Presentación del 98

1

El 15 de febrero de 1898, el acorazado norteamericano *Maine* voló en el puerto de La Habana. Con él murieron 280 hombres de la tripulación. La catástrofe sirvió en los Estados Unidos para provocar una feroz campaña antiespañola que terminaría en la guerra y la pérdida de los restos del impero español. A lo largo de todo el siglo XIX, la política nacional en Cuba había sido de singular miopía, como torpemente aislacionista en Europa. España llegó a 1898 desalentada, sin orden interno, totalmente empobrecida: era fácil presa para la ambición de cualquier poderoso. Y los Estados Unidos tuvieron el acierto de verlo así y de comprenderlo. Solapada o abiertamente, su postura fue siempre hostil y en el momento debido jugó las bazas que dejarían la partida —y sus aledaños— en sus propias manos. El hundimiento del *Maine* fue un pretexto; sin él, hubiera aparecido otro. Consta sin ambigüedades: Estados Unidos se negó a aceptar una investigación conjunta de los dos gobiernos para averiguar las causas de la catástrofe; se negó a un arbitraje neutral, sin responder siquiera a la propuesta de España, y McKinley decidió la guerra. De cuando en cuando, aún duran los ecos de tan singular proceder: en octubre de 1973, un superviviente norteamericano contaba cómo la explosión se produjo desde dentro del acorazado. ¿Está en lo cierto? La historia ha seguido y su caminar es irreversible.

Apena leer lo que los españoles pensaban por aquellas calendas: repetían tópico sobre tópico sin darse cuenta que los *yankées*, según escribían entonces, podrían ser «infames», «odiosos» y otras mil lindezas; que el «hispano león» podría ser «noble», «esforzado» y, por supuesto, otros mil adjetivos altamente positivos. Pero las guerras no se ganan con dicterios, ni con recuerdos nostálgicos: ni Carlos Luis de Cuenca, ni Ricardo de la Vega, ni F. López Van-Baumberghen, ni Manuel del Palacio, ni Eusebio Blasco, conseguirían gran cosa a golpe de romance, de oda o de

soneto. La decisión de McKinley se tomó con muy otros fundamentos y, por desgracia nuestra, a la hora de la verdad fueron las únicas razones que pesaron. En la revista *Don Quijote* se publicó un soneto (6 de mayo de 1898) que nos hace pensar en Quevedo. No por la categoría literaria del poema, sino por la descarnada verdad con que se acierta a ver las cosas: España —una vez más— en el sangirento redondel de su Historia tenía que torear a cuerpo limpio y con un cerco de hostilidades. Que los políticos no lo entendieran, que los periodistas vieran al revés las cosas, que el pueblo —amargamente— tuviera que pagar la ignorancia de quienes debieron haberle guiado o haberlo tenido bien informado, no deja de ser un motivo de meditación. Porque no fue esa la única vez en que el pueblo tuvo que pagar incapacidad, retóricas o ambiciones. Llegó la catástrofe y volvieron a oírse versos detestables, ahora para apostrofar la «incuria» y la «inepcia» de un gobierno «traidor» y «miserable». Todo había pasado, y a España «la acaban de enterrar», sin que se hubiera producido ninguna conmoción. Es significativo el poema *Después de la derrota*, no tan malo como otros; se publicó el 20 de enero de 1899, en *Don Quijote*, y quiero que valga como tristísima evocación de un pasado que no debiera repetirse:

Apuramos derrota tras derrota,
y afrenta tras afrenta,
sin que surgiese la vibrante nota,
que es el do sostenido en la tormenta.

*

Sumidos en letárgico desmayo
nuestra vergüenza vimos.
Si sobre nuestra frente cayó el rayo,
es porque el rayo, estultos, merecimos.

*

Y hoy, después del horror sin precedentes,
después de aquel desastre sin consuelo,
seguimos, con el ánimo indolente,
viendo estúpidamente
cómo pasan las nubes por el cielo.

II

Estos hechos tan ligeramente apuntados son suficientes para encuadrar lo que interesa a nuestro objeto: la reacción que produjeron en la conciencia española y su proyección nacional. Lo que no quiere decir que todos anduvieran concordes en todo: bastaría recordar algún exabrupto de Baroja contra Maeztu por los días lejanos de 1899. Los políticos se dedicaron a las consabidas frases hechas, los pensadores creyeron en el *finis Hispaniae*, los poetas callaron. Un clima de anonadamiento se había tendido sobre el país, y Guerra Junqueiro, ante aquel silencio, diría a Unamuno:

> Ustedes no tienen un poeta porque han recibido un golpe y no se ha oído la queja melodiosa; el reponerse, la cura, es cuestión de tiempo; pero el quejido, el grito del dolor, esto es del momento.

El diagnóstico de don Miguel («Acaso tengamos poetas, pero no son patriotas») no fue aceptado por el poeta portugués:

> No, no es posible; si un hombre no siente lo que tiene en derredor, lo concreto, lo tangible, la patria, podrá ser un gran filósofo, un gran pensador, un gran sociólogo; pero un poeta, no.

Serían hombres de muy varia condición quienes procuraron conocer aquel mal de España para intentar su remedio. Pero no se crea que esa literatura nació condicionada por aquel momento: *Azorín* se ha molestado en aducir nombres anteriores (Saavedra Fajardo, Gracián, Cadalso, Cabarrús, Jovellanos, Larra), otros coetáneos (Sellés, Almirall, Gener). Yo me permitiría ampliar y cambiar —también— la nómina, pero es esto algo que no cuenta demasiado: el desastre no hizo otra cosa que acuciar a los espíritus, pero la coherencia del pensamiento español estaba fuertemente trabada. Interesan, por cuanto supusieron, por cuanto influyeron, unos pocos nombres mediatos e inmediatos: Lucas Mallada, Macías Picavea, Damián Isern, Joaquín Costa y —ya—, como eco sin brío, Julio Senador.

Lucas Mallada (Huesca, 1841-Madrid, 1926) tenía la reciedumbre de Gracián. Su libro *Los males de la patria* (1890) fue un clarinazo estridente, que casi nadie oyó. Pero su diagnóstico es fatal: inactividad, imprevisión, holganza forzosa o voluntaria, inoperancia, planes ilusorios, proyectos irrealizables... Algo que el jesuita del siglo XVII aún no pudo formular: falta de patriotismo. Y, a las claras, nuestra redención está en las escuelas, pero sobran

disposiciones oficiales, colecciones de leyes, órdenes y decretos «que sin cesar se suceden y se van anulando unos tras otros»; sobran —también— los partidarios puramente teóricos de una enseñanza popular, basada sólo en la fantasía, centros superiores abundantes y mal dotados, y él —muy poco ortodoxo— veía que faltaba algo: la fe. Sin talleres, sin escuelas, sin virtudes cívicas, la carencia de espíritu religioso hace que la masa general se envilezca, gane en malicia, pervierta su conciencia. Este hombre había tomado el pulso desde su realismo, sin gorgoritos líricos y con los pies —era ingeniero de minas— sobre la tierra. *Azorín* piensa que este «libro fantasma» tiene unas deducciones que «son, en conjunto, erróneas». Con mucha más perspectiva hoy, creo que el científico oscense tenía razón: *Azorín* discute causas y efectos (problema teórico), echa de menos que no se hable de la personalidad (problema subjetivo), cree que las estepas son «países maravillosos» (problema estético). *Madrid* es un libro de 1941, pero treinta años después las cosas son de otro modo: la crítica debe ser serena porque por delante de España hay muchos —muchísimos— años de historia y los males hay que remediarlos con serenidad y con ecuanimidad. En 1890, Mallada tenía razón. Desde el fondo de mi alma deseo que ya no la tenga.

Macías Picavea publicó en 1899 *El problema de España*. La sangre aún contaba y sus páginas fueron de dolor y de amor. Dolor por nuestra propia injusticia; amor hacia lo que no se había sabido descubrir. He aquí algo que captaron muy pronto los hombres de la asendereada generación, que vieron —en medio del general desconcierto— alguna luz de esperanza. Otro libro de este momento es el *De la defensa nacional* (1901): libro triste y amargo —como todos los nacidos en la tragedia—, triste y amargo porque toma conciencia de las injusticias, fraudes, oligarquías, favoritismos: «No puede sorprender a nadie que máquina así dispuesta produzca sólo efectos de demolición y ruina, y haya labrado para sí títulos de desconsideración social raras veces alcanzados en España por poderes públicos.» La causa del regeneracionismo se extendería hasta ayer mismo: Julio Senador (muerto en 1962), con libros como *Castilla en escombros* (1915), *La tierra libre* (1918), *La canción del Duero* (1919), tratará de remediar males, pero su voz es agria, injusta, caprichosa, y, a pesar de los pesares, ignorante muchas veces.

Aparte queda, por la resonancia de su personalidad y de su obra, la figura más importante del regeneracionismo: Joaquín Costa (Monzón, 1846-Madrid, 1912). El ideario del patricio ara-

gonés en muchos casos es el del 98. Para poner en marcha al país en el que aún creía («España puede resucitar, condensando y apretando el tiempo»), Costa quería desmitificar nuestra historia (Sagunto, Numancia, Otumba, Lepanto; Gran Capitán, Duque de Alba, Hernán Cortés, Farnesio) y elevar otros nombres —crear otros mitos—: los Reyes Católicos, Cisneros, Vives, Antonio Agustín, Servet, San José de Calasanz, Olavide, Aranda, Pignatelli. Pero los unos no quitan a los otros. Costa vuelve a la ideología de Mallada, su paisano: hay que enseñar lo que al hombre español le dé esas virtudes cívicas de que carece (amor a la justicia, laboriosidad, dedicación a los demás, espíritu científico, aprovechamiento equitativo de los bienes). En suma, cerrar las puertas a la fantasía para hacer apacible la vida sobre la tierra, algo de que andamos necesitados para podernos realizar como pueblo que pese en el concierto de los demás, algo que casi se logró en el siglo XVIII, y que se perdió «desde la funesta caída del partido aragonés». Sentido de ética transcendida a unas aplicaciones prácticas cuando el *finis Hispaniae* estuvo a punto de sonar y cuando había que hacer apreciar unos valores —no por ásperos menos veraces— que entre sus paisanos vivían reñidos con la lujuria verbal de otras partes.

Incluyo en este lugar el nombre de Ángel Ganivet, porque muerto en 1898 es, sin embargo, el más próximo de estos «precursores» a los hombres del 98. El más próximo y el más ligado a ellos. Amigo de Unamuno, que lo recordó con cariño, y con el que mantuvo su diálogo sobre el *Porvenir de España;* muerto antes de que cuajara la tan traída generación, pero carne de ella misma; símbolo un día de la tragedia de España, tanto y más que hombre frustrado en su andadura. Ganivet había nacido en Granada, en 1865; su vida fue una novela hasta el final —sombras de Mascha Djakoffsky y Amelia Roldán— en que se la tragaron en Riga las aguas del Dwina, diez días antes de firmarse el tratado de París. Su *Idearium español* (1897) es un análisis lúcido de la situación de España y una serie de intentos para remediar sus males, al tiempo que las *Cartas finlandesas* y los *Hombres del norte* abren ventanas a nuestra cultura «cuando el contacto íntimo de unos pueblos con otros tenía aún la frescura de un descubrimiento» (Ortega). De cara a lo que nos interesa aquí, está el problema de la prioridad espiritual que se manifiesta en el *Porvenir de España*, y que Unamuno siempre se atribuyó a sí mismo, con lo que Ganivet no sería el precusor, sino el anticipado por el más complejo de los hombres

del 98. Séame permitido recoger las últimas líneas del prólogo de Unamuno, porque marca muy bien cuál era su postura con respecto a los hombres que se citan como antecedentes:

> De lo que yo me felicito es de poder contribuir a que sea mejor conocido aquel hombre de pasión, de pasión más que de idea, aquel gran sentidor, sentidor más que pensador —lo mismo que Joaquín Costa, otro apasionado y sentidor— en esta tierra en que es pasión y sentimiento y entusiasmo más que ideas y doctrinas lo que falta.

III

Intelectualmente, los hombres del 98 procedían del krausismo importado por Sanz del Río. Difícil resultaría en nuestros escritores no encontrar un elogio de adhesión o una corriente de simpatía hacia los hombres que deseaban mudar el talante del carpetovetónico. Porque, si lograron arraigo entre nosotros las doctrinas de un filósofo alemán de poca monta en su país, no fue por lo que en él vieron sus propios compatriotas, ni lo que mereció la adhesión de Sanz del Río, la metafísica, que era lo más endeble de su doctrina; fue porque tanto Sanz como Castro, Salmerón o Giner, gracias a Krause, encontraron, o inventaron, «una cierta manera de preocuparse por la vida y de ocuparse en ella, de pensarla y de vivirla, sirviéndose de la razón como brújula para explorar segura y sistemáticamente el ámbito entero de lo creado» (J. López Morillas). No creo que ninguno de los hombres del 98 repudiara la semblanza firmada por *Azorín:*

> Si quisiéramos caracterizarlos a todos por un rasgo común, diríamos que todos los hombres que figuran en este grupo y en este período se distinguen por un anhelo, por un afán sincero de saber, de conocer; a su afán y ansia de saber y explorar las regiones del pensamiento unen una rectitud, una probidad, una sinceridad, que pueden ser considerados como fundamentales, como típicos, en la época histórica en que tal movimiento intelectual se desenvuelve (O.C., IV, 811).

Más o menos era lo que Unamuno pensaba de Giner de los Ríos: especie de Sócrates que obligaba a meditar a sus interlocutores, que ganaba a los demás por su «serena y honrada neutralidad», que siendo un hombre de lucha, «se pasó la vida clamando: ¡Paz!» (O.C., V, 431). No se crea, sin embargo, en el krausismo

de don Miguel, pero aunque nunca lo fuera, su formación filosófica estuvo condicionada por el krausismo, y si bien Sanz del Río y sus discípulos, conociendo a Kant y Hegel, los sacrificaban al filósofo mediocre, Unamuno, no. Tampoco en él la Institución Libre de Enseñanza, fundada en 1876 con los profesores destituidos, y obra de Giner y los krausistas, tuvo un sentido comparable al que se puede rastrear en Antonio Machado.

En qué modo las ideas de los krausistas llegaron a los hombres del 98 se puede poner en relación con los problemas derivados del desastre: necesidad de europeización (a pesar de los trenos de Unamuno), pues la tradición externa, el austracismo, había conducido a un verdadero marasmo; necesidad de abrir el espíritu español a cuantas influencias pudieran fecundarlo; «ojeriza» contra la influencia francesa (irían unidos Baroja y Unamuno, pero discordante *Azorín)*. Como consecuencia de todo ello, la religión sentida con hondura, sin necesidad de hacerlo en la ortodoxia: evidentemente, pensamos en Fernando de Castro y en Unamuno. El krausista, que había sido franciscano, y acabó apartado del catolicismo dentro de algo que pudiera ser un «protestantismo liberal», fue un espíritu atormentado por los problemas religiosos; bien cerca de él Unamuno, que hizo de la duda religiosa fundamento de su agónico vivir y que —al menos en un determinado período— estuvo cerca de los protestantes alemanes, según puede verse en la conclusión de la crisis de 1897 y en las lecturas en que se abreva *Del sentimiento trágico de la vida.* Unamos a estos hechos el amor a la tradición popular de España, a sus tierras y a la esperanza, cuya síntesis hizo Antonio Machado en unos versos inolvidables

A don Francisco Giner de los Ríos:

...Llevad, amigos,
su cuerpo a la montaña,
a los azules montes
del ancho Guadarrama.
Allí hay barrancos hondos
de pinos verdes donde el viento canta.
Su corazón repose
bajo una encina casta
en tierras de tomillos, donde juegan
mariposas doradas...
Allí el maestro un día
soñaba un nuevo florecer de España.

IV

Los hombres del 98 con la herencia que reciben, con la tragedia que les toca vivir, intentan devolver el pulso a España; aquel pulso que los políticos no le sentían ni le encontraban. Pero la postura cordial y apasionada que estos escritores representan no se da sólo en España: es, como ha señalado R. M. Albérès,

> esa reacción anti-intelectualista que sucedió en todas partes a la época positivista y que produjo en todos los países —excepto Alemania— escritores paradójicos y violentos que reclamaban los derechos y la originalidad del sentimiento concreto de la existencia frente a las explicaciones racionalistas. Hombres de gran temperamento, intelectuales sublevados contra un exceso de intelectualismo, *sensibles pero también polemistas, colocados en el pórtico* del siglo para arrojar desde allí [...] las primeras llamadas de ese «sentimiento trágico de la vida» que debió esperar hasta una época más reciente para tomar los nombres de *existencialismo* o de *filosofía de la ambigüedad (Miguel de Unamuno*, 1959, pág. 11).

La nómina europea comprendería al Papini de *Il crepuscolo dei filosofi*, al primer Péguy, al Chesterton de *The Defendant*. En un libro reciente *(Literatura y pequeña burguesía en España*, 1972), José Carlos Mainer ha hablado de «una auténtica internacional del espíritu noventayochista»; para él, la *Action Française*, el *saudosismo*, el *prerrafaelismo*, etc., no serían otra cosa —como Unamuno, como Valle-Inclán— que la protesta contra el capitalismo. Entre nosotros los planteamientos tuvieron un valor más ancho: no se trató de una determinada postura personal —aunque naturalmente existió—, sino de justificar la razón de un vivir colectivo y de explicar la vida de un pueblo maltratado por la historia. De ahí nació una ruptura con la realidad oficial para buscar el alma de las cosas e identificarse con ella, sin las excrecencias de un vivir falseado. La primera consecuencia que se aprende en los hombres del 98, a pesar de su pesimismo, a pesar de su amargura, a pesar de sus congojas, es que supieron extraer una veta de fe y esperanza en el porvenir de España. La crítica de cuanto les rodeaba, les permitió separar el grano de la cizaña, y fueron al fuego los hierbajos de la palabrería y de los gestos vacuos. Frente a las gentes que hicieron la revolución de septiembre (1868), éstas tuvieron el sentido de la realidad, y la realidad —triste y amarga hoy—

podía ser mejorada. Creo que nadie lo dijo más bellamente que Maragall, el gran poeta catalán hermanado en mucho aspectos con los escritores de Castilla:

Espanya, Espanya, —retorna en tu,
arrenca el plô de mare!
Salva't, oh!, salva't - de tant de mal;
que el plô et torni feconda, alegre i viva;
pensa en la vida que tens entorn:
aixeca el front,
somriu als set colors que hi ha en els núvols.

[España, España, vuelve en ti / ¡arranca el llanto materno! / Sálvate, ¡oh!, sálvate de tanto mal; / que el llanto te vuelva fecunda, alegre y vivaz; / piensa en la vida que te rodea: / alza la frente, / sonríe al arco iris que sale entre las nubes.]

La voz de Maragall es otra voz de esperanza. Pasó —también— por las horas de la amargura, como los repatriados que tenían que contar la magnitud del desastre, y por eso la crítica de la Restauración fue en él muy dura, pero en el *Cant del retorn* (1899) está el verso abierto hacia el futuro:

Si encara és ben viu el record d'altres gestes,
si encara les serres que ens han d'enfortir
s'aixequen serenes damunt les tempestes
i bramen llurs boscos al vent ponentí,
germans que en la platja plorant espereu,
no ploreu: rieu, canteu!

[Si todavía está vivo el recuerdo de otras gestas, / si las sierras que nos han de fortalecer todavía se alzan serenas en medio de las tormentas / y braman sus bosques al viento de poniente, / hermanos que esperáis llorando en la playa, / no lloréis: ¡reíd, cantad!]

Esta fue, también en castellano, la gran lección del 98: esperanza en España, porque tuvieron fe en ella.

V

Generación del 98 es hoy un término acuñado como en troquel. Pero ¿lo fue siempre? ¿Qué significa *generación* en historia literaria? ¿Y qué *98?* Desde que Pedro Salinas, en un breve y claro estudio, emitió un dictamen científico, las cosas quedaron en su sitio, pero ni aun entonces los críticos acabaron de enterarse. En *Forma y*

espíritu de una lírica española (pág. 19), José Francisco Cirre escribe:

> El 98 ofrece tres grandes poetas, de decisivo peso como antecedente de los acontecimientos literarios posterios: Antonio Machado, adentrado en el corazón de Castilla; Manuel Machado, que viste el modernismo a la andaluza, y Juan Ramón Jiménez, el más cercano a la generación siguiente, que, en cierta medida y extensión, toma de él sus directivas.

Es necesario aclarar las cosas y verlas en su esencia. Creo que todo en esos tres poetas es muy diverso. Pensar que el ser antecedente de acontecimientos posteriores basta para unirlos, me parece totalmente falaz. Para mí andan más en razón quienes piensan en tres generaciones, o una «generación en triple salto», aunque no acepte los integrantes. Cierto que podemos hablar de una generación «preparatoria» (y la palabreja no resulta muy feliz que digamos) en la que podrían estar Ganivet, Costa, Galdós, *Clarín*, Menéndez Pelayo y Blasco Ibáñez, por ejemplo; habría un grupo, el V.A.B.U.M. (Valle-Inclán, *Azorín*, Baroja, ¿Benavente?, Unamuno, Machado, ¿Maeztu?), que específicamente sería 98, y habría una generación «ejecutoria» (con un crasísimo desacierto terminológico) a la que pueden pertenecer Ortega, Pérez de Ayala, Marañón, Miró y D'Ors. O con otras palabras, acaso más claras: Restauración, 98 y Novecentismo. Ahora bien, las siglas V.A.B.U.M. no son demasiado explícitas y, además, indignas de ser empleadas por humanistas. No son explícitas porque la *B* vale para Baroja y para Benavente; cierto que éste anduvo con los hombres del 98, pero sus intereses fueron muy otros y se apartó de ellos. *M* es la inicial de Machado y de Maeztu, pero los Machado son dos y creo que uno —Manuel— no es noventayochista: no lo es —a pesar de los esfuerzos que hace Dámaso Alonso en su trabajo excepcional— porque sus ideas eran muy distintas de las de otras gentes de su edad. Cierto que asoman a sus versos elementos que son noventayochistas, pero su talante es muy otro que el de su hermano Antonio. ¿Qué español no tuvo dolor por las desgarraduras de la patria? Pero era la llaga abierta, que se cierra y queda como el recuerdo de un episodio; no es la justificación de una forma de vivir ni, por supuesto, de escribir. Es lo que me decide a considerar *muy poco noventayochista* a Valle-Inclán, dígase cuanto se quiera. Creo que el problema sólo alcanzará solución el día que poseamos unos índices de palabras como los que Guiraud ha hecho para el simbolismo francés. Entre tanto, recurriremos a

impresiones muy subjetivas, que, por naturaleza, son inciertas. En 1902 se publican *Amor y Pedagogía*, *La Voluntad*, *Camino de perfección*, *Soledades* (aunque con fecha de 1903) y la *Sonata de otoño;* quiero tomar un solo botón de muestra, las últimas palabras de la novela de Valle-Inclán:

> ¡La pobre Concha había muerto! ¡Había muerto aquella flor de ensueño a quien todas mis palabras le parecían bellas! ¡Aquella flor de ensueño a quien todos mis gestos le parecían soberanos!... ¿Volvería a encontrar otra pálida princesa, de tristes ojos encantados, que me admirase siempre magnífico? Ante esta duda lloré. ¡Lloré como un Dios antiguo al extinguirse su culto!

Eludo toda exégesis. Antonio Machado (1914) lo señaló muy bien:

> Los líricos puros: *Bécquer; Juan R. Jiménez.*
> Neobarroquismo: *Rubén Darío.*
> El modernismo: *Manuel Machado.*
> El impresionismo lírico: *Manuel Machado.*
> El intimismo: *Antonio Machado.*

Manuel Machado no es noventayochista, ni Valle-Inclán tampoco. Cuando Hans Jeschke *(La generación del 98)* toma las notas de color que aparecen en las obras de *Azorín*, Baroja, Machado y Valle-Inclán publicadas en 1902, ve que blanco, negro y amarillo se presentan como dominantes, pero en los escritores que considero homogéneos tienen una presencia homogénea también: 56 por 100 en Baroja, 55,8 por 100 en *Azorín*, 58,5 por 100 en Machado; frente a ellos, Valle-Inclán alcanza nada menos que un 80 por 100. Y las diferencias se extienden a otros muchos aspectos, pero basta. Nos quedamos con Unamuno, Baroja, Machado, Maeztu y *Azorín*, como integrantes de la generación. Las siglas habían surgido un poco al buen tuntún, aunque algún historiador de la literatura haya dicho que son las iniciales de los escritores que —calle Alcalá abajo y violetas en mano— fueron a visitar la tumba de Larra el 13 de febrero de 1901. No. Allí estuvieron los Baroja, *Azorín*, Bargiela, Ignacio Alberti, José Fluixá, Antonio Gil, según ha recordado José Luis Varela en un estudio exhaustivo *(Larra y nuestro tiempo)*.

Ahora bien, ¿qué relación hubo entre estos hombres que formarán un grupo? ¿De dónde salió lo de *generación del 98? Azorín*, en un trabajo que se difundió mucho (*O.C.*, IV), ha hablado del

grupo, aunque en 1926 entendía estas divisiones literarias como cosa de manual («yo sospecho que desde esta lejanía pretérita [...] los planos del cuerpo se verán fundidos, hechos una misma cosa»); sin embargo, la perspectiva nos va dejando ver bien las cosas, y lejos de fundir, separa. Baroja culpa a *Azorín* de haber inventado el término —lo que no es absolutamente justo— y se aparta de cualquier intento de agrupación. En *El escritor según él y según los críticos*, escribirá:

> ¿Había algo de común en la generación del 98?
>
> Yo creo que nada. El único ideal era que todos aspirábamos a hacer algo que estuviera bien, dentro de nuestras posibilidades. Este ideal no sólo no es político, sino casi antipolítico, y es de todos los países y de todos los tiempos, principalmente de la gente joven.
>
> Muy difícil sería para el más lince señalar y decir éstas eran las ideas del 98.
>
> El 98 no tenía ideas, porque éstas eran tan contradictorias, que no podrían formar un sistema ni un cuerpo de doctrina.

Pero a renglón seguido habla del romanticismo e individualismo de la generación, de la influencia de los autores extranjeros, del impresionismo del escritor, de la sinceridad..., algo de que todos harán profesión de fe. Unamuno protestará también, pero también participa de todos esos integrantes. Tal vez a esos hombres —ferozmente individualistas— les molestaba constituir un grupo, donde siempre se diluye la propia personalidad; no veían cuánto de común tenían, porque cada uno afirmaba contra los demás y ante sí mismo la singularidad de ser (recuérdense las *Siluetas* de U. González Serrano, 1899); enmarañados en la urdimbre del vivir cotidiano, no acertaban con su propia realidad. *Azorín* viendo las cosas serenamente escribiría: «un espíritu de protesta, de rebeldía, animaba a la juventud de 1898», y poco más adelante enumera cuáles son los sentimientos que pueden servir para caracterizarla: amor a los viejos pueblos y al paisaje, devoción por los poetas primitivos, fervor por *el Greco*, rehabilitación de Góngora, romanticismo, entusiasmo hacia Larra, acercamiento a la realidad, aguzar el instrumento lingüístico «con objeto de aprisionar menuda y fuertemente esa realidad». Y terminará:

> La generación de 1898, en suma, no ha hecho sino continuar el movimiento ideológico de la generación anterior: ha tenido el grito pasional de Echegaray, el espíritu corrosivo de Campoamor y

el amor a la realidad de Galdós. Ha tenido todo eso; y la curiosidad mental por lo extranjero y el espectáculo del desastre —fracaso de toda política española— han avivado su sensibilidad y han puesto en ella una variante que antes no había en España (O.C., II, 914).

VI

Terminado el siglo XIX, un poeta flamenco —Emile Verhaeren— y un pintor español —Darío de Regoyos— recorrieron España. En 1899 publicaron un libro, *La España negra*. Poeta y pintor habían descubierto un país «moralmente» negro. Y, ya se sabe, el alma, etc. La cara de este país era también negra. Pero no estaba vista en su esencia, sino a través de mucha sabiduría artística, apeñusgada con dudosa eficacia:

> Atravesamos paisajes con grandes reflejos de colinas verdes en el río, que traían a la memoria cuadros de Courbet; otras veces se descubría el mar con sus *falaises* o con rocas formando dragones monstruosos, marinas de Monet; después era un efecto de Rousseau o bien de Corot lo que aparecía. Pero por encima de todo se piensa en algo que no se ha pintado nunca, en el cuadro que cada uno lleva grabado en sí.

Verhaeren tenía formada un tanto su visión de España. O deformada acaso. Uno piensa sin querer en aquella conversación en la Opera de París. Gautier se encuentra a Heine y le espeta alborozado: «¡Señor Heine, voy a ir a España!» «Entonces, señor Gautier, ¿cómo podrá usted escribir sobre España?» Sí, Gautier también tenía su visión deformada de España, e Irún le parecía algo así como la quintaesencia de nuestro tipismo. Pero Gautier vio, se metió en el paisaje español, y —anécdotas aparte— su visión fue decisiva para crear la sensibilidad paisajista de los hombres del 98. Verhaeren tenía sus ideas y Regoyos las iba realizando con sus interpretaciones negras y bien negras: mujeres desgranando rosarios sobre una tumba, el pésame a la mujer gorda y enlutada, la procesión tétrica, los caballos muertos después de la corrida, las ciudades misteriosas «adornadas de bajorrelieves con quimeras y bichos fantásticos»... Apostillando, las líneas del belga o la reelaboración del español: curas y alcaldes en una tristísima corrida de toros, mujeres —inevitablemente de luto— que caminan de rodillas para cumplir una promesa, niños que tiraban

de la cola a los caballos muertos para ver si se levantaban o que les «apretaban las heridas para hacer salir la sangre». ¿Para qué más? Todo era negro. Rebuscadamente negro:

> Quizá por simpatía a la *España negra* o por casualidad, casi siempre la llegada a los pueblos era al oscurecer o en noche estrellada, de modo que, sin querer, las horas de los trenes y de las diligencias nos habían creado una serie de ensueños artísticos de lo desconocido, visto a la débil luz crepuscular o al resplandor de amarillento farol de pescante.

Otro pintor del 98, José Solana, también se echó a andar por los pueblos españoles. Camilo José Cela —buen conocedor de geografías andariegas— ha descubierto los muchos valores de estas prosas pintorescas. Solana ve a su manera, que es la mejor manera de ver. Y ve chafarrinones, curas zafios, mozas de carnes apretadas, hombres bastante bestias y galgos llenos de dignidad. Pero ve también la ternura a su modo: la caridad del cura rural, los caballos muertos en las corridas «hermanos de los esqueletos del cementerio, de los difuntos vecinos del Colmenar», del pobre de Buitrago. Es, sí, también otra visión de las cosas. (Alguién me contó que Solana ofreció un cuadro suyo al doctor Marañón: unas máscaras de carnaval: «Como era para usted, he pintado una máscara preñada». Evidentemente, era una finura muy atenta.) Solana ha visto otra España, no, negra, no, pero bullanguera, zafia, que quisiéramos no tener, pero que ahí —ese ahí son los pueblos que rodean a Madrid— está. A veces anticlerical, otras religiosa; generosa y tacaña a la vez; mísera tantas veces como opulenta. Es la visión casi fotográfica de España, grotesca, pero no negra. ¿Hay nada más real, directo y populachero que aquella corrida pueblerina?

> Van llegando las mujeres [...]; al sentarse se ciñen los mantones de Manila a las nalgas y a los muslos con gracia; ríen enseñando una dentadura magnífica, y unas barbillas gruesas y coloradas que deben saber a gloria. ¡Qué importa que sean tan inconscientes, si son tan cachondas! [...] Al saltar por los obstáculos de los asientos y enseñar las piernas nos quedamos turulatos, y al sentarse y agacharse se les marca el culo, enormemente redondo.

Et sic et coeteris. No es un trecho deliberadamente copiado. Es lo que el bueno de don José veía y gustaba. Al fondo de todo

esto, de sus arbitrariedades (¿qué tendrá que ver la bravura de los toros de Colmenar para que los sombreros anchos les sienten a los mozos castellanos mejor que a los de Sevilla?), de sus escatologías, están, sí, las gentes, las tierras, los pueblos de España. Los vio un gran pintor y los convirtió en criaturas perdurables, aunque hubiéramos querido que no existieran, pero ¿cómo es la sensibilidad del *homo hispanicus?*

Esto es lo que hicieron los hombres del 98. Buscar la esencia de las cosas, la «España profunda» que subyace bajo apariencias de brutalidad e inconsciencia, la de los hombres sutiles y generosos, aunque se oiga más a los palurdos; la de paisajes de grandeza casi celeste. *España clara* en la obra de *Azorín*, como la intuyó Turoldus en un verso que estremece: «Clere Espaigne la bele.» En la pluma de los hombres del 98, la patria va haciéndose temblor de emociones, como en los *Elogios* de San Isidoro o de Alfonso el Sabio: «Geográficamente, España es la primera nación de Europa. No vayáis, al llegar a Europa, a Suiza, a Italia, a Francia; o mejor, id a esos bellos países; pero, después de pasar, estar y contemplar España. En España se reúne todo lo mejor de Europa. España es una síntesis de todos los países europeos. Todos los más bellos paisajes de las naciones europeas están en España. Y están perfeccionados, superados.» Era necesario escribir esto y así: la derrota había sumido al hombre español en un marasmo. Años y años de introversión habían acabado por atrofiarle los ojos; fracaso tras fracaso le habían conducido a desconfiar de sí mismo; pobreza amontonada sobre pobreza habían convertido su espíritu en un odre de mezquindades. Labor patriótica era la de buscar la verdad para ver que nuestras cosas no eran tan males como se creían: descubrieron grandes parcelas de nuestra literatura y de nuestro arte; había que abrir los ojos para encontrar la belleza entrañable de nuestros pueblos y de nuestros paisajes; había que hacer saber que América no era una empresa fracasada, sino el empeño más generoso que el hombre había hecho en busca del hombre. Y si de paso las cosas resultaban desagradables, la verdad ante todo; si había que arrancar un dolor, el comunicarlo sería el mejor bálsamo; si aparecía el mal, debía denunciarse. Sólo con el conocimiento de las cosas podríamos volver a ser un pueblo entre los pueblos. Lo bueno para perfeccionarlo; lo malo para su remedio. Así hubo que empezar por el principio: el descubrimiento de la realidad inmediata.

VII

El descubrimiento de la realidad inmediata está en saber ver el mundo que nos rodea. Saberlo ver no es copiarlo ni deformarlo, es interpretarlo. Se interpreta *seleccionando* los motivos y trasmitiéndolos por medio de la palabra. Unamuno dejó constancia de lo primero, y quisiera partir de él. Necesito transcribir unas palabras mías para seguir adelante. Perdóneseme la cita:

> [los hombres del 98] nos acostumbraron a ver a España para enraizarla en nuestra conciencia de hombres y —por el conocimiento— nos la convirtieron en esencia de amor. El paisaje en estos nombres —*Azorín*, Baroja, Unamuno— no fue un deleite ocasional o frivolidad pasajera. Fue un venero de zozobras e insatisfacciones. Que tal es el amor. Porque amar a España y sentirla físicamente viva es un riesgo de problemática certeza.

No en vano Unamuno había escrito: «La primera honda lección de patriotismo se recibe cuando se logra conciencia clara y arraigada de la patria.» Para conseguir esa «conciencia clara» los hombres del 98 recorrieron todos los pueblos y los campos de España. Ellos, hombres de la periferia (vascos, Unamuno, Maeztu y Baroja; levantino, *Azorín;* andaluz, Machado), descubrieron la Castilla real en su intrahistoria, aquella patria en la que cobró vida la esperanza del hombre español según unas páginas de las *Andanzas y visiones españolas*, de Unamuno:

> Viendo desde una cumbre de las sierras de Castilla desplegarse a mis pies como alfombra en el cielo, desprendida de todo grosero peso de materialidad, un vasto retazo del cuerpo de España, me surgía del corazón la confianza de que el sol que lo curte ha de alumbrar todavía grandes glorias y perdurables proezas. No es posible que por escenario así no pasen los más excelsos personajes de la Historia.

Baroja ha meditado sobre el paisaje que rodea a Madrid. Baroja, entrado en años, tiene elementos de juicio. A finales del siglo XIX, a comienzos del siglo XX, el paisaje de España no interesaba a los españoles: «para las gentes de Madrid, el campo [...] era un erial sin el menor interés»; pero en 1935 veía las cosas de otro modo, y en su *Vitrina pintoresca* escribía:

> Desde entonces acá el entusiasmo y la curiosidad por el paisaje se han extendido y se han intensificado. En estos últimos tiempos, la literatura de *Azorín* ha influido mucho en el entusiasmo por Castilla. También ha tenido influencia la poesía de Antonio Machado.

Estos hombres —con su pluma— habían logrado crear un interés entre gentes heterogéneas y de calaña variopinta: obreros gallegos y asturianos, alemanes, institucionistas y socialistas. Habían motivado, y esto fue importante, un acercamiento que había creado visiones transcendidas, por cuanto acertaron a ver ese paisaje como condicionador de la historia y morada del hombre que lo habitaba. No estábamos ante el retazo de naturaleza, bello o no por la sensibilidad de quien lo contempla, sino que el hombre de ayer y el hombre de hoy habían condicionado la manera de ver y habían sido condicionados por aquellas, y no por otras, tierras. Era, pues, un suelo al que se amaba por amor —también— al hombre y que, como éste, palpitaría más allá de lo que los ojos pudieran ver y los oídos oír. En Unamuno, el paisaje transciende de la creación puramente estética y se convierte en compromiso religioso («el sentimiento del paisaje es un sentimiento cristiano»); en *Azorín*, una forma de profundidad («este concierto profundo de las cosas, esta compenetración íntima de los matices»); en Baroja, como un eco de suaves melancolías; en Machado, identificación espiritual («Me habéis llegado al alma, / ¿o acaso estabais en el fondo de ella?»). Lo que estos hombres han hecho con el paisaje ha sido transcenderlo, no considerar —sólo— la realidad inmediata, sino interpretarlo hacia la historia y hacia el intimismo. Por eso, Unamuno, *Azorín*, Baroja, reaccionaron siempre contra el llamado *realismo*, «cosa puramente externa, aparencial, cortical y anecdótica» (Unamuno), y buscarán la veta honda y emocional que tienen todas las cosas.

Pero el paisaje recogido necesita ser transmitido. Y la transmisión exige del contemplador eliminar lo accidental para captar únicamente aquello que individualiza y define. Unamuno —lo he dicho ya— en una evasión celestial se identifica con Castilla al desasirse de la tierra: esto en 1899, cuando escribe su hermoso poema *El Cristo de Cabrera*, culminación de una serie de visiones empezadas a descubrir en varias visitas que —años de crisis religiosa— hizo a Alcalá. Esta visión metafísica del paisaje de la patria hará que se identifiquen las ideas que tiene de un Dios español y de una España proyectada hacia una inmortalidad en la mente del Creador.

Si hubiera que aducir testimonios, bastaría con algún soneto de *De Fuerteventura a París* para ahorrar referencias mucho más largas de sus libros en prosa. Unamuno ha eliminado lo accidental, esto es, cuanto no ayuda a encontrar esa razón que basta para haber sido creado, pero —más aún— se apoya en la vida que fueron capaces de crear las gentes que nos precedieron, y entonces el paisaje se le convierte en símbolo y mito, como al cantar en una oda bellísima a *Salamanca:* símbolo de cuanto es inalienable; mito de lo que han labrado cuantos vivieron con amor. Si en Unamuno el paisaje —rural o urbano— se convierte en religión, los medios expresivos con que lo cante deberán ser concordes con las criaturas que quieren captarse. Tal es la noble conciencia de sus versos libres, tan en relación con los *musings* ingleses de Wordsworth o Coleridge o con la poesía cívica de Carducci.

En Machado la captación del paisaje se hace desnudándolo de extrañas adherencias. Esta es una postura distinta de la que Baroja sustenta; no tanto por los medios, cuanto por los fines. Enemigos uno y otro de la ociosa palabrería —como Unamuno, como *Azorín*—, aspiran a lograr fines diferentes: Machado, el étimo transcendente de las criaturas; Baroja, el temblor emocionado de su presencia. Tal vez no se trate sino de algo que rebasa las posibilidades del quehacer del escritor: ¿cuál es el fin de la poesía?, ¿cuál es el fin de la novela? O en última instancia, ¿qué es poesía?, ¿qué es literatura? En este sentido, la poesía de Machado se aproxima a Unamuno por tener un carácter metafísico, mientras que la técnica de captar la realidad uniría a Baroja con *Azorín*, Así se explican algunas líneas machadianas de las *Reflexiones sobre la lírica:*

> En el principio era la acción —¿no fue éste el dogma del siglo?— y la inteligencia, nuevo y tardío —¿por qué no superfluo?— accidente vital, sólo podía aspirar a un rango inferior, de instrumento pragmático. Los poetas habían de desdeñarla. La pintura misma —el impresionismo— es pintura de ciegos que pretenden palpar la luz. La poesía declara la guerra a lo inteligible y aspira a la expresión pura de lo subconsciente, apelando a las potencias oscuras, a las raíces más soterrañas del ser. «De la musique avant toute chose», había dicho Verlaine. Pero esta música de Verlaine no era la música de Mozart, que tenía aún la claridad, la gracia y la alegría del mundo leibnitziano, todo él iluminado y vidente, sino la música de su tiempo, la música de Wagner, el poema sonoro de la total opacidad del ser, cuya letra era la metafísica de Schopenhauer.

La postura de Baroja tiene mucho de pictórica. Retratándose diría: «Yo soy un impresionista y para un impresionista lo transcendental es el ambiente y el paisaje.» Y en otro sitio: «Yo, si hubiera sido pintor, hubiera sido un discípulo de los impresionistas, desde Turner hasta Sisley, y de los antiguos pintores holandeses, sobre todo de Vermeer de Delft.» Estas líneas de sus *Memorias* tenían un antecedente explícito en *Juventud, egolatría*, donde se apuntan otras muchas cuestiones. Válganos algo que sirve para proyectarlo a su captación artística del paisaje: «un poco gris, para que se destaquen los matices tenues». Pero sobre ello tendremos que reincidir. En *Azorín* volveremos a encontrar idénticas realizaciones. Ortega decía que «su arte se insinúa hasta aquel estrato profundo de nuestro ánimo donde habitan estas menudas emociones tornasoladas». Insinuación es captación sutil de los matices, impresionismo, la vibración de las cosas en un momento determinado, aprehensión de las pequeñeces que saltan al primer plano de sus cuadros. Lo más opuesto a la grandilocuencia.

VIII

Posturas tan distintas las de los escritores anteriores, necesariamente llevan a una literatura distinta. Si la forma de captar, y comunicar, el paisaje nos ha hecho ver la diferencia de estos hombres con respecto a sus predecesores inmediatos, la visión que cada uno de ellos tenga del poema y del relato no hará sino definir su propio arte.

Cuando Gerardo Diego organiza su famosa *Antología*, cada poeta es requerido para explicar sus propias intuiciones. Unamuno, viejo, cargado de experiencias, diría: «el poema es cosa de postcepto, y el dogma, de precepto». Desde una toma de contacto con esa conciencia de lo eterno, el poeta ha ido llegando a unas conclusiones desazonantes, que se apartan de cualquier dogmatismo:

> El mundo espiritual de la poesía es el mundo de la pura heterodoxia, o, mejor, de la pura herejía. Todo verdadero poeta es un hereje, y el hereje es el que se atiene a *postceptos* y no a *preceptos*.

Ahora bien, el plano de la experiencia interior se tiene que proyectar hacia una realidad superficial con unos determinados

medios que —a su vez— lo condicionan. Unamuno —por más que sea uno de los grandes sonetistas de nuestra lengua— siente un profundo desdén por la rima, hasta el extremo de escribir en endecasílabos blancos su grande y hermosísima creación *(El Cristo de Velázquez)*. Al prescindir de la rima, tiene que cargar toda su intencionalidad comunicativa en el ritmo y en la capacidad de expresión; entonces, en su poesía la palabra fija de manera inequívoca los contenidos conceptuales, pero —a su vez— se adensa con una plétora semántica. Por eso no es una poesía hermética, porque los signos comunicativos no pierden su función, sino que la condensan. Así, en los poemas del inicio de *Poesías* que, con el título de uno de ellos, podríamos construir su credo poético:

> Dinos en pocas palabras,
> y sin dejar el sendero,
> lo más que decir se pueda,
> denso, denso.
> Con la hebra recia del ritmo
> hebrosos queden tus versos,
> sin grasa, con carne prieta,
> densos, densos.

Si nos atuviéramos a los recursos rítmicos a los que he aludido, veríamos cómo en la poesía de Unamuno abundan dos artificios: el encabalgamiento y el *leixaprén*. Con el primero, da intensidad a lo que se quiere peraltar, pues la suspensión intensifica directamente aquello que se describe:

> y entre los surcos al dormir la tarde
> duerme el sosiego.

Otras, la suspensión se llena de carga expresiva cuando metáforas y comparaciones impiden alcanzar la meta, con lo que el retraso adquiere la eficacia del silencio, así al describir el campo salmantino («como el crecer de las encinas / lento y seguro») o el patio de Escuelas Menores («que de plateros / ostenta filigranas en la piedra»).

Si estas rupturas han servido para intensificar lo que quería hacerse más expresivo, el *leixaprén* actúa de contrapeso de un recurso que resultaría monótono y pobre. En efecto, más allá de un paralelismo conceptual o de musicalidad, Unamuno utiliza

reiteradamente el enlace de versos y estrofas, con lo que sus poemas adquieren un lento y remansado fluir:

> Y entre los surcos al morir la tarde
> duerme el sosiego,
> Duerme el sosiego, etc.

También los presupuestos poéticos de Antonio Machado se parecen mucho a los de Unamuno, aunque en Machado haya unas concretas y muy precisas influencias de algunos intuicionistas franceses de comienzos de siglo. Carlos Clavería, que ha estudiado esta poética, nota la presencia de ideas de Bergson —a cuyas clases asistió Machado en París— que se sienten en el equilibrio entre los elementos lógicos y temporales en el poema; también parecen percibirse influencias de Larsson. La obra de Machado quedó sustentada en los apoyos teóricos que son los tratados doctrinales de Abel Martín y Juan de Mairena, de filiación bergsoniana, y en los cuadernos de los *Complementarios*, publicados hace poco (1972) por Domingo Ynduráin. Por otra parte, la preocupación temporal —a la que volveremos— que Machado recoge y comenta en 1937 viene a coincidir con la filosofía existencial de Heidegger: en el pensador de Friburgo, encontró don Antonio los grandes temas que preocupaban a Mairena (la angustia del tiempo, la muerte como única verdad) y en ella pudo fundamentar, también, las palabras del propio Mairena cuando afirmaba que los grandes poetas son metafísicos fracasados, y los grandes filósofos, poetas que creen en la realidad de sus poemas (¿no sería ésta la justificación, si no el motivo, de la poesía aforística de Machado, que ocupa todo su quehacer último?). De este modo, Machado incorporó a sus propios moldes la filosofía de Heidegger, pero conformándola a otros más antiguos y abriendo nuevos caminos a la creación literaria, elevando su quehacer «a la categoría de antropología poética», y nadie como él resultó más esclavo de una poesía que expresara «lo inmediato psíquico a través de elementos objetivos y genéricos».

Abel Martín (1840-1898), poeta y filósofo, y Juan de Mairena (1895-1909), poeta, filósofo, retórico e inventor de una máquina de trovar, son los dos teóricos sevillanos por cuya boca expone Machado sus ideas acerca de la poesía y del mundo. Como punto de partida, puede servirnos una muy breve anotación: Mairena está en su clase de Retórica y Poética y plantea a sus alumnos una cuestión que se desarrolla así:

—Señor Pérez, salga usted a la pizarra y escriba «Los eventos consuetudiarios que acontecen en la rúa».

El alumno escribe lo que se le dicta.

—Vaya usted poniendo eso en lenguaje poético.

El alumno, después de meditar, escribe: «Lo que pasa en la calle.»

Mairena.—No está mal.

Esta fue también la conducta del Machado poeta. Encontrar el lenguaje poético en las palabras más sencillas y corrientes. Todo se puede decir con las voces de cada día, y ese todo es la transmisión lírica de las almas. Tal vez sea éste el gran hallazgo de Machado: liberarse de halagos retóricos, rehuir las palabras altisonantes, no rebuscar la imagen sonora, sino escudriñar los entresijos significativos de las voces para devolverles el poder mágico de la creación. Un día de 1973, Jorge Guillén me decía: «Sólo empleo palabras corrientes: con *cielo*, *mar*, *tierra*, *amor* se puede hacer toda la poesía.» El milagro es poder transcenderse desde una poesía temporal y local a una poesía pura; el milagro es encontrar la «poesía» sin adjetivos. *Azorín* tenía razón. En un libro de vejez *(El escritor)* escribió estas simplicísimas frases:

—¿Prefiere usted los poetas antiguos o los modernos?

—Los modernos y los antiguos. En poesía no hay antiguos ni modernos: no hay más que poetas.

—¿Cuál cree usted que es el mayor peligro para el poeta?

—El pensar que le van a leer. El sacrificar, siquiera en mínima parte, la eternidad a lo actual. El poeta debe estar por encima del tiempo y del espacio.

Machado, en sus versos, ha contado sus propias experiencias, vividas, entrañadas, doloridas. Sólo lo que se sabe y ha ido formando la membrana dolorida del propio vivir. Nada más lejos de los modernistas, y no lo digo con desdén: en ellos también (en los grandes poetas, naturalmente) la vida se hizo poesía, a pesar de los ropajes. Nada más lejos —insisto— de lo que era el valor fónico, orquestal, hasta pictórico de las palabras. Corre por ahí la anécdota de un paseo de Villaespesa con Unamuno, suponiendo que Unamuno y Villaespesa tuvieran algo que pasear: —«¿Qué flores son éstas?» «Mi querido Villaespesa, ¡los nenúfares que salen en todos sus sonetos!» Lejos de esto, la poesía de Machado apuntaba a otros valores, lo que no quiere decir que no tuviera admiración

—y grandísima— por Rubén Darío. Simplemente, su intención era muy otra. Machado dedicó hermosos poemas a Rubén, y Rubén hizo de Machado el más bello retrato poético que podamos imaginar. Esto fue todo. Al frente de una edición tardía de las *Soledades*, don Antonio escribió:

> 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; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo. Y aún 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 dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento.

Por eso, en la poesía de Machado, tendrán —de muy otra manera que la de Unamuno— un hondo sentido los silencios. El *Todos callamos* con que termina el primer poema de *Soledades*, los puntos suspensivos con que acaba la evocación de las *ciudades muertas*, la cerradura que suena *en el silencio de la tarde muerta*, el poeta que vuelve solo hacia la ciudad, la interrogación que quiebra el sesgo de la poesía... Machado ha intentado salvar cuanto de perecedero hay en el mundo que le rodea y lo ha hecho con pocas palabras, buscando en ellas su máxima eficacia y, cuando no, dotando a los silencios de contenidos significativos. Forma marcada la del silencio que se opone, como el signo cero en la lingüística, a cualquier otra significación, pero logrando, en esta poesía, total intencionalidad por cuanto es ahorro de recursos y simplificación de medios materiales.

IX

El estilo de Baroja se muestra también exento de artificios. Si al utilizar la palabra —hemos visto— trataba de ser impresionista, evidentemente su estilo tendrá que ser muy poco retórico. De otro modo la autonomía de la pincelada se perdería. Cada palabra es independiente de las demás, no tiene dependencias manidas ni se pierde en límites borrosos. En poesía hemos visto que esto era una repristinación semántica; en prosa, una vuelta al realismo de las almas, una vez que se había superado —por

inexpresivo— el realismo de las cosas. Por eso Baroja dirá: «No sé si se me puede catalogar como escritor romántico o como realista. La verdad, no encuentro mucha diferencia entre una cosa y otra. Realmente, no sabría definir lo que es ser romántico. Lo que sí comprendo es que no soy clásico, al menos en el sentido francés.» Don Pío ha dicho mucho en esas pocas palabras, y —a pesar de sus dudas— muy claras. El romanticismo es un talante interior, en tanto el realismo una manera literaria; no hay inconveniente en que un realista sea romántico o un romántico realista; en cuanto a lo que él llama clasicismo, no es otra cosa que ampulosidad, engolamiento, retórica. Baroja es, sí, romántico y es —también— realista, aunque éste sea un término de muy varias connotaciones. Realista no, por supuesto, a lo Pereda, sino con capacidad para seleccionar los elementos expresivos de la realidad. Él nos ha hablado de su impresionismo; es justamente eso: no la cámara fotográfica que no distingue de matices, ni de planos, ni de vibraciones, sino el pintor que en cada corpúsculo encuentra la autonomía de la creación, y para quien sólo cuentan los tonos que producen acordes en su espíritu.

En *Juventud, egolatría* (1917), Baroja nos dejó una serie de ideas sobre su propio estilo. Estas ideas fueron reelaborándose durante muchos años hasta llegar a *El escritor según él y según los críticos* (1944). No hubo nunca contradicción, sino un hilo conductor tenso y firme. Bástennos unas pocas palabras suyas:

> Yo no busco la rotundidad ni la elocuencia de la frase; es más, huyo de ellas [...]. La retórica del tono menor, que a primera vista parece pobre, luego resulta más atractiva, tiene un ritmo más vital, menos ampuloso [...]. Yo supongo que se puede ser sencillo y sincero, sin afectación y sin chabacanería [...]; que se puede emplear un ritmo que vaya en consonancia con la vida actual, ligera y varia y sin aspiración de solemnidad [...]. Una lengua así como la de Verlaine, disociada, macerada, suelta, sería indispensable para realizar la retórica de tono menor que yo siempre he acariciado como un ideal literario.

Y este ideal lo ha aplicado Baroja a unas parcelas de la realidad: su País Vasco, Castilla. Allí encuentra los tipos para sus novelas y los paisajes para sus paletas. (A veces logra aciertos definitivos en otras latitudes. ¿Se puede olvidar *La feria de los discretos?*). Pero es allí donde hubiera querido tener sus lectores, porque con ellos se identifica, no con los de otras partes. Identifi-

cación significa comprensión y fusión, lo que no es lo mismo que, simplemente, visión. Para Baroja, *Ramuntcho* de Pierre Loti es una novela admirable, porque ha sabido captar los elementos externos del País Vasco, pero es una novela ajena a los vascos, pues las criaturas que en ella se mueven son femeninas, turbias, sensuales; es decir, «modelo de lo que yo no podía pretender ni tampoco debía hacer». Toda la obra de Baroja parte de esta posición cordial hacia las criaturas que describe: con ternura, como la bellísima Mari Beltza de las *Vidas sombrías;* con apasionamiento, como su Aviraneta; con simpatía, como el Larrañaga de *Los amores tardíos* (1926). Y en el acercamiento cordial, un modo de escribir que funde la plasticidad de la palabra con el relieve —material y espiritual— de sus criaturas; acercándose de este modo, gracias a la diversidad de sus tipos y a la adecuación de su estilo, a aquel ideal de crearse un «estilo que fuera siempre inesperado; un estilo que no se pudiera imitar a fuerza de ser personal. No cabe duda que esto sería admirable. Admirable y también imposible».

* * *

Ortega dedicó un bellísimo estudio a Azorín, se titulaba *Primores de lo vulgar* (1917). El acierto es indudable. *Azorín* desecha todo lo que sea ampuloso. Hemos de verlo: los más grandes problemas de la historia están vistos en su realidad cotidiana. No es minimizar sino captar la cosa en su intimidad, en lo que tiene de inalienable, desprovista de cualquier aparato hacia el exterior. Hablaba Ortega de que lo vulgar, la costumbre, la repetición, el pasado insistente, son formas inertes de vida. Tal vez sea cierto, pero tal vez no. Son formas de vida aprehendidas en lo que tienen de esencial: el agua que pasa junto a la misma orilla nos da la impresión del hecho vulgar: repetido, insistente, pero no es inerte. Inertes nosotros si no acertamos a entender el movimiento, si no nos damos cuenta que el tiempo conforma y condiciona cada uno de esos hechos repetidos. Distintos por el tiempo, aunque sea idéntica la manera de su fluir. Tenemos dos retratos literarios de *Azorín,* los dos hechos con amor, los dos ejemplares. Uno es de Ortega, otro de Antonio Machado. El filósofo dice:

> *Maximus in minimis:* he aquí el arte de *Azorín.*
> Se me dirá que esta conversión de la perspectiva, en que lo menudo ocupa el primer plano de la atención, es característica de los

artistas primitivos. Así es, en efecto: por ello y por otras muchas *razones* la obra de *Azorín* debe ser estudiada como un caso de regresión al gusto *primitivo* del mismo género que la obra de ciertos pintores contemporáneos. Pero dejemos para mejor razón ese estudio. Y hoy, al despedirnos por algún tiempo de nuestro *Azorín*, nos contentaremos con imaginarlo retratado por alguno de los *cuatrocentistas*, pulida e inmóvil la faz, con la mano de venas translúcidas sobre el negro jubón, en el dedo anular una sortija de sándalo, y entre el pulgar y el índice de la otra mano— minúscula, insinuante y mística— una violeta.

El del poeta se incluyó en *Campos de Castilla* (1917) y, abreviándolo, es como sigue:

[...]
Sentado ante una mesa de pino, un caballero
escribe. Cuando moja la pluma en el tintero,
dos ojos tristes lucen en un semblante enjuto.
El caballero es joven, vestido va de luto.
[...]
La tarde se va haciendo sombría. El enlutado
la mano en la mejilla, medita ensimismado.
Cuando el correo llegue, que el caballero aguarda,
la tarde habrá caído sobre la tierra parda
de Soria. Todavía los grises serrijones,
con ruinas de encinares y mellas de aluviones,
las lomas azuladas, las agrias barranqueras,
picotas y colinas, ribazos y laderas
del páramo sombrío por donde cruza el Duero,
darán al sol de ocaso su resplandor de acero.
[...]
El enlutado tiene clavados en el fuego
los ojos largo rato; se los enjuga luego
con un pañuelo blanco. ¿Por qué le hará llorar
el son de la marmita, el ascua del hogar?

Resulta curioso ver cómo con elementos a veces coincidentes se alcanzan deducciones tan distintas. ¿Cuál es la verdadera? Ortega se «imagina» a *Azorín* pintado por un primitivo; Machado lo ve. Ortega lo ha destemporalizado llevándolo a la historia; Machado lo ha puesto en su tiempo. Ortega hace entrar en *Azorín* su visión del primitivismo; Machado lo sitúa frente a un retazo de geografía española. Son las diferencias. *Azorín* capta los primores de lo vulgar, pero no es ajeno a ellos como pudiera serlo la pincelada

—exquisita, hermosísima, sin duda— de un pintor primitivo. Sírvannos sus propias palabras, aunque tengamos que atemperar un poco la cronología: hablando precisamente de su amigo Machado *(El paisaje en la poesía)*, *Azorín* ha escrito la definición de su propio arte:

> Considerad la fundamental diferencia entre un paisajista del siglo XVI, por ejemplo, y otro de ahora: hace tres siglos, un poeta contemplaba el paisaje y lo describía *impersonalmente;* es decir, quedando su espíritu —ledo o angustiado— fuera del paisaje contemplado; los sentimientos que rebosaban en su espíritu los expresaba aparte el poeta. Ahora, no; paisaje y sentimiento —modalidad *psicológica*— son una misma cosa; el poeta se traslada al objeto descrito, y en la manera de describirlo nos da su propio espíritu.

Y volvemos a encontrar algo de lo que dijimos a propósito del arte de Baroja: la identificación ontológica de la palabra con las cosas. *Azorín* nos lo explicó muy claramente en 1943 *(El artista y el estilo)*: la abundancia de vocabulario no es destreza o maestría en el escribir, hay estilistas enfadosos y escritores desmañados que apasionan, se confunde *estilo* con *vitalidad.* Sírvanos la diferencia un tanto académica. Nosotros sólo consideramos estilo a aquella manera que sirve para transmitirse un hombre. Si no tiene vitalidad, no tiene estilo, sino fórmulas adocenadas. Y si tiene vitalidad, ése es, justamente, su estilo. La afirmación de Buffon aún vale, aunque esté manida: «El estilo es el hombre», a pesar de la gramática: «Para escribir, lo que ante todo se requiere es infundir vida en la prosa» y entonces no hay vocablos vitandos, ni solecismos, barbarismos o galicismos aterradores; hay que volver a unas cuantas fórmulas elementales: escribir como se habla y acomodar las palabras a las cosas. Así se llega a la alquimia depurada, inaccesible como cualquier fórmula magistral:

> El estilo es eso; el estilo *no es nada.* El estilo es escribir de tal modo que quien lea piense: *Esto no es nada.* Que piense: *Esto lo hago yo.* Y que, sin embargo, no pueda hacer eso tan sencillo; y que eso que no es nada sea lo más difícil, lo más complicado *(Un pueblecito).*

X

El problema del tiempo es un lugar común para todos estos escritores. En su obra capital, escribiría Unamuno: «La vanidad

del mundo y el cómo pasa, y el amor son las dos notas radicales de la verdadera poesía. Y son dos notas que no pueden sonar la una sin que la otra a la vez resuene.» Cuando Gerardo Diego pregunta a Antonio Machado cuáles son sus ideas sobre el quehacer poético, su respuesta es:

> En este año de su *Antología* (1931) pienso, como en los años del modernismo literario (los de mi juventud), que la poesía es la palabra esencial en el tiempo. La poesía moderna que, a mi entender, arranca, en parte al menos, de Edgardo Poe, viene siendo hasta nuestros días la historia del gran problema que al poeta plantean estos dos imperativos, en cierto modo contradictorios: esencialidad y temporalidad [...]. Me siento, pues, algo en desacuerdo con los poetas del día. Ellos propenden a la destemporalización de la lírica.

Si enfrentamos presupuestos teóricos de este tipo a los de poetas de la misma *Antología* veríamos cuán diferentes son sus sentires. Rubén dirá: «La palabra no es en sí más que un signo, o una combinación de signos; mas lo contiene todo por la virtud demiúrgica.» Valle-Inclán: «El verbo de los poetas, como el de los santos, no requiere descifrarse por gramática para mover las almas. Su esencia es el milagro musical.» Villaespesa: «El ritmo, el gran rebelde, me rinde vasallaje.» Marquina: «El ritmo se sustituye al tiempo.» Manuel Machado: «Para mí [la poesía] cae dentro de lo indefinible, mejor: de lo inefable.»

Las ideas de Baroja van de acuerdo con las de sus compañeros de generación. Él ha sentido los motivos eternos de la vida y el arte; escribió al comenzar un libro de sus propios recuerdos: «Yo cultivo con cariño este amor intelectual e inactual y esta sordera de lo presente.» Pero en Baroja hay que pensar cómo Nietzsche ha podido conformar su idea del tiempo, con lo que llegamos a *Azorín*. En un ensayo muy agudo *(Sobre el tema del tiempo en «Azorín»)*, Carlos Clavería ha mostrado cómo el prosista parte del eterno retorno de Nietzsche; pero desde él, desde *esas nubes que pasan*, se inclina más hacia Goyau que hacia Kant, y ha hecho ver la coincidencia de Goyau y Nietzsche en la narración azoriniana, que no es una recreación libresca, sino «una preocupación honda, apasionada» a lo largo de toda la otra del gran estilista.

Estas ideas —simplificadas hasta lo inverosímil en líneas anteriores— abocan a la interpretación de la Historia y del devenir histórico en cada uno de estos hombres. En Unamuno, haciendo

coincidir el acontecer con la transcendencia religiosa («La Historia es el pensamiento de Dios en la Tierra de los Hombres») y, en ella, el tiempo pierde su propia contigencia para ser «acrónico»: Unamuno vive un tiempo infinito identificándose con quienes le precedieron y le seguirán, convierte en símbolo de inmortalidad lo que no es sino testimonio del paso del hombre sobre la tierra (sus creaciones artísticas). Entonces, él puede vivir el siglo XVI o hace que fray Luis de León viva entre nosotros. Lo mismo que ha hecho *Azorín:* «nada comienza, nada viejo caduca por completo. España no se transforma, España se repite, repite lo de ayer hoy, lo de hoy mañana. Vivir aquí es volver a hacer lo mismo. Por esto dice *Azorín* que para él, contemplativo, *vivir es ver volver*» (Ortega). De ahí todas esas recreaciones, tantas y tan bellas, de los clásicos; de tantos y tantos hombres como han vivido antes que nosotros y que, sin embargo, los sentimos latir a nuestro lado: Historia actualizada no por trasposición arqueológica, sino porque se ha desarqueologizado, porque somos hombres capaces de sentir la vibración del Tiempo en días remotos o porque podemos traer a nuestro lado a gentes cuya vida material se cumplió, pero cuya sensibilidad sigue siendo nuestra. De centenares de bellísimas páginas que pudiéramos espigar, llevemos nuestra atención a *Una hora de España. Entre 1560 y 1590.* Allí hay un viejo inquisidor. El cuadro es angustioso; en el corazón del padre han trabado lucha enconada el deber y el amor. El hijo ha traído de Flandes unos libros prohibidos y el padre los ha descubierto. Están allí, pero allí está también el recuerdo de la esposa amada, toda la vida de dedicación. El viejo inquisidor está abrumado y el hijo debe volver pronto. *(Azorín* no nos cuenta nada. Pero lo sabemos. ¿Condenar a la propia sangre? ¿Ser injusto por ser carne de su carne? El padre se estremece de pensar que el hijo llegue. Y el cuadro termina así:

> Los pasos se oyen más cerca. El viejo caballero, instintivamente, sintiendo una dolorosa opresión en el pecho, se levanta. Una mano acaba de posarse en el picaporte de la puerta. La puerta se está abriendo...)

Páginas y páginas: novelas (¿novelas?), teatro (¿teatro?) no son otra cosa que este sentir la historia; este destruirla para que el tiempo sea —tan sólo— un pedazo de inmortalidad en el que inmortalmente vivimos.

En Machado el tiempo se tintó muy pronto de melancolía: a la tristeza del pasado y de la historia vino a unirse la muerte de Leonor, a quien dedicará unos estremecedores poemas. Tanto más, cuanto apenas si tímidamente anota aquello que quiere decirse. Cada una de sus palabras es una connotación cargada de tensión. Podríamos pasar sobre sus versos sin alcanzar el sentido próximo del desgarro. Y es la poesía lo que sobrecoge. A veces, no, la elegía es el estremecimiento que nos sacude en su desnuda sencillez. Por sabido que sea no cabe el silencio:

> Señor, ya me arrancaste lo yo más quería.
> Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
> Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.
> Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.

XI

Claro que no es lícito forzar las cosas. Ante un determinado quehacer, distinto y aun opuesto al de cada uno de sus compañeros de grupo, estos hombres actuarán de manera diferente. Ortega hablaba de *Azorín* como un sensitivo, no como un filósofo de la historia. Baroja querrá ser un intérprete de la realidad para poder entender esa historia desde la psicología de los hombres que la crean. Por eso su discrepancia con los autores de novelas históricas y su acercamiento a los románticos. Al escribir sobre temas próximos *(Memorias de un hombre de acción*, trilogía de *La selva oscura*, etcétera) lo hace porque «en una época cercana se puede suponer, imaginar e inventar la manera de ser psicológica de los hombres que vivieron en ella». Por eso le parecen errores fundamentales *Salambó*, *Los Mártires*, *Quo vadis?* y no *La Cartuja de Parma* y *La guerra y la paz*. En sus recreaciones históricas no ha querido hacer reconstrucciones arqueológicas, sino hacer vivir a héroes humanos, tal el caso de *Zalacaín el aventurero* donde «los detalles históricos no están tomados de libros, sino de viva voz. Algunos los oí de labios de mi padre, que estuvo en la guerra carlista de voluntario liberal [...]; los tipos, paisajes y costumbres están vistos en la realidad». Esto es lo que hará llenar sus novelas de lo que hoy llamaríamos salpicaduras históricas, así el recuerdo de las guerras carlistas en una novela que pasa por mares exóticos *(El capitán Chimista)*, el incrustar ideas sobre su país o autores contemporáneos

(O César, o nada), los revolucionarios en el exilio *(La ciudad de la niebla, La dama errante*, etc.). De ahí a pasar a la historia actual no hay más que un paso que el propio novelista da. Bastaría pensar en la trilogía *La selva oscura* (1932), cuyo propósito está muy definido: captar el color y el sabor de una época impregnándose —y véase la coherencia de la afirmación con mucho de lo que venimos diciendo— «lo más posible de la esencia del tiempo». Consecuente con sus principios, el narrador no trata de hacer historia, sino biografía de gentes oscuras (la «intrahistoria» de Unamuno), modeladas, y hasta inmoladas, por las circunstancias y el ambiente. El sabor y el color de la época están más verazmente logradas por el trasfondo histórico que, a veces, se impone como un primer plano. El propio Baroja ha justificado esta mezcla de elementos por su afición a la crónica que «quizá dependa de una gran curiosidad por los hechos y cierta indiferencia por las palabras». Como si en los relatos novelescos —y en los otros también— el gran novelista estuviera poniendo en práctica los reproches que formula *Azorín* en *El escritor:*

> Los antiguos historiadores gustan de poner en boca de personajes notorios largos parlamentos. ¿Se definen esos personajes o se define el propio historiador? Aun en los análisis más sutiles, la discriminación entre la realidad y la fantasía es imposible. Acaso cuanto más se llega a lo hondo en la explicación de un carácter, tanto más aventurada es la exploración.

La vigencia de la concepción barojiana nos llevaría a los días que estamos viviendo; porque Baroja trata de ser testigo de la historia por cuanto puede entenderla de acuerdo con su propia psicología. De este modo

> el que lea mis libros y esté enterado de la vida española actual, notará que casi todos los acontecimientos importantes de hace quince o veinte años a esta parte aparecen en mis novelas.

Gironella escribirá en *Los cipreses creen en Dios:* «La empresa en que ando metido consiste en escribir una novela sobre España que abrace los últimos veinticinco años de su historia.» El talante acerca a los dos novelistas —y a otros que pudiéramos aducir—; los resultados varían, pero esto es harina de otro costal.

Nada más distinto —y sirva para el caudal de las diferencias— que la novela histórica de Valle-Inclán (trilogía de *La guerra*

carlista), por más que el punto de partida sea bastante afín en ambos narradores. Baroja ve la realidad en su ser, entreverada, confusa, imposible de reducir a una fórmula simple. Valle-Inclán, que ha leído libros y ha oído a los veteranos de las guerras carlistas, intenta construir un poema épico simplificado en una fórmula maniqueísta: hay un mundo primitivo, puro, sencillo y abnegado; otro, decadente, adulterado, de bajas politiquillas y medros personales. Por eso el carácter totalmente distinto de las dos fuerzas combatientes: el monte y la fidelidad estructuran las partidas carlistas; la ciudad y la soldada mercenaria dan vida al ejército liberal. Tal es, también, la imagen de los hombres que se enfrentan, y por eso el carlismo da la nota vibrante de las gentes sin doblez. Valle-Inclán quiere convertir todo en criatura de arte, sin pensar en la realidad existencial, sino en la propia; no quiero decir que nada sea mejor o peor que otra cosa, en última instancia este problema lo resuelve la genialidad del escritor (y en el caso de Valle-Inclán o en el de Baroja sería necio emitir preferencias), lo que pretendo hacer es caracterizar un arte. Y bastará recordar cómo en las *Sonatas* la realidad viva que es Estella, la corte de don Carlos, está hecha —testimonio de Zamora Vicente— con nostalgias de Santiago de Compostela, y el palacio italiano de Gaetani, con recuerdos del Museo del Prado y de revistas ilustradas.

Así se explica el ningún entusiasmo que Baroja sintió por el arte de Valle-Inclán: separados en lo que fue época modernista del autor de *Tirano Banderas* (a ella pertenecen *La guerra carlista* y las *Sonatas)*, nunca volverían a encontrarse; humanamente, tampoco. Baroja está muy lejos de la espectacularidad valleinclanesa en el atuendo y en la técnica; cuando se decide a escribir sobre el viejo fantasmón literario, lo condena con estas palabras:

> Pero existía una diferencia [entre Valle-Inclán y yo, Baroja] y era que él, con razón o sin ella, temía que el mejor día, o en la mejor ocasión, yo hiciera algo que estuviera bien, y yo, con motivo o sin él, no tenía ese temor. ¿Por qué? Principalmente, porque yo creía que su idea de la novela y del estilo era radicalmente falsa, y que no podía llevar más que a obras amaneradas y sin valor.

XII

La temporalidad nos ha traído a la historia. La temporalidad nos saca, también, de la historia. Al frente de las *Andanzas y vi-*

siones españolas (1922), Unamuno puso un famoso prólogo del que quiero aducir unas líneas:

> El que siguiendo mi producción literaria se haya fijado en mis novelas, excepción hecha de la primera en el tiempo, de *Paz en la guerra*, habrá podido observar que rehúyo en ellas las descripciones de paisajes y hasta el situarlas en época y lugar determinados, en darles color temporal y local [...]. Y ello obedece al propósito de dar a mis novelas la mayor intensidad y el mayor carácter dramáticos posibles, reduciéndolas, en cuanto quepa, a diálogos y relatos de acción y sentimientos.

De este modo, el paisaje se independiza de los relatos y surgen los libros en los que el paisaje es el único protagonista *(Andanzas, Por tierras de Portugal y España* y, con problemática distinta, el viejo libro *Paisajes)*, pero surge también una serie de historias descarnadas, escuetas, relatos de solo alma que en la narrativa dará lugar a las *nivolas* (como los *sonites* de que Manuel Machado hablaba al preceptista Benot) y, en las representaciones, al *teatro de conciencia*. Evidentemente, no hay fórmulas para hacer buena o mala literatura. (Lo más probable es que, con fórmula o sin ella, salga mala.) Si Unamuno se salvó, no fue tanto por el hallazgo cuanto por su genialidad personal: sus personajes son enfermos espirituales, más ideas puras que hombres de carne y hueso, esquemas de arquetipos *(El otro, Nada menos que todo un hombre, San Manuel Bueno)*; lo que los hace vivir es el espíritu agónico que Unamuno les insufla, ser trasunto de la propia problemática de su creador.

Esta literatura tenía que chocar con la de Baroja. En páginas anteriores hemos visto cómo su preferencia iba hacia la acción, incluso hacia la literatura folletinesca que tan bien conocía. Sí, sus novelas pasan como vendavales, «como libros de viajes: caminos, hospederías, posadas, gentes. Muchas gentes con las que no se llega a intimar con ellas, pues, con frecuencia, de los tales no da sino la idea que de ellos tiene; no su vida». No puedo aceptar simplemente esta idea de Ortega. Hay, sí, historias de trotamundos (he citado *El capitán Chimista)*, pero hay —también— amor hacia los personajes y hacia los ambientes, descritos con minuciosidad y exactitud. Si la trilogía de *La lucha por la vida* tiene valor perdurable, si lo tienen *Las vidas sombrías*, no es porque haya, pongo por caso, historias de anarquistas, sino porque ahí están unas gentes cuidadosamente descritas, vivas en sí mismas, y no porque el

novelista tuviera una idea preconcebida de cómo debieran ser. Necesariamente, he de aducir el testimonio de Ricardo Baroja, el hermano grabador (extraordinario grabador), pintor (¿por qué no llegó a ser el mejor impresionista español?), escritor. Grabar es lo más opuesto al vendaval: es apurar el valor del último trazo, mantener la independencia de cada raya, sacar luz de la sombra. No se puede correr. Y Ricardo Baroja grabó estas novelas de Pío, con el mismo amor que ponía al llevar a las planchas al viejo carro del trapero, a las beatas que van a la novena o a los mozalbetes que saltan con una garrocha. (Sí, lo sé, todo esto es muy goyesco, pero también muy barojiano: «la gran genialidad española acabó en Goya».) Y es que las novelas, estas novelas, de Baroja son poderosos aguafuertes, agrios, directos, sin contemplaciones, de unas vidas que existían cuando el teatro frecuentaba la alta comedia o el drama histórico. Y como en los aguafuertes, una técnica que el novelista había expresado en otra ocasión: «Yo necesito escribir entreteniéndome en el detalle, como el que va por el camino, distraído, mirando este árbol, aquel arroyo y sin pensar demasiado adonde va. Para mí, en general, la tesis sthendaliana de que la originalidad y el interés está en el detalle me parece exacta.» (¿No pensaría igual *Azorín?)* En estas novelas, unas gentes que difícilmente llegan al amor y a las que el novelista ve con cariño y les hace el regalo de unos paisajes pintados a grandes rasgos, pero que rezuman ternura. Sólo el paisaje —la luz en arrebol, la tierra humedecida, la charca hundida— logra desasirse de un mundo sin caridad y sólo el paisaje da reposo a la crueldad de un vivir hostil. La eficacia de estos relatos está en el acierto de haber encontrado verdad, sinceridad y sencillez. En el perfecto equilibrio de estos tres elementos nacen tipos inolvidables o lugares por los que pensamos haber transitado muchas veces. Esto es lo que hace siglos logró el ignorado autor del *Lazarillo*, y su receta continúa valiendo. Si aduzco aquí la gran novela del XVI es porque Baroja ha cortado su pluma y ha sacado sus tipos de la mejor tradición hispánica *(Azorín* de nuevo): una y otra vez la picaresca nos ha venido a las mientes. El Manuel de *La Busca* es mozo de muchos amos, bestia maltratada por los rebenques, camino incierto en cada paso. Y fondo de toda esta amargura: unas modestas pretensiones de felicidad, un deseo de ser mejor, ojos y manos en busca de la senda, y, como en nuestra tradición, siempre puertas cerradas al bordón que implora caridad.

Este arte pugnaba —lo hemos visto— con el de Valle-Inclán,

pugna con el de Unamuno (las *nivolas* le parecen en literatura lo mismo que las mixtificaciones metapsíquicas del doctor Richet), pugna con el de Galdós, pugna... Es lógico: cada autor crea su mundo y es consecuente con su propia responsabilidad. La alienación es flor de los mediocres, pero el crítico, más allá de lo que es contingente, piensa que todos tienen razón en un plano de ideas absolutas, que las cosas se modifican mucho según la calaña de quien las lleva a la práctica, y que allí están Galdós y Unamuno, Valle-Inclán y Baroja. Que ahí están la herencia unamunesca y la herencia barojiana en la literatura de la posguerra española.

XIII

Las líneas anteriores son una presentación de los escritores del 98. Me ha parecido mejor hacer esto —ya no diré que sea bueno— que dar unas listas farragosas o unas líneas de valoración mostrenca. Por más cómodo lo he desechado. Sin embargo, estas páginas pueden caer —a ellas van destinadas— en manos que necesitan, también, información concreta para su propia orientación o la de principiantes de la literatura española. Me permito seleccionar, y recomendar, la lectura de las obras capitales de los escritores a quienes he querido acercarme:

MIGUEL DE UNAMUNO (Bilbao, 1864-Salamanca, 1936)

Ensayo: *Paisajes* (1902), *De mi país* (1903), *La vida de don Quijote y Sancho* (1905), *Por tierras de Portugal y España* (1911), *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), *Andanzas y visiones españolas* (1922), *La agonía del cristianismo* (1931).

Poesía: *Poesías* (1907), *Rosario de sonetos líricos* (1911), *El Cristo de Velázquez* (1920), *Teresa* (1924), *De Fuerteventura a París* (1925), *Romancero del destierro* (1927), *Cancionero* (se editó póstumo).

Novela: *Paz en la guerra* (1897), *Amor y Pedagogía* (1902), *Niebla* (1914), *Abel Sánchez* (1917), *Tres novelas ejemplares* (1920), *La tía Tula* (1921), *San Manuel Bueno, mártir* (1933).

Teatro: *Fedra* (1910), *Sombras de sueño* (1926), *El otro* (1926), *El Hermano Juan o el mundo es teatro* (1929).

RAMIRO DE MAEZTU (Vitoria, 1874 - Madrid, 1936)

Obras principales: *Hacia otra España* (1899), *La revolución y los intelectuales* (1911), *Don Quijote, don Juan y la Celestina* (1925), *Defensa de la Hispanidad* (1934).

Pío Baroja (San Sebastián, 1872 - Madrid, 1957)

Trilogías: *Tierra Vasca (La casa de Aizgorri*, 1900; *El mayorazgo de Labraz*, 1903: *Zalacaín el aventurero*, 1909), *La lucha por la vida (La busca*, 1904; *Mala hierba*, 1904; *Aurora roja*, 1904), *El pasado (La feria de los discretos*, 1905; *Los últimos románticos*, 1906; *Las tragedias grotescas*, 1907), *La vida fantástica (Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, 1901; *Paradox, rey*, 1906), *La raza (La dama errante*, 1908; *La ciudad de la niebla*, 1909; *El árbol de la ciencia*, 1911), *Las ciudades (César o nada*, 1910; *El mundo es así*, 1912; *La sensualidad pervertida*, 1920), *El mar (Las inquietudes de Shanti Andía*, 1911; *El laberinto de las sirenas*, 1923; *Los pilotos de altura*, 1929).

Aviraneta: *Memorias de un hombre de acción* (22 tomos).

Otras obras: *Vidas sombrías* (1900), *Camino de perfección* (1902), *Juventud, egolatría* (1917), *Memorias* (1944).

Azorín (Monóvar, Alicante, 1873 - Madrid, 1967)

Novelas y cuentos: *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903), *Tomás Rueda* (1915), *Don Juan* (1922), *Doña Inés* (1925), *María Fontán* (1944), *Salvadora de Olbena* (1944).

Autobiografías: *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904).

Ensayos: *Los Pueblos* (1905), *El Político* (1908), *España* (1909), *Castilla* (1912), *Un pueblecito* (1916), *El paisaje de España visto por los españoles* (1917), *Una hora de España* (1924), *Españoles en París* (1939), *Pensando en España* (1940), *Valencia* (1941), *Madrid* (1941).

Recreaciones literarias: *La ruta de don Quijote* (1905), *Lecturas españolas* (1912), *Clásicos y modernos* (1913), *Los valores literarios* (1914), *Al margen de los clásicos* (1914), *Rivas y Larra* (1916), *Los dos Luises y otros ensayos* (1921), *De Granada a Castelar* (1922), *Lope en silueta* (1935).

Teatro: *Old Spain!* (1926), *Brandy, mucho brandy* (1927), *Lo invisible* (1927), *Angelita* (1930).

Antonio Machado (Sevilla, 1874 - Collioure, Francia, 1939)

Poesía: *Soledades* (1902), *Soledades, galerías y otros poemas* (1907), *Campos de Castilla* (1912), *Nuevas canciones* (1924).

Prosa: *Juan de Mairena* (1936), *Abel Martín* (1943), *Los complementarios* (1947).

Teatro (en colaboración con su hermano Manuel): *La Lola se va a los Puertos, Desdichas de Fortuna o Julianillo Valcárcel, Juan de Mañara.*