sus ricos hontanares de vida en otra parte, / sino que es cual parcela del céfiro sagrado / que de la primavera su hondo aliento recibe”.

Esto es lo que configura la quiebra de la fe en Santayana. Y no debe verse como un paso previo a la filosofía, sino como su primer —y como primero acaso más importante— paso. El naturalismo de Santayana no nace *ex novo* de la nada, sino en la quiebra de la fe. Perderlo de vista es dar a su naturalismo unas alas que no tiene, y en ello residen, en parte, muchas de las incomprensiones que se generaron alrededor de *La vida de razón*.

LA RELIGIÓN POÉTICA

Tras el descenso al mundo, tras ese estadio inicial, ambivalente, en el que conviven la nostalgia de la fe perdida y la afirmación de una nueva fe aún incipiente y, acaso, en fondo, aún desconocida, aún por descubrir en todo su alcance y plenitud, los últimos sonetos de la primera parte empiezan a revelar al poeta la belleza del mundo. No una belleza diferida o concedida desde fuera, sino interna al mismo mundo, inherente a él, propia como más no se puede. Poco a poco ha ido el poeta adentrándose en la naturaleza, sintiéndose y haciéndose parte de ella. “Es cual plegaria eterna mi triste amor: no sabe / de elevadas delicias ni de lánguidos éxtasis. / Mas, con las estaciones, la tierra se renueva / y el cielo resplandece hospedando a los dioses” (soneto XVI). Nótese que ahora ya no es Dios quien aparece en el poema, sino las divinidades grecolatinas —Eros, Cronos, Diana—, señalando con ello hacia un espacio sagrado e inmanente a la vez. No otra cosa que colmar las humanas imperfecciones nombrar esas divinidades que ahora acoge la poesía de Santayana. Como decir, que la materia no se acaba en la materia, que tiene también —y es materia— una dimensión espiritual. El soneto XVII bien puede considerarse un compendio de esta primera hora de su poesía: en su modulación estrófica quedan hábilmente retratados los distintos estadios de un

itinerario que, configurándose en su raíz desde la quiebra de la fe, lleva al descubrimiento de la belleza del mundo.

Hubo un tiempo en que al mordisco del destino

lancé el reto del derecho del espíritu,
y el muchacho, el visionario de unas horas,
despertó a la humillación de verse hombre.

Soy esclavo, sirvo al sol, sirvo a la luna,
y el que viva de su luz ni les importa.
Me desprecian, pero brillan tan radiantes
que me inundan con su amor, calman mi odio.

Oh, belleza tan sutil, oh valor, firme
creador de este primer afán de ser,
te ofrendamos nuestra muerte y nacimiento.

Por buscarte parecemos insaciados
o alentamos el deseo irrefrenable
de seguir tras tu imagen por la tierra.

No casualmente ha aparecido el amor (“amor tardío” lo llamaré en el soneto XXI), pues en adelante será el centro de la relación con la naturaleza que el poeta querrá levantar como norma de vida buena. “Porque Amor es un Dios que a través de insondables / caminos la belleza que anhelamos nos trae” (soneto XVIII).

La segunda parte de los sonetos, añadida en la segunda edición del libro, desarrolla y completa esta última intuición de la primera, en lo que es, sin duda, a pesar de que la crítica no la haya visto con tanto favor como a la otra, un portentoso intento de armonización poética del naturalismo y del platonismo. Se nota en toda esta parte una poderosa influencia del renacimiento y del humanismo italianos, que no era ajena en la primera, pero que ahora se hace evidente, hasta el punto que es

esta segunda parte la que desvela, en la forma del soneto compartida con la primera, un petrarquismo esencial. Toda esta parte debe leerse en concomitancia con el ensayo “El amor platónico en algunos poetas italianos”, incluido en *Interpretaciones de poesía y religión*. La serie arranca del encuentro con el amor:

Ese amor que arrebatara las esferas celestes
en un interminable anhelo hacia el Eterno,
y hace cantar a coro las estrellas, que intentan
numerar, mientras giran, los años incontables.

Ese amor que levanta —a través de las
lágrimas
de rocío— las rosas al sol indiferente,
que ni obtiene promesas ni logra galardones,
ese amor me espolea, se me hace inagotable.

Ya en estos dos cuartetos del soneto XXII queda claro que se trata del amor platónico. Un amor que invade todo el universo, aunque el universo todo parezca seguir un designio indiferente. El poeta lo contempla fuera, pero también lo siente dentro de sí. Ese amor que le espolea dentro tiene la misma sustancia que lo que contempla fuera. Importa señalarlo para evitar desvíos: el poeta está instalado en el reino de este mundo y es en esta instalación que descubre la potencia del amor. Tampoco amor viene de fuera. “Y es ese mismo aliento que reanimó las flores, / haciéndoles gustar goces desconocidos, / el que encendió la luz que a mi espíritu guía. // Y es esa misma mano que gobernó las horas / y encadenó la Tierra en el carro de Febo, / la que en la órbita eterna del amor tiene al alma”. El soneto XXIII, que también hace de presentación del amor, desvela la esencial ambivalencia de Eros: es, a la vez, goce y dolor, placer y sufrimiento. Lo que el poeta expresa como vecindad de cielo e infierno (“¡cuán cerca del cielo está el infierno!”). En ese mismo soneto aparece

la imagen del “hambre de amor”, con la que se cierra la complejidad del triángulo cuyos vértices son el mundo, el hombre y el amor. El soneto XXIV representa la eterna insatisfacción del amante:

Aunque adorné mi estancia en honor de mi
esposa
y a la luz de la luna la esperé en un jardín
donde con nuestros besos se alegraban las
flores:
¿por qué mi corazón no se halla satisfecho?

[...] por más que nos besemos y nos
acariciemos
la perfección que adoro y anhelo se me
escapa.

Perfección, esa es la palabra clave, la que despliega los lindes de la semántica del amor platónico. La retórica del amor cortés y la imaginería cristiana impregnan el cuerpo y el alma de estos sonetos: “¿Por qué pecado hago, Dios mío, penitencia? / ¿Es un pecado amar lo que estimé tan bello?” (XXVI) “El sueño originaba la angustia de mi mente / y antes de abrir la aurora me levanté a rezar” (XXVII).

La crítica no dudó en acusar de insinceridad a Santayana, equivocando, sin duda, el criterio de lectura de estos sonetos. Porque la clave no es, claro está, la sinceridad. O mejor, lo que Santayana expresa en ellos es un grado de sinceridad más profundo que el de la simple correspondencia entre la expresión poética y las creencias del autor. Santayana está configurando un orden intelectual desde el que poder expresar, con Teresa de Ávila, que “Dios está entre los pucheros”, no el Dios de la santa, sino un orden divino, sagrado, espiritual, que vive mezclado en la materialidad del reino de este mundo y hay que ser capaces de poder liberar y acoger en el

propio corazón. Es desde este horizonte que debe leerse el soneto XXIX: “Yo fío en ese cielo cuyos astros perennes / me envían sus mensajes como antes a mis padres [...]. / Las antiguas creencias son mi pan cotidiano: / bendigo su esperanza y el que quieran salvarme, / y en mi ser más profundo creo lo que creían”. Poco a poco, la quiebra de la fe de la primera serie de sonetos se va configurando como un espacio ideal necesario al naturalismo del reino de este mundo. No la fe de sus padres, u otra concreta, aunque la de sus padres, por su belleza, le atrae y sugestiona, como se nota en toda su poesía, sino el espacio de la fe.

La perfección que persigue Eros se traduce en el soneto XXXI en un habilidoso desdoblamiento capaz de acoger su potencial divino en cauces humanos. La sucesión estrófica desvela progresivamente al “amor de hermano”, al “amor de amante” y al “amor de adoración”, para cerrarse en la síntesis del último terceto: “Así se reconcilia en su forma más pura / todo amor en mi amor; y en mi oración conviven / hermano con amante, amigo y eremita”. Nótese que esa convivencia se da en el espacio de la oración, pero ésta, naciendo como nace en la segunda parte, tras el descenso de la primera, es decir, tras la quiebra de la fe, no puede más que acogerse como el culto a un vacío que sólo la ilusión y el deseo del hombre llenan. Es una oración a la que falta la transcendencia. Es la oración de una religión estética. “Cuán generosa es esta belleza vislumbrada / que enriquece el regazo del silencioso amante. / [...] Mas si no descubriese en tu pecho cuán bella / puede ser la verdad, y la virtud cuán bella / sería mi religión desesperante embrujo” (soneto XLVI).

El ideal del amor platónico atraviesa toda esta segunda parte de principio a fin. Toda ella se ofrece como una lenta modulación interna que insiste paulatinamente en cada una de sus fases y en cada uno de sus aspectos. El soneto XXXIX, de alguna manera, se ofrece como compendio: “Si muere todo amor que de un beso pende / [...] Que dormida o muerta besarla otra vez pueda / [...] Tal beso

al paraíso feliz me impulsaría”. Todo el ciclo se cierra en los dos últimos versos del soneto L: “No son, pues, tan perversos los poderes ocultos: / un amor es bastante para una eternidad”. Un amor basta, sí, pero debe tenerse presente que es el amor propio del amor platónico. Ese amor que en el ensayo antes citado sobre el platonismo de algunos poetas italianos, incluido en *Interpretaciones de poesía y religión*, Santayana, en perfecta coherencia con la tradición platónica, había definido como “la transformación del aprecio de las cosas bellas en la adoración de una belleza ideal, y la transformación del amor a las personas particulares en el amor a Dios”. Pero lo que no puede hacer Santayana, lo que su naturalismo no le permite, es separar el ideal de la realidad, configurando dos órdenes ontológicos distintos. No, en Santayana eso no es posible. El ideal está aquí, en el reino de este mundo. La poesía y la religión tienen como función propia la expresión del ideal. Ambas buscan “hacernos ciudadanos del mundo que anhelamos”. Para Santayana la cuestión principal es “reconocer los hechos como hechos y aceptar los ideales como ideales”. En ello cifra su propuesta. Una propuesta que no tiende a la descripción del mundo, sino a la configuración de la vida buena.

Esta vida humana no es meramente animal y apasionada. La parte mejor y más preciosa de ella consiste en ese verdadero don de creación y gobierno que, junto a todas las funciones trascendentales de su propia mente, el hombre ha atribuido significativamente a Dios como su ideal supremo. No ver en esta actividad el propósito y el patrón de toda vida es haber comprendido sólo a medias la totalidad de la naturaleza humana.

Interpretaciones de poesía y religión, de cuyo prefacio está sacada esta cita, se proponía precisamente indagar “la

función moral de la imaginación” y “la naturaleza poética de la forma religiosa”. Ello se había hecho necesario no para dar cuerpo teórico —filosófico— a un desarrollo poético, sino, más bien, para afirmar en el ensayo una experiencia de escritura poética que había sido capaz de armonizar el naturalismo y el platonismo.

LA FIGURA DEL POETA FILÓSOFO

Tiene la poesía en Santayana una función moral que le aleja de manera sustancial del esteticismo finisecular. Ni el arte ni la poesía —como tampoco la religión— se afirman en su obra como valor en sí y con carácter exclusivo, sino como formas vehiculares de la dimensión espiritual propia del reino de este mundo. El escepticismo radical del naturalismo que profesa le llevará después, en lo que será el desarrollo orgánico de su pensamiento, a afirmar en *Escepticismo y fe animal* que “El universo es una novela cuyo héroe es el Yo, y el curso de la ficción (cuando el yo es docto y omnímodo) no contradice a su esencia poética”. Una esencia poética —o mejor: *poiética*— que, en la epistemología santayana, se refiere tanto al carácter objetivo del mundo como al sujeto del conocimiento. Los límites del humano conocimiento están perfectamente delimitados en su sistema, generalmente por vía negativa como disolución del optimismo moderno, sin que esto venga acompañado de una definida propuesta alternativa, pero que Santayana no se arrese ahí, que no detenga su pensamiento ante ellos ni se limite a la mejor —más adecuada— descripción del mundo que desde ellos pueda hacerse, es índice de su inserción en ese giro pragmatista de amplio vuelo que caracterizó la filosofía americana en los años cruciales del fin de siglo, cuando en Europa incumbía la noche del nihilismo. Y es índice, sobre todo, aunque esto lo aleje, no del giro pragmatista, sino del pragmatismo, al menos en su configuración canónica, de esa comprensión de la filosofía como forma de vida que

es en él primordial característica. Algo que, inspirado en aquel *dictum* clásico de las *Bacantes*, según el cual “conocimiento no es sabiduría”, él ya había plasmado — con verdad poética— en el soneto III.

También entre sus críticos ha despertado Santayana la sospecha de nihilista, aunque este camino, de seguirse adelante, debería ser muy matizado para evitar fáciles confusiones. Y donde evitarlas desde el principio, acaso fuera mejor emplear la etiqueta de escepticismo radical. Todo, al fin, en Santayana, se resuelve en ilusión, en máscara, en ficción. Pero ello, al contrario de suponer un fracaso cognoscitivo, tiende a configurar un ámbito vital desde el que es posible valorar —avalorar y dar valor— a la verdad de las ilusiones perdidas. En ese naturalismo materialista y escéptico la disolución de la verdad no conduce a su abandono, sino al descubrimiento de su operatividad en el ámbito de una religión poética. La desilusión y el des-engaño que genera el libre ejercicio de la razón no son un punto de arribo, sino, al contrario, el inicio y la apertura hacia una dimensión espiritual de la realidad en la que la des-gracia del “descenso” o “caída” al mundo puede devenir —vía religión poética— momento de gracia. De gracia mundana, claro está, de estado de gracia exclusivo del reino de este mundo (soneto XXXVIII).

Hay en Santayana, y su poesía es fiel testimonio, una espiritualización de la realidad, o, si se prefiere, una naturalización del espíritu. El primado está en la naturaleza, indudablemente, pero el carácter subsidiario del espíritu es lo que salva al mundo de la futilidad y de la evanescencia. Así las cosas, y bien establecido el orden ontológico del mundo, no puede pensarse, sin embargo, que el platonismo que alberga la filosofía de Santayana es un simple adjetivo con el que calificar su naturalismo o su materialismo o su realismo. No, el platonismo es en él algo sustantivo, por lo que, en propiedad, puede hablarse tanto de naturalismo platónico como de platonismo naturalista. Aunque él repita con insistencia que su

sistema no era nuevo, sino, en verdad, “muy antiguo”, lo cierto es que esa combinación y ensamblaje de las tradiciones —históricamente separadas— materialista y platónica supone, en efecto, una auténtica novedad. Su poesía es su mejor testigo. Santayana hace posible — porque el camino del fundamento es en él precisamente ése— la vida espiritual desde la materia. El espíritu no está fuera, sino dentro. Dios es una creación humana, pero su descubrimiento en cuanto tal no configura ninguna forma de muerte de Dios, sino, al contrario, la toma de conciencia de su efectivo valor en el reino de este mundo. La vida espiritual queda así configurada como algo inherente a la vida, precisamente esa parte de ella, o esa dimensión suya, que empuja al hombre hacia arriba. No ya a ningún mundo sobrenatural, a ninguna hipostasia de las alturas, sino a esa dimensión del espíritu desde la que se conquista el propio lugar como hombres en el reino de este mundo.

Es en esta apertura a la vida espiritual y al reino del espíritu donde la poesía adquiere el pleno significado de su función —moral y estética— en la filosofía de Santayana. La “vida de la razón”, tal y como la desarrollará después Santayana en lo que fue la primera gran síntesis de su pensamiento (*La vida de la razón*), es auténticamente “vida filosófica”, forma de vida filosóficamente conducida. Pero ahí, en esa comprensión de la filosofía como forma de la vida buena o auténtica, la poesía no aparece como algo que se opone a la filosofía, o que está separado de ella, sino, en propiedad, como un ingrediente esencial de la misma. Es por ello que Santayana dará cuerpo a la figura del “poeta filósofo”, para acoger, con carácter esencial, la poesía en la filosofía. Muy lejos estamos de aquella expulsión platónica de los poetas del recinto de la ciudad, aunque Santayana entiende bien, por debajo de la retórica que ha solido acompañar al asunto, los motivos que llevaron a Platón a dictar sentencia contra los poetas —nunca, en cambio, contra la poesía. Si mentir

es el privilegio del poeta, a la poesía quedará confiado en el pensamiento de Santayana la configuración del dulce engaño propio de la vida filosófica. Es ésta, en verdad, su función estética, sólo que, en este caso, va necesariamente acompañada de la función moral que Santayana exige a la poesía. No se trata sólo de hacer más bello el mundo, sino, sobre todo, de hacer del hombre, a través de la belleza, un ser merecedor del propio mejoramiento personal. El poeta filósofo aparece, pues, no para dar entrada en la filosofía a “la loca de la casa”, a la imaginación sin frenos, a la fantasía desbordante, sino para acoger dentro de la filosofía la imagen del poeta racional, o mejor, para acoger la poesía de la razón creadora. Razón e imaginación no van en la vida filosófica por separado, ni en régimen de subordinación, sino en la perfecta convergencia que representa la figura del poeta filósofo, donde cada uno de sus términos es, a la vez, sustantivo y adjetivo del otro.

Aboga Santayana por un “arte racional”. Iba contracorriente, pero, para él, el arte, la gran poesía, sólo podía tomar dos direcciones que fueran auténticas: o “llegar a sostener una forma determinada de vida” o “llegar a expresarla”. Por la primera, según se afirma en el capítulo conclusivo de *Tres poetas filósofos*, “una de las dimensiones del arte consistiría en hacer artística, alegre y simpáticamente todo lo que tenemos que hacer”; por la segunda, en cambio, se expresaría “el ideal hacia el cual nos dirigimos en estas condiciones mejoradas”. Acaba preguntándose por el poeta que, recogiendo ambos requisitos de la gran poesía, al igual que Lucrecio, Dante y Goethe los encarnaron en el pasado, sea capaz de encarnarlos en el tiempo presente.

¿Quién será el poeta de esta nueva visión? No ha existido nunca, pero es sin duda, necesario. Ha llegado el momento de que aparezca algún genio que reconstituya la destrozada imagen del orbe. Este genio habría de vivir, respetándola, en

presencia continua de toda experiencia; habría de comprender, al mismo tiempo, la naturaleza, el fundamento de tal experiencia, y tendría que poseer también un delicado sentido de las resonancias ideales de sus propias pasiones y de todos los matices de su felicidad posible. Todo lo que puede inspirar a un poeta está contenido en esta tarea. Y sólo esta tarea consumirá su inspiración. Podemos saludar desde lejos este genio que necesitamos. Como los poetas en el limbo de Dante, cuando Virgilio reaparece entre ellos, podemos saludarle diciendo *Onorate l'altissimo poeta*. Honrad al más alto poeta, honrad al más alto poeta posible. Pero este supremo poeta está todavía en el limbo.

Las praxis poéticas del siglo XX demuestran que la historia fue muy otra. Pero ésta, en cualquier caso, no limita en nada el potencial de verdad que encerraba el auspicio santayano. Y considerando, además, que después de haber transitado, a lo largo de una dilatada vida, por todos los géneros literarios, siempre con éxito, Santayana, al final de sus días, vuelve a la poesía y cifra su legado intelectual y vital en esa forma testamentaria que son las poesías que componen *El testamento del poeta*, acaso pueda concluirse, sin forzar la mano en nada, o casi, que Santayana acaba indicando, de manera tan sutil cuanto perentoria, que la poesía, siendo principio y fin del propio corpus, es también, en fondo, el eje que vertebra toda su filosofía, en tanto que vida vivida filosóficamente. Y si esto fuera así, ¿no se adivina en la figura de Santayana, o en la silueta que proyecta su corpus, una suerte de callada respuesta a la pregunta con la que cerraba *Tres poetas filósofos*? ¿No es, de algún modo, el corpus santayano respuesta a la pregunta sobre quién iba a ser el poeta de la nueva visión?

Este libro electrónico se acabó de diseñar y componer en diciembre del 2016 con el programa Adobe Indesign CS5, del que se creó este documento PDF.

El tipo usado es Georgia y los cuerpos son 10 (para el texto normal), 22, 18, 14, 10 y 8.

Este documento no está elaborado para servir de maqueta a un libro que haya de editarse en papel y encuadernarse; a ello se deben las medidas, nada ortodoxas, de los márgenes.

Sus dimensiones reales son 113 mm de ancho y 182,8 mm de alto. Tales medidas guardan la proporción áurea.



Nexofia



la torre del Virrey