SENTIDO Y FORMA DE LA PRIMERA BIOGRAFIA DE RAMON GOMEZ DE LA SERNA

Al comentar el estado del arte biográfico durante la segunda década del siglo, John A. Garraty observa que los escritores de imaginación se vieron en el caso de insuflarle nueva vida al género mediante el sacrificio de la exactitud histórica al deseo de divertir y también mediante la sustitución de los hechos concretos por la intuición, o sea por lo que preferían llamar la «verdad superior» (1). Las biografías escritas por Ramón Gómez de la Serna participan de dichas características, aunque no se parecen a las de Strachey ni a las de escritores con pretensiones de índole psicoanalítica. Ramón entra en su primera etapa de biógrafo con una «metodología» personalísima que refleja su orientación literaria en lo esencial; y ésta se modifica poco a lo largo de los años. Porque su personalidad literaria es siempre el eje de sus obras, biógrafo y biografiado interesan por igual, tanto que con frecuencia acaban por borrarse las fronteras entre ellos. Sus «ideas directrices» son la afirmación y ampliación de la manera ramoniana de *ver* y de expresarse. Tal manera de enfocar obras cuya naturaleza es «anfibia» —aunque la biografía se relaciona con la historia y exige rigor en el manejo de los hechos, también depende del talento y de la imaginación del escritor para su coherencia y sentido humano— coloca al lector y al crítico en un terreno poco acostumbrado y algo resbaladizo. Estos se ven en la precisión de descubrir las suposiciones de carácter literario y moral que subyacen obras que son literarias en sí a la vez que sirven para emitir juicios acerca de la vida y actividad creadora de un artista.

En 1913 Ramón publica un prólogo a la traducción al español del libro de John Ruskin, *Las piedras de Venecia* (2). Esta es su primera

(1) John A. Garraty: *The Nature of Biography* (Nueva York, 1957), p. 118.

(2) «John Ruskin, el apasionado», en John Ruskin, *Las piedras de Venecia*, traducción de Carmen de Burgos, Valencia, 1913, t. I. En referencias sucesivas se cita dicho texto sólo con el número de página, por ejemplo (XVI). Versiones del texto posteriores a la primera aparecen en (1) *Efigies*, Madrid, 1929; en *Retratos completos*, Madrid, 1961, y en las *Obras completas* (tomo II, 1957). También existen ediciones de *Efigies*, publicadas por Aguilar desde 1945 en adelante, y una versión que prologa *John Ruskin*, selección y notas de RGS, Buenos Aires, 1943.

biografía extensa (de más de cien páginas). Y, además de ser, a su manera, un manifiesto sobre la elaboración de biografías, es también el prototipo de las futuras biografías en cuanto a estructura o fórmula y la manera personal de tratar de desarrollar la ecuación estética adecuada a la expresión de juicios morales y artísticos sobre sus biografiados. Más tarde, cuando comenzaron a alcanzar cierta acogida estas biografías, las manifestaciones más idiosincráticas y personales que caracterizan algunos escritos tempranos como éste disminuyen y algunos pasajes muy interesantes a este respecto desaparecen del todo. Pero las actitudes primitivas parecen perdurar bajo las superficies de una madurez siempre proteica. «Ruskin, el apasionado» volvió a editarse varias veces, pero ninguna versión posterior a la de 1913 incluye algunos materiales fundamentales a su interpretación. En las refundiciones se suprimen tres capítulos enteros: «La invitación», «Taumaturgias», y «Arco Iris». También faltan algunos párrafos que arrojan luz sobre el sentido de otros capítulos, con la consecuencia que resultan al parecer oscuros. Y, finalmente, los cambios realizados en el cuadro dramático con título nietzscheano, «Demasiado humano» le quitan fuerza y, hasta cierto punto, claridad. Sin embargo, algunos cambios se deben al hecho de que Ramón sólo se dio cuenta de que Ruskin no fue católico después de publicada la biografía. Por consiguiente, resulta imprescindible la primitiva versión al que quisiera explicarse el «sistema» empleado en las biografías posteriores, sean los breves prólogos a ediciones de escritores franceses e ingleses o las grandes biografías *(Edgar Poe, «Azorín», El Greco,* etcétera).

HECHOS Y AFINIDADES

Aunque al lector no le impresiona generalmente la preocupación de Ramón por la exactitud ni por el cuidado con que trata datos históricos, la biografía de Ruskin puede considerarse como excepcional, según indica Camón Aznar por la abundancia de datos históricos (3). Las relaciones familiares entre padre e hijo, los datos tocantes a experiencias juveniles, el papel de las mujeres en la vida de Ruskin, su amor anormal por Rose LaTouche y la locura creciente de los últimos años de su vida reciben la atención que han merecido en manos de otros biógrafos más «formales». Sin embargo, en ésta como en otras biografías ramonianas, los aspectos problemáticos se relacionan más bien con la cronología y la interpretación de la vida, estética y moral, del biografiado.

(3) José Camón Aznar: *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, 1972, p. 446.

Puede que el lector se oriente un poco mejor respecto al interés de Ramón por este inglés si va más allá de la explicación que da sobre cómo vino a escribir este prólogo, es decir, porque Carmen de Burgos («Colombine», escritora y amiga mayor) se lo ruega. Además, no parece necesario considerar como decisivo un interés especial por los prerrafaelistas, ni la preferencia de Ruskin por los «primitivos», ni la estética de Ruskin, aunque Ramón, por cierto, favorece, como Ruskin, el arte «orgánico» e «inacabado» (4). También se había enardecido por cuestiones relacionadas con la reforma social pocos años antes. Era inevitable que conociera y tuviera en alto concepto las ideas sociales de Ruskin, admiradas también de Tolstoi (a quien cita en la conclusión de la biografía, «Arco Iris») y de George Bernard Shaw (contribuidor a *Prometeo).*

Pero estas afinidades estéticas y una preocupación por la cuestión social expresada en forma paradójica no completan el cuadro (5). Ramón ve en Ruskin una exagerada preocupación por las cosas, aspecto de su alma que comprendió demasiado bien Rose LaTouche, la joven que lo rechazó como novio creyendo que no podría salvar el alma propia si fuera suya. Aunque no es necesario buscar en este episodio de la vida de Ruskin los orígenes de la preocupación por las cosas en Ramón porque bastan las «fuentes» españolas y francesas, por cierto el uso que hace del tema arroja luz sobre su creciente interés y aplicación de lo diabólico, lo cual llega a manifestarse en gran parte de sus biografías en grandes o pequeñas dosis, sobre todo en los prólogos más tarde coleccionados en *Efigies* (6). Y en este libro aparece la primera versión reducida de su «Ruskin», con el siguiente «Colofón»:

> Como contraste a las vidas románticas y blasfematorias de los admirables tipos de Francia, he dado la silueta de este inglés pausado y burguesal, que cree demasiado en la vida y en el arte.
>
> Bajo la luz sedante del quinqué está evocada esta vida, con el estilo esmerilado que reclamaba (E. 278).

---

(4) Sobre lo inacabado en el arte en Ruskin debe verse: R. H. Wilenski, *John Ruskin: An Introduction to Further Study of his Life and Work* (Nueva York, 1933?), pp. 218-221. Es muy posible que estas ideas influyeran en el joven Ramón, pero se necesitaría un estudio especial sobre este aspecto de su obra para aclarar la cuestión.

(5) Sobre la «cuestión social» en Ramón, lo más interesante se halla en artículos publicados en los primeros números de *Prometeo*, fines de 1908, comienzos de 1909, y en *Morbideces* (Madrid, 1908, pero con prólogo fechado en 1907). En estos escritos encuentra las soluciones a la «cuestión» en programas individualistas, egoístas y neonietzscheanos.

(6) *Efigies* contiene biografías de Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adan y Nerval. Sin embargo, éstas se publican después de la primera edición de *Ruskin*. La «fuente española» que más interesa al respecto es *La voluntad*, de Azorín, por lo que dice acerca del Pastro y las cosas.

Aunque tal manera de concluir la refundición puede servir para armonizar la visión ramoniana de Ruskin con la de la crítica formal que pareció más decidido a combatir en la primitiva versión, también distorsiona la autobiografía literaria del biógrafo, que para bien o para mal, primero trató de la vida de Ruskin de modo que resulta más «blasfematorio» —si bien inconscientemente— de lo que resultan los franceses cuyas vidas se narran en *Efigies*.

En vista de estas observaciones no es posible identificar una *sola* «causa» del interés por Ruskin. Las afinidades son varias, y reflejan preocupaciones que duran toda la vida de Gómez de la Serna. Y las mismas preocupaciones se notan cuando trata de escritores y artistas bastante diversos entre sí. Sin embargo, con excepción tal vez de la biografía de Rémy de Gourmont no llega a sincerarse tanto con su lector (7). Y la ingenuidad y sinceridad que se evidencian en este primer experimento biográfico aclara en qué medida era su intención desde ese momento convivir imaginariamente con sus biografiados. Irónicamente llegó a pasar que este deseo de sinceridad que se manifiesta al «desenmascarar» a Ruskin llevó a exageraciones que creyó necesario corregir precisamente cuando también había decidido desenfatizar su propio pasado blasfematorio y diabólico. Y esto lleva a Ramón a dejar a la posteridad una versión en la cual continúa resaltando la hipocresía de Ruskin mientras va velando su propio pasado.

«LA INVITACION»

La estructura difusa, fingidamente espontánea, de este capítulo parece reflejar la intención de crear obras «orgánicas», que no obedecen a la lógica racionalista, sino a una lógica superior, vital, que se emparenta con lo romántico (8). Dice Sullivan en su biografía de Beethoven:

> In an organic work of art the succession of its constituents is not ordered in accordance with any consciously held criterion. The feeling that a certain sequence is «right» is nearly always due to causes the artist could not analyse (9).

---

(7) Rémy de Gourmont: *La noches del Luxemburgo*, traducción de Julio Gómez de la Serna, prólogo de Ramón Gómez de la Serna, Madrid, sin año.

(8) Un concepto de la «forma orgánica» parece ser fundamental al pensamiento de Ramón sobre la estética desde sus primeros escritos. En la conferencia «Sobre la nueva literatura» (*Prometeo*, año II, núm. 4, abril 1909) parece haber tenido en cuenta gran variedad de lecturas científicas y filosóficas, además de literarias. En cambio, este ensayo parece reflejar un concepto orgánico que concuerda mejor con la organicidad, según la tratan los románticos. Aunque las ideas de Ruskin sobre el tema lo eran conocidas, las trata sólo dentro de un enfoque naturista («Las divagaciones inefables»).

(9) J. W. N. Sullivan: *Beethoven: His Spiritual Development*, Nueva York, 1960, p. 93.

A Ramón le interesa que por lo menos su obra parezca brotar de sus propias impresiones, reacciones y su circunstancia, aun cuando la forma misma manifiesta lo contrario (10). Después de leer una introducción a la biografía, en la cual Ramón describe un enorme cuadro a óleo que parece haber sido pintado por Ruskin (11), el lector presencia una conversación entre Ramón y Carmen de Burgos en la que a aquél le cuesta bastante trabajo enfocar su pensamiento sobre el tema del prólogo que ella le pide. El lector debe tener presente, sin embargo, que el pensamiento es del sujeto (Ramón), no de su objeto (Ruskin). Por mucho que Ramón piensa en el otro, a su manera no se va a convertir en el objeto de su pensamiento; sus «ideas» no dejarán de ser suyas. Porque insiste en presentarse así, en el acto de pensar y evocar, esta actividad hace un papel importante en su obra. Y no es posible, por consiguiente, prescindir de «su pensamiento activo y visible» al analizarla. La crítica, luego, tiene que escindirse a la obra misma si no quiere dar en generalidades como otras muchas ya publicadas. Obra y autor participan de una sola realidad; y cuando el tema de la obra es la vida de otro (segundo) autor, es inevitable que el uno se confunda con el otro (12).

La persona literaria de Ramón forma el centro de interés de este capítulo, suprimido en otras ediciones. Aquí es donde plantea en forma difusa pero intencionada la problemática de biografiar a Ruskin y da los primeros pasos hacia una solución. Estamos entre bambalinas con dos personas que van improvisando el «scenario» de una nueva biografía sin que se revele más de lo necesario para subrayar el papel del autor, papel que casi cuenta más que el del protagonista. El yo ramoniano, su preocupación por las cosas y los posibles puntos de afinidad con Ruskin, también relacionados con la preocupación por las cosas en éste, ocupan los primeros párrafos. El lector lo reconocería en seguida como a hombre a gusto con su temática preferida:

> Yo había visto ese cuadro, había tenido tardes de necesitar su camino para refrescar mis sienes y desinteresarme con el espectáculo de cosas cotidianas y duras. Lo conocía... por esas distracciones y esos olvidos por los que se llegan a conocer en su des-

(10) Si se tiene en cuenta la organización de la obra que se señala a lo largo de este artículo, las yuxtaposiciones, las escenas paralelas y las que se espejean, y la relación entre cuestiones de estética y la forma emergente, parece difícil afirmar que una característica del estilo ramoniano es su desorden. El desorden desordenado se debe al propósito de sobrepasar los límites de una prosa convencional.

(11) Véase más adelante, p. 326.

(12) Por esta razón y porque la primera edición ya es libro raro, resultan necesarias las largas citas en este estudio.

nudez más limpia las cosas. Había buscado las horas de soledad de sus parajes, de sus capillas, de sus puertos y de sus cementerios...

Todo lo había paseado, procurando no ir cuando los profesores ni cuando los monaguillos.

Este era mi concepto desinteresado, un poco rústico, del cuadro de Ruskin, en el que mi espontaneidad había encontrado y la afinidad que nos desata, esa afinidad entre hombre que divaga, el que le interpreta y la pradera natural que les envuelve. Así de sereno y de reservado, un día Carmen de Burgos me dijo... (XI).

Pero la petición del prólogo suscita una reacción equívoca, no sólo a Ramón le cuesta trabajo sistematizar sus ideas, tiene reservas frente a la obra del inglés. En vez de explicar en qué consisten estas dudas o enumerarlas, prefiere aludir a ellas a través del comentario que hace sobre las dotes especiales que reúne Colombine como traductora (13). Sus refefencias a la morbidez (14), a las imágenes, a las notas que rompen el estilo de Ruskin —todo esto sugiere no sólo intención de enfatizar lo estilístico como clave a Ruskin, sino que también subraya el que se está frente al «misterio» con dos iniciados, dos seres de sensibilidad superior capaces de penetrar este arcano—. Además de suscitar interés, llama atención a la forma de la obra misma, sus descontinuidades, la preocupación por la morbidez, etc.

La ambivalencia del «futuro y presente» biógrafo tiene que afectar el estilo y la organización de la obra. Dividido desde dentro en su opinión, explota sus reacciones y las exterioriza al continuar la búsqueda de una manera de concebir «ramón-amente» a Ruskin. Mientras «Colombine» le lee capítulos de *Las piedras de Venecia*, Ramón participa en una polémica consigo mismo. Así continúa desarrollando su concepto de Ruskin —también hombre contradictorio—, mientras va justificando las ambigüedades de su biografía. Primero señala en su biografiado un «prestigio novelesco» y una «exaltación dramática», cualidades, si hasta cierto punto «antitéticos», armonizables desde dentro del plan que se traza, y que es sobre todo literario. Veamos cómo es posible parecerse a otro a quien no nos parecemos sin que del todo deje de existir algún parecido:

—La figura de Ruskin tiene un prestigio novelesco y una exaltación dramática tan intensa, tan recrudecida, que a veces tiene algo de ese Juan Gabriel Borkman tan digno y tan fracasado... ¿Algo?

(13) Para detalles desde la perspectiva del Ramón maduro sobre sus relaciones con Carmen de Burgos, véanse los capítulos XXXI, XXXIII, etc., de *Automoribundia*, Buenos Aires, 1948. Cada biógrafo de Ramón trata del tema también.

(14) Las referencias a la *morbidez* se repiten en el texto. *Morbideces* fue título de su segundo libro, en el que desarrolló una «filosofía» individualista, en la que la gratificación sensual es el eje de su preocupación. Resulta conveniente tener esto en cuenta para identificar la intención que parece (todavía en 1913) notarse en su uso.

> ¿Qué algo? mucho, aunque tenga que confesarme, en plena polémica conmigo mismo, que Ruskin no tiene nada de Juan Gabriel... Pero en la reserva, mayestático y solitario, habrá quedado consignado ese parecido... (XIII).

De esta manera, poco a poco, surge el problema de la aproximación a la complejidad de la personalidad humana (y literaria). Un ser humano quisiera captar la esencia de la personalidad de otro y encarnarla en forma que adecuadamente corresponda a las contradicciones interiores que no se prestan al análisis.

Hace falta un método. Y un modo de «saber» se presenta casi por milagro. Se trata de la reducción al presente del inglés muerto, de convertirlo en contemporáneo en quien de súbito Ramón se fija. Su «fama» y persona se integran en una realidad que antes no tenía forma, cuyos elementos constituyentes antes habían existido dispersos. «Colombine» sigue leyendo y él sigue meditando:

> Sentí la sorpresa súbita de una de esas raras coincidencias por las que se reúna en una misma persona, tratada por dos conceptos extraños entre sí, el prestigio de un nombre con la figura y la vida civil, ciudadana, presente, aparte, del hombre que lo lleva, ese hombre del que hemos sabido cosas de su experiencia personal, por amigo de una amiga... por haberle visto figurar en un acontecimiento de la calle ajeno a su nombre en medio de las cosas que lo ignoraban, anécdotas poseídas en la casualidad, a veces muy asiduas y muy entrañables que hasta esa otra casualidad de encontrar una tercera persona que al sugerir el nombre de la fama, pintoresco por su alma y sabido por el trato silencioso con sus obras, sugirió al mismo tiempo el aspecto de su figura y nos dio a conocer nuestra noción completa y extensa de ese nombre. Impresionado por una sorpresa así, por la lectura y la petición de Carmen de Burgos, estuve por exclamar ingenuamente:
>
> —¡Ah! Ya sé de quién me pide usted la biografía... Sin la impresión que me ha hecho una petición tan urgente y tan que complacer, no hubiera «caído», ni aun para mí, en que ese hombre con *makferland*, con el que me he cruzado tantas veces y del que sé algunas cosas privadas y fisonómicas, era Ruskin... (XIII-XIV).

De acuerdo con lo dicho, el método consiste en la instantánea reorganización intuitiva de elementos dispersos que resulta en la encarnación y resucitación de un ser humano del pasado. La arbitrariedad de tal sistema es patente, como no lo es menos la intención de novelar una vida poniendo el énfasis en los momentos de ternura y los de importancia para la formación de la sensibilidad, al mismo

tiempo que conscientemente se resta importancia a la figura pública y su conducta pública. El «grande hombre» casi debe perderse de vista si Ramón obra de acuerdo con los dictados de su consciencia estética:

> Yo le novelaría como un niño o como un viejo... Me da angustia hacer esa recapitulación con aires de necrología que da a los autores en esqueleto... Yo restauraría su vida en una novela al estilo de Dickens, con un viejecito tan inefable como el de la *Voz de las campanas*, frente a la greguería de cosas más trascendentales... Llenaría la novela de detalles sutiles, de viejas criadas, de leyendas, de niñas que el anciano apreciara con una desesperación llena de urbanidad, de decencia y de renunciación de Dios al pecado. Recogería los efectos de luz de las horas distintas, procurando que en la novela, como en la vida, la hora conservara su presente por no repetir la expresión de la otra, de ninguna otra, fijando ese detalle dactilográfico, ese espolvoreo que diferencia a cada una de ellas de todas en el infinito del pasado y en el del porvenir...
>
> ... Medité mis proposiciones, y pensé con compunción que si bien sería más afectuoso y más dramático arrancar al hombre a su obra y explicarle en la coincidencia honesta y privada de todas sus exaltaciones, arrancándole a la idea de su sino irreparable que sugeriría su nombre y su historial sin imaginación... (XV-XVI).

Sin embargo, este plan va demasiado lejos aun para Ramón. Siente la necesidad de escindise *algo* a normas y demandas *exteriores* a su propia concepción. Pero, al ceder un poco, erigé una barrera casi infranqueable entre él y los «falsos discípulos». Si comprende la necesidad de hablar de literatura y del arte con los no iniciados, no tiene intención de «bajar a su nivel». El literato entiende de su mundo; el artista del suyo. Y de ellos depende el que los vayamos a comprender o no:

> ... sin embargo, la idea del personaje, del hombre público, necesitaba inapelablemente, inexorablemente, la fatalidad de su fama, de su abstracción y de su existencia en pretérito. En la desolación de tener que hacer esto, de reducir el estilo, de darle gravedad, orden y oportunismo, sólo siento un consuelo, el de arrancar a Ruskin al secuestro de sus falsos discípulos y dejarles en la soledad, que será suficiente castigo y suficiente anonadamiento para ellos. Ruskin ha sido acogido por espíritus crueles con abrumación para los otros, como arma de su vesania y de su esterilidad de lectores pacientes, sin imaginación y sin pubertad. A esos sectarios, sin sensualidad, híbridos y sin novia, opongo este trabajo.

> Hay que justificar sólo las originalidades, hacerlas personales, intransferibles en absoluto, insostenibles como pedagogía, porque la pedagogía sin debilitaciones, ni estravismos, ni inversiones, es la de «ser o no ser» proclamada de un modo magnífico y sin mixtificación, por todo lo cual hay que demostrar a los hombres crueles... que en Ruskin bajo el cuerpo de su doctrina hubo herejías conmovedoras, voluptuosidades, sensualidad, y una salvadora finitud, que lo que hace que sean soportables a las criaturas las ideas trascendentales en las que la flaqueza conseguida con autoridad y capacidad es la gracia conmovedora (XVI-XVII).

La evasión de normas y la decisión de salvaguardar el concepto personal de Ruskin suponen la unidad interna del biografiado —y la congruencia de unidades internas del biógrafo y biografiado—, que no se presta tanto al análisis como a la representación literaria. Las antítesis interiores —esenciales a lo estético— se expresan por el estilo en la obra resucitadora.

Así emerge un plan para esta obra y otras posteriores. La biografía será novelesca e investigará los aspectos del biografiado que más influyeron en la formación de su sensibilidad en vez de tratar de la figura pública hecha leyenda. De ahí resulta una fórmula solecista y que también tiende hacia la tradición hermética. Se sugiere la existencia de un mundo cerrado y superior, exclusiva propiedad de los iniciados. Al Ruskin completo, total, indivisible, sólo es posible acercarse a través de una sensibilidad afín. Al tratar de definir en qué consiste lo intransferible, personal y absoluto se ve que no basta el análisis; y se duda que el lector no iniciado vaya a comprender, si carece de aptitudes y sensibilidad adecuadas. En cambio, Ramón intuye, a través de la lectura de un texto ruskiniano, verdades mayores casi sin esfuerzo. Aunque en este capítulo los aspectos de Ruskin señalados no parecen guardar mucha relación entre sí, se revela en otro capítulo, también suprimido en ediciones posteriores, que el amor excesivo de las cosas —el punto de partida para el desarrollo de «La invitación»— es en sí diabólico. Quien tiene en cuenta el que Ramón subraya su propio amor a las cosas al principio y luego lee el otro capítulo no puede dudar de que tenía la intención de revelar su propia tendencia a lo diabólico al mismo tiempo que desenmascaraba a Ruskin.

«TAUMATURGIAS»

Ramón identifica a Ruskin con el hermetismo desde los primeros renglones de este capítulo: «Siguiendo las exaltaciones de Ruskin, su

ansia de dar a todo un orfeonismo... (LX).» Además, se dedica largo párrafo a imaginar lo que hubiera podido ser de Ruskin de haberse portado como Rémy de Gourmont, uno de los escritores más admirados del joven Ramón (que dedicaría bastante atención a sus proclividades diabólicas en la biografía que más tarde escribiría sobre el francés):

> Hubiera hecho los glosarios a las cosas santas, las letanías y las exégesis sádicas que Rémy de Gourmont ha hecho a las Santas y de la Naturaleza, quemándolas en su luz, desesperado de placer al hacerlas pavesas, al verlas crepitar, al verlas desvanecerse en el último desmayo, en el que el escepticismo, la valentía y la perversión diestra hacen gozar del espectáculo virgen, del primer acceso en la vida y sus quimeras de los primeros hombres llenos de espasmo (LXI).

También en otros capítulos hay indicios del deseo de ligar a Ruskin con sus propias preocupaciones. Al tratar de *Las siete lámparas de la arquitectura* hace hincapié en características que podrían relacionar el libro con Oscar Wilde; y en *La invitación* alude a Verlaine. Todo esto, menos la referencia a Wilde, desaparece de las versiones tardías.

De acuerdo con el concepto de Ruskin como reunidor de antítesis irreconciliables, es sensualista que no puede sincerarse consigo, con la consecuencia de que encuentra goces en el suplicio que se hace sufrir tratando de evadirse de lo que quiere. Por esto nunca se escapa de sí mismo:

> Pero Ruskin se desautoriza, se envuelve, se encarcela y goza con el cilicio de los mismos goces del colapso, como un San Antonio que se tienta a sí mismo, por un ansia duple de su ser, por una alternativa febril, exacerbada, que hace más total y más egoísta el placer.
>
> Ruskin se disuade de sus discrepancias, pierde su sentido, pero no borra la palabra que fue a suscitarlas, que hubiera resbalado, llena, densa, fecunda, en una cascada refulgentísima (LXI-LXII).

El estilo denuncia su secreto a todo el mundo. Y al examinar su estilo, Ramón desarrolla su más detallado «análisis»:

> Hay algo en sus obras que las disocia, hay adjetivos propios para bailarinas, requiebros de hombre mujeriego, alegrías de disipador, opulencias de pecador oriental, galanterías excesivas, amarguras líricas, goces de decir, de ver y de palpar, demasiado desviados. Pero todo eso entrecortado, contenido, hecho perdonar a

continuación por las voces de penitencia y de respeto que lo acompañan. Se regala de todo y a veces tiene la nota sincera, cínica, vivaz, que le pierde, pero se recompone y cambia de voz (LXI).

Se complace en hacer una santa, un capricho, una frase, pero en seguida refiere su sermón a otras cosas, escapa hacia símbolos y moralidades más legendarias. Sin embargo, la frase, el capricho, la figura de mujer tienen una delectación sorda a toda moralidad viva y terminante, delectada aunque esté desvalida, injustificada y descarnada por el resto del decorado.

Se camina en el vehículo de su pensamiento, pero la ventanilla está abierta sobre otros pensamientos y otros paisajes más fantásticos.

Lleno de la vanidad preciosa de las cosas, satisfecho de su primor, enamorado al verlas envolverse de sus formas y llenarse de independencia, de libertad y de insubordinación, deja enhiestos los títulos de sus obras y de sus capítulos, casi siempre incoherentes con el asunto de ellos, casi siempre altivos con una altivez indecible, reducida a sí misma, a su silencio y a su belleza. Contentos de su belleza sobre todo, hecha profana en el laconismo y en la emergencia.

He aquí una ligera muestra de esa clarividencia y de esa inmoralidad contenida a tiempo, desbravada a lo largo del texto... (LXII) (15).

Este pasaje y el que sigue son el eje del ensayo. El amor de las cosas, confesado o no confesado, obra un efecto inesperado en ellas. Logran prodigios, a pesar del hombre que las quiere. Se hacen exaltadas, se insubordinan y se independizan. Todo se hace nuevo dentro de esta actividad taumatúrgica e inmoral.

Antes de abordar detalles biográficos, es preciso poner de manifiesto hasta sus últimas consecuencias el papel de lo diabólico en el arte que, cuando es bueno, parece que tiene que participar de lo diabólico. En fin, el amor de las cosas parece ser lo diabólico en su forma quintaesenciada:

Es inmoral todo sentimiento excesivo de las cosas, y llega a probar en contra de las doctrinas y las aseveraciones, permitiendo todas las fantasías de color, todas las interpretaciones pasionales y todas las composiciones extrañas, por lo que toda fidelidad basada en la emoción y en la belleza es preciosa y rica en infidelidad.

En hombres como Ruskin, tan dados al embellecimiento de las cosas, tan fanáticos de las formas, se da el caso de que, por su misma exaltación, las cosas se exaltan a sí mismas y resultan esoterizadas de pronto, sobrepasándose a sí mismas, modificándose y proclamándose independientes.

(15) La lista de los títulos de Ruskin se halla en la p. LXVIII y parte de la p. LXIV.

> El reforzar el sentimiento artístico en un sentido, el rendirse a su esplendor con frenesí en ese sentido, provoca lógicamente un derecho en las cosas de ideas y fervores en otros sentidos completamente distintos. Por eso la campana de Ruskin demuestra un alma libertaria, taumatúrgica, desvariada, aunque él se empeñe en parcializarla.
>
> Las demostraciones apasionadas, demasiado celosas de sí mismas, no prueban la lógica ni la moral que desean, sino que sorprenden con sentimientos inéditos y temerarios en que se irradian y se traicionan, humanándose así al fin, lo hayan querido o no. Este es su triunfo (LXVII).

La hipocresía de Ruskin evita que exprese francamente todo esto, según Ramón. Pero éste tal vez está demasiado metido en su propio mundo, en el cual le parece que el catolicismo es ingrediente necesario para que uno experimente del todo las delicias del pecado. De todas formas, está muy convencido acerca del catolicismo —no existente— de Ruskin, que en esto se radica el sentido de la vida de Ruskin. Un Ruskin católico e inconsciente, o medio consciente, cultivador del orfeonismo (hermetismo) y lo oriental, en fin, escritor diabólico, emerge definitivamente de esta biografía:

> Un triunfo que si está en el fondo de las cosas ruskinianas, Ruskin evita su escándalo prestándose a un procedimiento de armonización, por el que en la hermosa Alhambra, en la mezquita llena de palabras del Corán, en signos cabalísticos busca un hueco y coloca un retablo católico, haciendo compatibles así el culto a la belleza y a la gracia con el culto al Dios de sus padres y con lírica religiosa, voluntariosa, arbitraria y convencional (LXVII-LXVIII).

Algunos aspectos de esta presentación del Ruskin ramonizado aclaran más que nada las ideas sobre la estética de Ramón. Se manifiestan sus preferencias y proclividades, las cuales distorsiona o suprime en ediciones posteriores. Ya al aparecer la versión de *Efigies* (1929), el motivo hermetismo-herejía-orientalismo llega a ser exclusivamente ruskiniano en su aplicación (Ramón se disocia del diabolismo del biografiado). Se siente su presencia por lo informe que está la obra; y esto despierta curiosidad, si no causa desorientación. Sin embargo, no porque Ramón se arrepintiera de sus «mocedades» y suprimiera algunos capítulos y pasajes, es posible decir que el lector de hoy en día no pueda rastrear todavía algunas huellas de la intención primitiva en el capítulo siguiente. «Las anécdotas», donde resulta Ruskin un abate perverso...

Este capítulo logra dos cosas al mismo tiempo. Se trata de demostrar que Ruskin se portó como un abate perverso; pero mientras lo hace, Ramón vuelve a su teoría de la anécdota y su relación con su «modo de saber».

Así comienza el capítulo con un breve párrafo desaparecido de la versión de 1929: «Como un abate de Anatole France, como un abate o como el señor Bergeret, Ruskin vive una vida ciudadana y verídica, cuyas anécdotas se buscan y se anotan ya (LXIX).» Sean verídicas o no las anécdotas contadas aquí —éstas se conservan en ediciones posteriores—, reflejan la caracterización de Ruskin como «abate» que lleva su existencia llena de goces perversos y corroboradores de la interpretación ramoniana: Ruskin, vestido de viejo mago, distribuye premios a colegialas vírgenes; visita una joyería donde inventa «leyendas sobre las piedras», que examina ante unas compañeras; escribe una carta paradójica que manifiesta su frivolidad; los sábados cubre las cuadros de Turner como en las iglesias se cubren los altares durante la Semana Santa; y como expresión de «un fervor religioso pintoresco, pródigo de emoción para él mismo (LXVIII)», presenta la dimisión de su profesorado en Oxford para protestar en contra de la inauguración de un laboratorio de vivisección. Dichas anécdotas sirven para confirmar, en cuanto a acciones, lo que revela el estilo de Ruskin. Pueden notarse en ellas la voluntariedad, la frivolidad, la sensualidad y la preocupación por lo diabólico. De esta manera se conserva en las versiones posteriores lo esencial de la interpretación original, aunque ha desaparecido el párrafo inicial para orientar mejor al lector.

Preludia la narración de las anécdotas mismas con una teoría de la anécdota que permite ver que, a pesar de la insistencia en lo hermético-diabólico, no es Ramón cultivador del arte por el arte. Para él la literatura es un medio para comunicar lo que permanece más allá (o detrás) del texto, lo orgánico, lo mortal, lo humano. La anécdota no es sólo algo divertido incluido en la crítica o el comentario para aliviar el tedio de los que creen que lo principal son las abstracciones. Estas son sólo verdades muertas. Los grandes hombres son *mortales* (vivos que pueden morirse como nosotros) por sus anécdotas. Y, por esto, resulta más asequible o abordable el sentido de su vida. Son lo más revelador de lo que es una vida. Se sospechan a través de textos y se confirman después. Representan, por lo menos dentro de este capítulo, una manera especial de saber *sin* saber, de estar en contacto con verdades históricas sin saber de historia.

La anécdota es lo que salva más a la muerte la figura mortal del pensador, aunque no sea más que lo anécdotico sencillo y cotidiano.

La anécdota es la base racional de las obras humanas. O aparece espontáneamente o se inventa, no de la nada, sino de un venero desconocido en que se hallan las anécdotas, en que se proclaman, en que tienen que estar hasta la consunción del mundo.

Se aclare o no se aclare eso, están en la misma proporción lo anecdótico y lo ideal en las obras humanas. Como del aire no se hace la descomposición reflexiva de sus elementos, sino que se respiran sencillamente, las obras se leen contando con lo imprescindible, y en lo imprescindible está la anécdota.

La anécdota está en esos cálculos excesivos, más sabios de lo que se puede uno enterar, que se hacen en las lecturas.

¿Cuántos y cuán distintos no son esos cálculos? ¿Hasta dónde no llegan y qué cosas de la vida privada y secreta de los escritores no revelan? Pronuncian hasta lo que ellos se callaron a sí mismos (LXIX-LXX).

Enfocada la cuestión así, se vuelve al punto de partida: Ruskin es este hombre con *macferland* con quien se cruza en una calle. Es posible conocerlo bien oyendo la lectura de unas páginas suyas si uno está superdotado para entrar en contacto directamente con un venero de anécdotas cuya existencia se postula y afirma. Porque Ramón adivinó con certeza algunas «verdades» de esta manera, está dispuesto a convertir en sistema lo que nunca podría serlo para los demás:

Muchas veces en la vida la anécdota, al impresionarme en el lugar de su suceso, no me pareció inédita: la había presenciado completamente antes. Por ejemplo, al visitar por primera vez la casa de Víctor Hugo, en la Place de Vogues, me sorprendí a mí mismo. Yo lo había visto ya, había presenciado la asiduidad de Víctor Hugo, frente a aquel jardín, aquellos soportales y aquellos tejados. La escalera y los balcones tenían el carácter que conocía por esa comunicación extraña de la anécdota (LXX).

Sean cuales fueren las fuentes de las anécdotas, que se adivinen a través del texto o que se conozcan de oídas, su efecto más importante parece consistir en el que «igualan» a los grandes hombres con los demás. Conocer anécdotas le permite a Ramón señalar las que le antojan características dignas y admirables desde su perspectiva estética y moral, las cuales son o pueden ser exactamente las que quisieran encubrir los otros críticos «respetables»:

> Por su anécdota se hizo todo mortal, se llenó de un dulce escepticismo; quisiéralo o no, por lo anecdótico el pensamiento no para al corazón repentinamente de parálisis y de esterilidad.
>
> La anécdota es lo que marca el ritmo del corazón en la obra y la hace orgánica y la perdona. La perdona, sí, porque en la anécdota está la elocuencia, la ternura y el bien morir de las obras que llenas de un sentido insensato hubieran querido no morir.
>
> ¡Cuál no hubiera sido el espanto de ese «no morir», a no haber sido por la anécdota emoliente, igualatoria, que obra a la postre como testigo de descargo en el juicio final para el descanso de los testarudos y de los fanáticos!
>
> La anécdota es diversa en todos los hombres. El llegar a encontrar esta diversidad en cada uno es el éxito supremo del crítico. Pero como todos los críticos suelen ser pusilánimes, y para eso hay que ser arrostrado y no esperar ver el camino, casi nadie lo intenta (LXX-LXXI).

Sin embargo, Ramón sigue hablando de sus propios valores y perspectivas. Esto aún se nota en la exaltación de su propia superioridad en atreverse a ir más allá de los otros críticos en buscar la diversidad de los hombres en la anécdota y a través del análisis del estilo. El texto en su totalidad sugiere que participa de la misma voluntariedad, caprichosidad y tendencia hacia lo diabólico que atribuye a Ruskin. Este pasaje permanece intacto en las ediciones posteriores y no desentona con semejantes pasajes en otras obras en las cuales Ramón pondera sus propias excelencias. Pero aun así, se queda el lector con un problema no fácil de solucionar: ¿Cómo es posible que la diversidad de los hombres que se descubre con este sistema casi siempre lleve al descubrimiento de que los grandes hombres geniales tienen tanto en común con Ramón mismo? Se sugiere que la solución sólo puede encontrarse dentro del concepto del espíritu creador mismo, es decir, que el creador está en contacto con un mundo que queda fuera del alcance de los demás. Aun cuando un hombre es un fracasado, como Ramón da a entender que lo fue Ruskin, es posible que otro ser privilegiado pueda entrar en contacto con lo que pudiera haber sido para revelárnoslo.

MAS SOBRE LA ANECDOTA

En el capítulo «Las vagas alusiones a España», Ramón examina otro aspecto de lo anecdótico en un largo apartado que hizo suprimir en la versión de *Efigies*. Algunas observaciones confirman lo comentado anteriormente. Al tratar de palabras alusivas a España escritas por extranjeros insiste en su calidad de intransferibles, de únicas: «Son

cerradas (estas palabras) como cartas y todas parecen tener el aroma que una carta de Alejandro Dumas, que encontré entre los papeles de mi tía Carolina Coronado, tan pasmada, tan bella... (XXIX).» Asevera que después de enterarse de que Dumas se había hospedado en la casa madrileña de la poetisa, pudo imaginar el Madrid de Dumas y de su tía. Es decir, aunque las cartas «son cerradas» sirven para que el escritor supere los límites del tiempo para revivir lo vivido ya por seres «diversos», «mortales» y de personalidad no transferible. Sin embargo, lo más notable es que encuentra su propio país más que el del escritor extranjero. Todo conduce al yo narrador, y éste, luego, cree que entiende mejor al otro al proyectar su mundo sobre el del biografiado:

> Siempre he sentido que eso bastaba para fomentar toda la novedad de la tierra de uno, para renovar la sorpresa del ambiente y toda su ingenuidad. Nada tan agradable, tan exquisito y tan en su punto. Nada tan ingrávido y tan reconocido. Emulan esas citas distraídas, de almizclero vivo que vegetaba en la indiferencia y en el olvido sin darse a conocer (XXIX).

Aunque se borran en las obras de Ramón las fronteras entre un siglo y otro, entre acá y allá, su propio aquí y ahora no parecen perderse de vista nunca. Vive su tiempo y su existencia «provinciana», madrileña o española, en todo cuanto le llega. Se nota esto en la interpretación que hace al contar las «vagas alusiones a España» que halló en Ruskín:

> «Sus viñas de Vacharnudo», dice refiriéndose a los negocios en España de su padre, y esas citas de la charla cotidiana de casa tienen un deje novelesco, provinciano, de un dulce trato con nuestra tierra. «El jerez fue la base de las especulaciones de mi padre, lleno de deudas transmitidas por sus abuelos.»
>
> Además, en otra ocasión Ruskin pronuncia el nombre de España con el misterio y el sobrecogimiento vidente con que se siente la idea de las tierras en que no se ha estado y de las que se ve algo vivo, emisario de ellas, que las hace mejores, pintorescas y más leales. Es en el instante de su iniciación en el amor, enamorado de Adela, «una muchachita española» y sutil que pasa como un halo (XXX).

Para que otro hombre parezca «novelesco» basta luego que Ramón siga viviendo en su propio mundo y que puedan prestarse los datos relacionados con la vida del otro a la organización de lo novelesco, o sea, la organización de la vida misma, según Ramón.

Para Ramón la mirada lo fue todo (16). En su comentario sobre la niñez de Ruskin la cuestión de la sensibilización de su mirada ocupa el primer plano. Es el motivo principal del capítulo «Las montañas azules» y se relaciona de inmediato con el tema de la «inocencia sensualista» (y perversa). La unión de estos elementos da su sentido estético-más-allá-de-la-moral a la mirada ramoniana. «Un niño que mirase el cielo por capricho y con insistencia quedaría iniciado para toda la vida. Es bien sencillo el medio de hacerse extraordinario y poderoso, pero tiene que ser completamente casual (XVIII).» El acto de mirar al cielo guarda relación directa con la sensualidad, lo fundamental de Ruskin:

> El pequeño John debió adquirir su primacía así, sólo así.
> «Yo era como un perrito que, recién abiertos los ojos, no se puede consolar de la existencia de la luna.» Nada más definitivo que estas palabras, ni nada más humano y que explique mejor la desgarrada afición de su alma, tan empeñada en goces inconsolables (XIX).

En los viajes que hacía con sus padres, los ojos lo hicieron todo, las delicias visuales llegaron a ocuparlo del todo y a dominarlo:

> John sobrepuso sus ojos a su alma frente a los paisajes que recorrió con sus padres... El mismo lo dice en una imagen sensual y hablando de sus impresiones frente a los campos:
> «Los ojos se me salían de la cabeza» (XXI).

De esto resulta que los estudios que más tarde hace sobre lo gótico y los prerrafaelistas se deben no al misticismo religioso, sino a «su cándida veracidad (XXI)». Estaba hecho en él su futuro, tanto que a los cinco años exclama al ser retratado: «¡Eh!... Yo quiero por fondo unas montañas azules (XXI):» En la predilección por lo azul Ramón ve la inevitable preocupación por el arte, teniendo presente, sin duda, el culto del azul rubendariano con sus orígenes en Hugo:

> En él lo hizo todo lo azul y su exaltación; lo azul y no, como se ha dicho, el que estuviese sedimentada en su alma con él la inquietud de una gran familia en que hubo exploradores y capitanes.
> ¡Oh, el azul qué clarividente, no por ser azul, sino porque llena el alma de deseos y aficiones imposibles! (XXI).

(16) Otro concepto fundamental en *Morbideces*, donde Ramón casi se ocupa más de lo pictórico que de lo literario. Lo visual es punto de partida para gran parte de su crítica, y el tema y su aplicación en Ruskin tiene varias facetas que no podemos explorar dentro del enfoque de este artículo.

Como ya se ha notado, la mirada no se mantiene pura, mística y cristiana. La pupila superdotada desde el principio lleva a una comprensión de «las cosas inefables y sencillas, de las que dependen las ideas justas y arduas (XIX)». En las circunstancias más inocentes del hogar todo resulta tocado del mal de una manera inevitable. La relación con una vieja sirviente que cuidaba a los enfermos lo encamina hacia una precoz sensualidad perversa:

> «Aquella vieja sirvienta era dichosa cuando alguien en casa tenía que guardar cama.» Y él a veces en cama debió sentir esa dulzura y por mover su alma a ella, por satisfacer y satisfacerse, se llenó de cristianismo y de la idea del pecado, tentando así la afición a cuidar los pecadores que hay en el fondo de las santas vírgenes. Fue un deseo de dulzura idéntico (XIX).

Sus padres maduros (comparados con Isabel y Zacarías: «Alegres con el suave fervor de Isabel y Zacarías, fervor más atento, más sutil, más supremo en Isabel que en Zacarías (XIX)», tienen un efecto profundo también en la intensificación de la sensibilidad sensualista de niño llamado John; su asiduidad debió llenar «su alma de delicias (XIX)»:

> «Mi madre me había dedicado a Dios antes de nacer.» El sentirse dedicado antes de su concepción le hizo adoptar un Dios, le hizo obligarse a él, conmovido más que por su divinidad y su misterio por el candor de su madre, por la mística blanca de su madre, por lo pintoresco del cuadro de la historia sagrada que simulaba ese ofrecimiento, y así siempre comprende profanamente las esencias, las da un valor solitario y bastante y sólo movido por el deber de aquella ofrenda mezcla en todo accidentalmente después de hacer vivir las gracias de un valor íntimo e independiente, mezcla en todo una dedicación a Dios.
>
> «No olvidéis que nuestro Dios es un Dios doméstico tanto como celeste.»
>
> Su Dios fue siempre doméstico sobre todo, nacido de un consejo que por lo que tenía de afectuoso y fabuloso no quiso ni pudo contrariar, nacido de oír leer la Biblia en voz alta desde pequeño y nacido de una gran transigencia por sus padres; pero su palabra y su curiosidad sobrepasaron esa idea inicial, acogida como deuda de afecto y como virtud y delicia de su trato para el alma y para el cutis. Escena del hombre que flaquea en sus designios insurgentes por una caricia (XIX-XX).

El amor maternal y paternal y la preocupación por la religión sólo obran un efecto inicial y después se mantiene superficialmente. Sin embargo, la sensibilidad parece fuera del alcance de las buenas intenciones y subterráneamente se encauza y aun se disfraza, pero

permanece siempre rebelde. Mas, si Ruskin podía flaquear por sus tentaciones sensuales, Ramón no flaquea en el propósito de poner de manifiesto su verdad. Lleva su «análisis» al plano plástico, convirtiendo al niño Ruskin en un «Blue Boy» que reúne en sí los elementos de nobleza con otros que sugieren la decadencia:

> El haber vestido el suave terciopelo en un traje de aquellos que se usaron con un corte tan gallardo, tan de príncipes y con un boato tan solemne, es una cosa que entra en el espíritu y pesa en su distinción, en su morbidez y en su inefabilidad (XX).

A base de algunas frases de Ruskin, Ramón se ha creado un Ruskin aún niño que concuerda en lo esencial con su interpretación de lo diabólico-hermético. Pero insiste en que lo diabólico y lo inocente no se pugnan tanto como se completan a lo largo de la vida. La inocencia infantil está abierta a las influencias del mundo. El mal entra en la inocencia materialista y sensual y la llena de delicias que no se conocerían de otra forma. El mal y la inocencia no se excluyen mutuamente. Se trata de un concepto de inocencia—mal que explica la esencia de lo creador desde el punto de vista de Ramón. Y para él esto basta.

«IVANHOE» O «EL CRUZADO» Y «PAISAJES PARA UNA NOVELA DE WALTER SCOTT»

Las lecturas del Ruskin niño son el punto de partida para más exploraciones sobre la cuestión de la inocencia dentro de lo literario; pero también las supuestas lecturas facilitan la «inspiración» para novelar la biografía. El hecho de que más que nada son conjeturas estas observaciones lo confirma el párrafo: «De un héroe de Walter Scott se le hizo el alma, quizás de *Ivanhoe* o *El cruzado*... (XXV). No obstante, su comentario es de importancia, porque siempre encontró Ramón cierto atractivo en la sensibilidad romántica (evidenciado en este ensayo). La lectura de la novela romántica es considerada el punto de partida para el desarrollo de la fantasía:

> Sus lecturas son de las que contienen una cordialidad que leída con fervor empollan el huevo de la fantasía, sin más trabajos y sin las horribles desesperaciones de los que pasaron la oportunidad de entrar en esa credulidad y en ese fervor por esa inocencia (XXIII-XXIV).

Pero la inocencia de la novela romántica no lo es. Casi todo en estas obras tiene su propia seducción, invita al lector a emplear su

imaginación para convertirlas en estimulantes de índole erótica, a la vez que inocentes:

> Toda exalta la voluntad de sobrepasarlo, de entrar en esa belleza, tan discreta, tan reprimida, tan inocente. Todo se puede prolongar y puede ser atraído por el lector.
>
> ... Los paisajes, las cosas, las mujeres, se dan en su soledad inéditas, con un inédito que no supieron conservar otras literaturas más inquietas, más definitivas y más voraces.
>
> ... En aquellas novelas todo se hacía en conatos, en desinterés, se podría decir que el novelista sacrificaba la fantasía dándola de un modo virgen, independiente de él, sin absorber, sin mezcla de sí mismo, en una apariencia de fantasía de las cosas inmaculada por lo retraída que figuraba de toda expectación posterior a la del momento de su lectura, y así el lector se encontraba en una posición gallarda, advenediza y sencilla, en que podía ser original intentar las aventuras y despertar su fantasía dentro de una fantasía y un campo que no le rechazaba, ni le suponía, ni le avergonzaba.
>
> ... Y como en la mujer, en el paisaje, en las ciudades, en todo, aquellas novelas promovían en las almas delirios y excesos inéditos que prepararon la generación literaria que había de apasionarse y de dar un espectáculo de mayor dominación y de mayor apasionamiento personal y trágico (XXIV-XXV).

Tales observaciones sobre lo romántico acaban por ser mucho más que un intento de profundizar en el alma de Ruskin: se trata de un breve resumen de la historia de la literatura y el arte moderno según Ramón. Y los precursores de su modernismo debieron de entender así la novela romántica; ésta tiene que desarrollar ciertos efectos en los lectores. En Ruskin rematan la sensibilización del alma. El mismo colapso, la flaqueza que no lo lleva a lo heroico sirve para explicar el carácter de literato decadente que no atrevió a sincerarse con su público ni consigo mismo:

> Ruskin tiene ese prestigio de Ivanhoe, esa ingenuidad, esa condición impresionable, esos alrededores, esa efusión por todo, que llenan la vida del héroe y distraen al cruzado de su cruzada de un modo civil, libre, disipador y cumplido.
>
> Tiene los romanticismos, las declaraciones francas, la gallardía constante, la frente despejada y noble y el poco énfasis inefable de ese héroe, es así. Debió sentir ese transporte lírico en su afición a Walter Scott, y consiguió, por eso, un alma novelesca, ecuestre, airosa, emprendedora, con la fantasía del tipo en vez de ser su realización (XXVI).

De esta forma, Ramón identifica lo esencial de Ruskin como lo esencial a su propia estética, más allá de la moralidad. Desde den-

tro, su Ruskin es esteta posromántico y decadentista. Su inocencia es una forma de perversión en el sentido de ser la prolongación a lo largo de la vida de los ensueños infantiles que tientan al pecado. Esto se revela en el estilo, como ya se ha mostrado, y en su amor de Rose LaTouche (que se trata abajo). Pero en la historia literaria y artística esta misma preocupación explica las preferencias artísticas de Ruskin... después de que Ramón se toma el trabajo de corregirle los errores. Teniendo alma novelesca, romántica e inocente, a la vez que decadentista y sensual, era lástima que Ruskin hubiera caído en el error de admirar y defender la pintura de Turner. Este sigue a Walter Scott en la creación del «paisaje por el paisaje (XXV)». Si las almas formadas por la lectura de Scott y otros románticos son admirables, esto cuenta poco en lo referente al paisaje en la pintura:

> Turner recoge esa lírica objetiva del paisaje; sistema que si para los admiradores de la lírica objetiva en literatura, de la lírica de Walter Scott no podía menos de ser una dirección lógica y admirable, no lo es para los que creen que tanto el paisaje de la literatura como el de la pintura tienen que tener la fuerza, el dramatismo de la lírica más subjetiva y más particular, incrédulos sensatos que sólo pueden sentir que este paisaje es conmovedor por lo que intenta y por el entusiasmo que sin estar sugerido en la obra sugirió la obra (XXXV-XXXVI).

Ramón prefiere —como también debiera Ruskin— el subjetivismo «independiente y personal» que es «humano (XXXVI)». Y lo halla en los primitivos, en los prerrafaelistas y en los actuales. Rechaza la imitación por baldía. El paisaje es sobre todo decorativo. Es fondo a la actividad humana y es mejor tratarlo como tal:

> Decorativamente sólo se puede ver el paisaje atreviéndose con él en un rapto de cinismo inaudito, como el que él gasta con el hombre.
>
> Lo novelesco en él no puede ser sólo novelesco, sino tiene que ser, para no ser cargante y demasiado abandonado a una lírica de entusiasmo y una abundancia cursi, pretenciosa o recargada, tiene que ser conscientemente decorativo, decorativo por cómo se le humanice y cuente con la norma de las simpatías de la retina (XXXVI).

Por ser Turner amigo de Ruskin, el «fanatismo afectuoso podía con el juicio (XXXVII)». Ramón perdona el error, pero ya ha dejado de hablar de Ruskin. Está tratando de su propio momento en la historia, de su propia estética. El «cuadro de Ruskin» que encabeza el ensayo, y cuyo sentido simbólico se estudia abajo, refleja el concepto ra-

moniano del paisaje y de Ruskin, porque el cuadro es invención de Ramón, creada a fin de presentar esquemáticamente la estética propia aplicada a la mejora y modernización de uno que casi fue moderno... si sólo se hubiera entendido rectamente.

LAS ESTETICAS PRIMITIVA, PRERRAFAELISTA Y MODERNA

El capítulo «Los artistas sencillos de corazón» ata los cabos y da la clave al resto del ensayo en cuanto a ideas sobre la estética. Trata de la madurez de Ruskin, una madurez que conserva espontaneidad:

> ... sabe apreciar la frescura del día y hacer vivir en su nuevo rocío las cosas antiguas que contaron con la virtud de sus aljófares, y las cosas nuevas que les agradecen también, les resisten y les saben embeber para vivir cada nuevo día (XXXVIII) (17).

La intención primordial es demostrar cómo casi llegó el biografiado a acertar con lo mejor para desviarse a causa de sus preocupaciones religiosas-morales. Giotto fue estupendo y acertó con lo mejor del sentido del arte. Después de centurias, los prerrafaelistas dieron con una estética adecuada y desde su intimidad la entendió Ruskin. Pero éste no pudo ser sincero. Por esto, Ramón muestra donde yerra al mismo tiempo que afirma que el arte moderno está dentro de la línea de Giotto y los prerrafaelistas, pero sin que sea necesario que atribuyamos los orígenes de la estética de Ramón al prerrafaelismo. Su sentido histórico le impide llegar a concluir que no mide gran distancia entre los dos grupos admirados y, además, cree en el progreso, en las artes (véase más adelante).

Cuando Camón Aznar señala el error de Ramón en su interpretación de Giotto, no tiene en cuenta la «causa» del «error» que *desde dentro* del ensayo no lo es (18). El Ruskin *ramoniano* encuentra en el Giotto *ramonizado* cualidades que estima Ramón en el arte y la literatura, nada más:

> Ruskin ama en el Giotto la precocidad clara y tan llena de adivinación que posee: esa posición humana, llena de amor humano, comprensiva, cotidiana, profana en sus proporciones, los detalles

---

(17) La «espontaneidad» de Ruskin es harto «relativa» en el ensayo ramonaino, si se tiene en cuenta la preocupación con su hipocresía.

(18) Véase *obra citada*, p. 445. Aunque Camón Aznar tiene razón, su razón es la del crítico «académico» y no hay manera de tener razón con tales credenciales frente a Ramón.

y la voluptuosidad serena en que se encierra y se nos acerca el asunto.

En Ruskin hay por Giotto esa admiración, esa suave melancolía, ese asombro que se sostiene en el hermano superviviente hacia el hermanito niño, que murió antes de que él naciese (XXXVIII-XXXIX).

Lo místico en Giotto pierde proporciones irreales y exageradas y se proyecta sobre la tierra. Todo cobra un sentido de intimidad. Aun bajo el símbolo, todo se refiere a las proporciones de la vida ciudadana y pueblerina. En efecto, lo místico para Ramón deja de serlo casi del todo para que se llene de lo humano y terrenal:

Giotto lo reduce todo a las figuras, todo lo hace casero y hogareño: el cielo, los ángeles, las aureolas, las montañas, las iglesias, Dios.

En la composición es donde Giotto únicamente divaga, y así la novela de sus cuadros, en vez de perderse o de hacerse abstracta por vivir sólo de su fábula, descansa en sus tipos, en sus detalles naturales, en su colorido vivo y mortal, y sólo por cómo se agrupa el coro de las cosas en él, sólo por su posición y su escena, hay una evocación y un sentido religioso en sus cuadros (XXXIX-XL).

Las cosas ocupan un lugar importante en su obra. «Giotto se recoge, se asienta, se entra en las cosas, y metido entre ellas siente sus efusiones (XL)». Y porque es natural y nada fanático ni ambicioso, se hizo perennemente joven, consustancial con la naturaleza, que es esencialmente juventud que se repite y se sucede. Siendo hombre franco y sincero, pero nada menos ni más que un hombre, Giotto llegó a lo divino al mismo tiempo que no perdió su humanidad:

Con un criterio de pintor de margaritas silvestres se puede llegar a pintar un Dios que no perezca después de todas las iconoclastias y se sobreviva a sí mismo; se puede ser viril y suave. Por ser pintor de margaritas pudo ser tan revelador Giotto (XL) (19).

Según Ramón, Ruskin tenía la mirada capaz de percibir rectamente —a lo Ramón— en la pintura de Giotto todo lo que hacía falta para estar bien encaminado en la contemplación del arte moderno:

... encontró en ella un principio claro para juzgar todo lo que después se prolongase y se modernizase; un principio genuino, irreformable, inicial, a que retrotraer toda cuestión pictórica y hasta moral: el estado de serenidad en que bañarse al despertar para proseguir después despejando las especulaciones más modernas y más extrañas (XLI).

(19) Véase *Sobre la nueva literatura*, p. 22, donde trata, creo, por primera vez, de la colaboración entre el artista y Dios en la creación.

Aunque capaz su mirada y su sensibilidad, su reacción no es la espontánea que reflejara su interior amor de las cosas. No pudo obrar en contra de su formación moral y religiosa:

> Leyendo bien su conferencia sobre el prerrafaelismo, buscando en toda ocasión en que le alude la parte adjetiva, se nota en él una admiración digna y formidable que no se atreve a sincerarse por completo ni consigo mismo y es fanatizada por sus antiguos fanatismos al no querer adoptar los modernos (XLI).

Por consiguiente, se refugió en actitudes autoritarias y convencionales e insistió en que la decadencia (término negativo aquí) comenzó cuando el Papa Julio II le invitó a Rafael a decorar el Vaticano. En fin, el biografiado es víctima de sí mismo y de su circunstancia (en Ramón todo esto puede considerarse como ataque en contra de la crítica académica y convencional). Prefirió la hipocresía a la sinceridad en su vida intelectual. Sólo en su vida erótica no pudo suprimir la verdad y así se desenmascaró.

Después de demostrado que Ruskin se equivocó respecto a Turner y en su actitud pública respecto a los prerrafaelistas, Ramón ya pasa a explorar el sentido del prerrafaelismo, cuyo sentido rectamente interpretado luego puede facilitarle algunos medios técnicos para expresar en forma literaria el sentido de la vida de Ruskin. La pasión de Ruskin es auténtica y pertenece a la línea Giotto-prerrafaelistas-«modernistas» (y entre éstos, Ramón). Para manifestarla adecuadamente, se necesitan medios artísticos especiales, los de Ramón.

Aunque el tratamiento del tiempo y del espacio es poético, no convencional, en la creación ramoniana él mismo siempre está consciente del tiempo histórico, y cree en la evolución o progreso de las artes. El desarrollo sincrético del arte siempre debe tenerse en cuenta:

> El prerrafaelismo fue en su secreto revolucionario y sensual, más que un prerrafaelismo un posrafaelismo, no porque otra cosa fuera de un anacronismo natural, pues ya se sabe que en el sentido figurado eso está consentido, sino porque esencialmente están insufladas en él todas las tendencias de literatura pictórica desde Rafael a sus días, salvada, claro está, a sus defectos seculares, pero no a su fondo de sabiduría, de experiencia de decorativismo y de desenvoltura sentimental, experiencias imborrables y sagradas debidas al avance del tiempo... (XLI-XLII).

La sutilidad de la insurrección de la sensibilidad de Ruskin pudo más que su hipocresía y él se reveló «ardiente, pasional y viril en

el fondo y en la caricia (XLIII)», a pesar suyo. Su expresión cohibida por temores sólo logra lo contrario de lo que se hubiera esperado, porque resulta en «la exacerbación, en cantos de suavidad, sutilezas que son verdaderos sadismos de la indecisión (XLIII)». Tales observaciones sirven para convencer al lector de que Ruskin comprendió perfectamente lo que era prerrafaelismo estética y moralmente:

> El prerrafaelismo es una exaltación, llena de voluptuosidades profanas y carnales, novelada por el hermoso espíritu de las decadencias, aunque trazada y corporizada con una factura viva, fresca, asumida con virilidad y tecnicismo. Bajo un realismo de color hay siempre en el prerrafaelismo un fondo ansioso de placideces humanas, recrudecidas, agudizadas, galantes, con la galantería ímproba de la modernidad...
>
> En la mujer se posa el prerrafaelismo, la acaricia mucho, escoge en ella lo más conmovedor, el escorzo de dulzura más serena, pero nunca hipócrita, y la ofrece así a un placer privado, sin exhibición, sin la poliandria de las mujeres de los pintores torpes, sino dispuesta a una monogamia reservada, frente a la que todos y cada uno, sin vergüenza, sin celos, sin desconfianza, sin repugnancia, sin desvelo, con credulidad y fe se creerán el único (XLII).

Este fondo sensualista —prerrafaelista, que también recuerda lo dicho acerca del Romanticismo—, decadente, realista (en un sentido nada decimonónico) y con su implícito modernismo ramoniano, es lo que informa el ensayo biográfico. Ruskin mismo evade la confesión de una adherencia incondicional al prerrafaelismo. En cambio, se reveló del todo en su amor de Rose LaTouche. Ramón se imagina lo que hubiera sido de su biografiado de haberse sincerado sobre el arte:

> Si en su trato con el prerrafaelismo hubiera sido de necesidad como en su trato con la niña Rosa, que después asomara su figura infantil, al decidirse para obrar y hacer amorosa y decidida la contemplación, Ruskin se hubiese tenido que hacer toda la violencia y hubiese triunfado en él la pasión humana (XLIII).

Desde 1929, cuando este pasaje desaparece del texto, al lector le falta un párrafo clave, que le permite ligar el amor al arte prerrafaelista cualitativamente con los amores con Rose LaTouche. Aunque no se quita el cuadro da al principio del ensayo (estudiado más adelante) y se conserva el cuadro dramático climático, la ligazón entre estos elementos comienza a esfumarse y perderse. El lector alerta siempre puede seguir el hilo.

Sin embargo, el texto original sirve para demostrar que la relación entre forma y sentido (del contenido) fue preocupación importante

y forma parte de un plan para conseguir una estructuración de la obra sólo aparentemente «espontánea», y en el fondo no sólo pensada, sino justificada en el texto mismo.

Y esta relación entre forma y sentido lleva directamente al examen de los comentarios sobre los diversos pintores prerrafaelistas. Si su sensibilidad fue la «secreta» sensibilidad de Ruskin, razonable sería servirse de su estética para modelar la presentación novelesca y dramática del biografiado. Esto se desarrolla con lo plástico-sensual dentro de una representación estética que parece dramático-lírico-pantomímica. Y el interés también recae en lo erótico e idólatra:

> Los mismos prerrafaelistas se distancian entre sí, son igualmente decididos, sienten la misma ansia de abrazar al despertar entre una pintura quietista, cortesana, redondita, de una distinción prolija, y prorrumpen en un paroxismo que triunfa de distinto modo, más o menos indeciso, más o menos vago, más o menos delirante: en paisajes diferentes, en carnes de mujer, pero carnes distintas de color; en situaciones dramáticas ardientes, de una épica, más que heroica y lírica, amorosa y abnegada, con una abnegación privada, idólatra, recóndita, de adoradores de mujeres (XLIV).

La ordenación de los prerrafaelistas en el estudio breve que se hace es progresiva con respecto a la intensidad de presencia de elementos dramático-pantomímicos que Ramón halla en su pintura. Trata de Gabriel Charles Rossetti y Holman Hunt y les tacha los defectos. Cuando llega a John Everett Millais insiste en cualidades que considera positivas: «resume todo lo dramático de su pintura en la escena culminante, serena, viva, realísima, en la que el color no puede avanzar más ni revelar más meridianamente» (XLV). Tiene los ojos claros (cf. la mirada ramoniana) para conseguir que «lo novelesco de sus cuadros» sea «bien lacónico y bien franco» «y conmueve por su propio silencio» (XLV). Las perfecciones de su «Jovencita ciega» señaladas por Ruskin refuerzan la impresión: «Es tanta su inmovilidad, que se ha posado sobre ella una mariposa como sobre una rama silvestre» (citado en la p. XLV).

> Bajo este concepto, el mejor de todos es Edward Burne-Jones:
> Edward Burne-Jones es quizá el más definitivo, porque es el dramaturgo de ellos, o séase el que reúne la plástica con el color, con la luz y con el texto recio y dialogado, sin la larga declamación del poema y sin la inmovilidad del cuadro, sino pagado de sí mismo, dueño de la síntesis expresiva de las situaciones.
>
> Burne-Jones es el que obra en un medio más vivo, en que todo tiene repartido su papel y las figuras obran en la solemnidad de quienes sólo tienen que cuidar de sí mismas, en un decorado bien dispuesto y separado de ellas, todo independiente entre sí, per-

sonal, sin complicarse, redimido en el espectáculo anterior al de la ejecución, en el preámbulo secreto de los ensayos vencidos y pretéritos junto al presente del «extremo», en el que el orden se muestra impuesto ya, como nacido de momento, casualmente acordes las figuras y su actuación... (XLVI).

Y en «El rey Cophetua», de Burne-Jones, se nota ese bastarse a sí mismo, subrayador de lo humano, dilecto de Ramón, y que éste encuentra como característica de su Ruskin «diabólico»:

> El rey Cophetua y la pequeña mendiga es superior al teatro maeterlinckiano, porque no espesa, ni de palabras sutiles, los sentimientos magníficos de la paz y caridad de que está llena la vida, y que en la situación de un rey frente a una mendiga bellísima con los senos turgidos es de una solemnidad y de una agudeza irresistibles.
>
> Además notemos al detalle la apostura de ese rey de rostro tan noble y tan trágico; observemos el pánico y el amor inverosímil, ¡inverosímil!, que hay en su mirada desorbitada, heroica y atónita, y veamos con la amargura, con la pesadumbre eterna con que sostiene su corona magnífica. No cabe amor más grande que el que se debate en ese cuadro, ni que tampoco se debate en una pantomima más serena.
>
> ¿Cómo un hombre que adivinó el entusiasmo de esos cuadros en el momento revolucionario de su explosión no iba a tener un alma más que suspecta de humanismos exclusivos? (XLVIII).

Estos párrafos no dejan lugar a dudas respecto a la opinión de Ramón frente a Ruskin. Este no pudo haber sido el que el mundo cree que fue. Ramón no titubea: sabe lo que es el arte y hace años que se ocupa del teatro. Camón Aznar dice que el cuadro dramático de esta biografía es lo mejor del teatro ramoniano (20). Y si tiene razón se debe, por lo menos una parte de este «éxito relativo», al intento de poner en práctica los principios derivados de su comentario de la pintura dentro de la biografía misma. Su lector comprende teóricamente lo que se intenta. Y puede interpretar lo que lee de acuerdo con los principios que Ramón considera directrices del arte prerrafaelista, de naturaleza pantomímica.

> Las pantomimas de los prerrafaelistas remueven toda el alma. Se demuestran como espectáculos sangrientos por lo vivas que están sus figuras, por cómo lucen la expresión más trágica, trágica por lo intencionada, lo imperiosa, lo concentrada.
>
> Consiguen hacer vivir en una escena toda la novela de la pantomima. Todo es pantomímico en ellos: el paisaje, las casas, las manos, los ojos y las posturas. Hiere la mujer que presentan con

(20) Véase *obra citada*, p. 446.

toda su dulzura, desconsuela con todo el desconsuelo, mata con su coquetería imposible. Sus hombres, sobrecargados de pensamiento y deseos, son francamente dramáticos, con ese drama de Hamlet, que se ha modernizado tanto y se ha agravado hasta lo imposible.

Todos los personajes prerrafaelistas miman algo soberanamente dramático, de entrañas ardientes, de piedad infinita (XLVII).

... ...

El éxtasis de los prerrafaelistas suena como las caracolas, hay en ellos ese son vagoroso y hondo, y hay en su pasmo movimientos anteriores y posteriores al tiempo del cuadro, que hacen expresivos a los personajes en un solo momento sereno y pánico.

No se han hecho nunca pantomimas tan verídicas, tan amplias de concepto, tan resueltas, y en las que el corazón tenga un ritmo natural, supremo y despierto (XLVIII).

La «prueba» de la tesis está en un solo momento de la vida del biografiado, el de su despedida de Rose LaTouche. Esto se convierte en drama pantomímico, caracterizado por las cualidades ya anotadas y a través de las citas. Todo conduce a este momento en la biografía.

LA ESTRUCTURA

Para Ramón el sentido de la vida sentimental y creadora (son inseparables) de su biografiado se entiende a través de un solo episodio cuya significación analiza en su relación con el resto de su vida. Pero también es el núcleo del primer capítulo («El cuadro») y se presenta en todos sus detalles en el cuadro dramático («Demasiado humano»). Estos dos capítulos reflejan la convicción de que debajo de todo, Ruskin era prerrafaelista; desarrolla ambos capítulos de acuerdo con las características que señala como esenciales de esta «moda» artística. Además, Ramón se retrata a sí mismo «en relaciones con» Carmen de Burgos y trata de su propia estética, de modo que el lector suspicaz pronto se convence de la necesidad lógica de contar a Ramón entre los que rectamente entienden de la estética prerrafaelista..., aunque está más allá de ella. La yuxtaposición de «El cuadro» y «La invitación» nos encamina; el análisis ramoniano refuerza la impresión del paralelo. Por cierto Ramón no comparte todas las características de su biografiado. No trata de sugerir esto.

Más bien la intención de las repeticiones y escenas paralelas que se espejean parece relacionarse estrictamente con intenciones morales y estéticas. Ramón gusta de ser centro de su obra. Ruskin, si es el biografiado, debiera serlo. Ramón se las arregla de modo que no estamos seguros de dónde brota la verdad de lo que dice. No

distorsiona la vida de Ruskin completamente. Pero por la actitud solipsista ramoniana y el papel que insiste en hacer, todo parece surgir de su genio. Y esto se agrava porque nos damos cuenta de que ésta pretende ser una obra artística, al mismo tiempo que es obra asentadora de los principios estéticos en que se fundamenta. Las reglas para la «elaboración» de «Ruskin, el apasionado», como obra literaria se desarrollan «frente al público». Tal manera de proceder recuerda el concepto de la ironía romántica de los Schlegel, aspecto de la obra que indica una profunda preocupación en Ramón con el Romanticismo, que va mucho más allá del comentario algo pueril sobre Scott y la novela romántica. Sin embargo, esto en sí opone obstáculos al intento de analizar la obra reduciéndola a sus elementos constituyentes, que, separados entre sí, no tienen significación. Más bien ha convenido seguir en lo posible el hilo del argumento principal, el cual es estético y moral, agrupando temáticamente los elementos que se prestan a ello. Cuando se llega a los momentos de intención «pantomímica» y evocadora, ni sirve este proceder. La densidad de concatenaciones alusivas y simbólicas de la prosa de estos pasajes sólo puede apreciarse en el texto mismo. Se ha dejado el comentario de «El cuadro» y «Demasiado humano» para el final, para que el lector mío pueda aprovechar la orientación ya presentada. También, agrupados así el uno al lado del otro se observan más fácilmente las semejanzas de intención.

ROSE LATOUCHE

Se precisa este apartado para que el sentido de los dos «cuadros» resulte claro. Como hombre Ruskin no parece haber sido muy adecuado en sus relaciones amorosas. Fracasó su matrimonio. Se enamoró de Rose cuando ésta tenía sólo diez años y él como cuarenta..., y era su profesor de dibujo. Las relaciones entre los dos duraron quince años. Cuando ella era mayor, Ruskin se declaró y fue rechazado. Ramón se refiere a diferencias religiosas, pero también hubo el amor de la madre de Rose por Ruskin. Rose se hizo fanática religiosa, se enfermó y se murió, pero no antes de avisarle a Ruskin que le vería tan sólo si «él pudiera decirle que amaba más a Dios que a ella» (21). Si Ramón no incluye todos estos datos, cuenta con los esenciales para que la obra refleje el sentido de la verdad..., hasta un punto.

(21) Citado en Kenneth Clark, *Ruskin Today*, Nueva York, 1964, p. 8. La traducción es mía.

«EL CUADRO»

Casi toda biografía ramoniana comienza con una introducción caracterizada por el amontonamiento de referencias evocadoras de la figura biografiada. Frente a esta multiplicidad de perspectivas e imágenes, el lector queda muchas veces sin entender el sentido de la mitad de lo que lee si no conoce de antemano la vida y obra del biografiado. Pero aún así muchas veces más ayuda el haber leído la obra ramoniana así prologada. Este procedimiento de urdir una vasta red de imágenes y referencias imprecisas, pero todas alusivas a los varios temas y motivos principales, ocupa en esta primera biografía su lugar; pero, en este caso, tiene una estructura más definida. Titulada «El cuadro», esta introducción trata de la descripción de un cuadro atribuido a Ruskin por Ramón. Según indica, el cuadro «llena todo un paisaje natural... Es vasto a lo ancho, a lo alto y en lo profundo» (V). Resulta casi inverosímil por sus dimensiones, también si uno tiene en cuenta el hecho de que sólo parecen conocerse dibujos, apuntes y acuarelas realizados por el inglés. Sin embargo, su papel sintetizador se pone de manifiesto teniendo presente lo ya comentado, todo lo cual sigue a «El cuadro» en el texto (22).

La descripción del mar Tirreno con sus cabezas de medusa frente a montañas azules prepara al lector para lo que se dirá sobre Italia y las montañas en la vida de Ruskin. La descripción de barcos de «alta arboladura, arquitectónicas como catedrales...», llama la atención sobre las asociaciones con Venecia y también con el prerrafaelismo, cuyo sentido profundo se negó a comprender del todo el supuesto pintor del cuadro. El cielo azul que forma bóveda casi encima del espectador mismo, se relaciona con el tema «azul» por su conocida relación con el modernismo literario humanísimo que Ramón le señala al tratar de la niñez. También forma parte del paisaje, que aquí envuelve incluso al espectador —Ramón—, que está muy «adentro» de la obra pictórica.

Estos elementos —y otros muchos— forman parte de un fondo que avanza hacia el observador. Se describe toda la «botánica graduada, en perspectiva», que sirve de preparación para lo humano que ocupa el primer plano. En medio de la naturaleza se ve una humanidad de égloga, dedicada al pastoreo y a las industrias pintorescas, todo esto evocador no sólo del arte, sino también de la preocupación de Ruskin

(22) Camón Aznar, *obra citada*, p. 444, escribe que «Ruskin» «comienza con un gran capítulo "El cuadro", en el que describe el ambiente, paisaje, mar y ciudad en los que se desarrolla la acción de esta biografía». Parece haber pasado por alto su sentido sintetizador. Sin embargo, es posible que Camón Aznar hubiera querido significar que se trata de la «acción espiritual» del biografiado.

por las industrias primitivas y la revitalización de la vida del campo en decadencia en Inglaterra (23).

Hacia el final se van adensando las alusiones a Giotto y los prerrafaelistas. «Las casas de la última ciudad llegan ante uno como en *El canto de amor,* de Burne-Jones» (IX). «En todas las ciudades hay interiores sin fachada...» (IX), a lo Giotto. Y las descripciones de las mujeres ofrecen un espectáculo de sentido ambiguo, de entre sensual y pecaminoso por una parte y virginal e ingenuo por otra. Tales referencias expresan la intención de subrayar «lo estético», que en su esencia está arraigado en esta unión antitética, unión desequilibrada del bien y del mal.

¡Los titubeos e hipocresías de Ruskin —autor del cuadro— se han desvanecido! Se retrata como un anciano San José sentado frente a una Virgen joven:

> ... Y en estos interiores hay mujeres bellas próximas hasta dejar distinguir venas de sus manos.
>
> Son mujeres deliciosas en estado radiante, con el cuello descotado, sólo el cuello, pero por eso provocativas como en plena desnudez, más enloquecedoras y más agudas.
>
> Junto a una de ellas, la más virginal, como si hubiera concebido el primer día de su pubertad para poder ser ya madre, incorporada un poco sobre el lecho en que yace vestida con traje negro, tocas blancas y aureola de lámpara doméstica, se ha retratado el autor del cuadro, inclinado sobre ella a los pies de la cama, con sus barbas blancas y su blando rostro como sólo lo consigue la ancianidad después de una sensualidad justa, parecidísimo al de Leonardo de (sic) Vinci en la galería de los Uffizi, casi idéntico. Ha hecho su autorretrato para que el aparecer como el esposo honesto y comprensivo de la virgen, premiase su vida, considerándose digno para eso aun su ancianidad por cómo nació la flor en la vara de San José entre una tribu de jóvenes, considerando Dios que el sueño de voluptuosidades de un anciano fresco es suave, valorador y depurador como él solo, y sabe las formas y las morbideces como una mano de escultor experto, como la mano de Donatello. El autor debió sentirse inefable al poderse internar en ese rincón pacífico, secreto, aun sin la pared frontera, y poder gozar ahí toda la exaltación del cuadro y esconder las mieles recogidas en la contemplación (IX-X).

El final del capítulo consiste en un solo párrafo y subraya la intención de esta representación verbal de una escena que Ramón quiere que entendamos como existente en forma visual y plástica:

> Al pie de este cuadro de misteriosa ejecución, por lo plástico y lo relevante que es y por cómo está lleno de tiempo, de espacio,

(23) Los capítulos relacionados con este tema, «El huso dormido» y «El pueblo de ensueño», figuran en las ediciones de 1929 en adelante.

> y hay entre sus figuras una conversación plástica que traspasa sus carnes, las cubre, las moldea y las desflora de la mejor manera, de la manera menos alusiva al acto, para que no se asusten y se cierren con la fuerza de esos capullos que no consienten abrirse por la violencia y se quiebran en vez de deshojarse dulcemente..., al pie de este cuadro, tan reconcentrado y tan extenso, hay una tablilla en que pone:
>
> John Ruskin
> N. 8 febrero 1819
> † 20 enero 1900 (p. X)

La acción, aunque detenida y silenciosa, es, no obstante, dramática y pantomímica. Las alusiones a esto en el párrafo copiado también tienen una preparación a lo largo del capítulo. El puerto descrito es «un puerto dramático como ningún otro» (V), y las ciudades del cuadro «adquieren esa dramática vitalidad de relación que se sorprende en los monumentos en perspectiva y que expresa mejor su alma, su pulmón y su discurso» (IX).

De esta manera Ramón consigue sintetizar en el capítulo introductorio una interpretación visual y plástica —con palabras— de lo que es *el Ruskin suyo.* Mientras presenta el «cuadro de Ruskin», convierte a Ruskin en «portavoz» de concepciones matizadas por la estética ramoniana. Giotto y los prerrafaelistas hacen su papel en la ideación del cuadro de acuerdo con las modificaciones hechas por Ramón en los que éste cree ser errores en Ruskin. Sin embargo, si no nos acercamos demasiado, el cuadro puede obrar su efecto, el de sensibilizarnos, a los lectores para que consideremos la representación del abate perverso seducido por, y seductor de, Rose LaTouche como lo central en la vida del biografiado, como lo es en esta obra.

«ROSITA» Y «DEMASIADO HUMANO»

El capítulo titulado «Rosita» precede al drama con título sugeridor de Nietzsche, «Demasiado humano». Sirve para atar cabos y asegurar la comprensión del cuadro dramático. Ramón cree que rompe con la cronología biográfica al colocar el capítulo hacia el final de su obra, sin duda con intención de que sirva como clímax organizador de su al parecer desordenado pensar-crear siempre intencionado y enfocado a este fin:

> No podía figurar este suceso antes de ahora porque hubiera estado olvidado en este momento preciso en que Ruskin, ya un poco envejecido, sufre el drama de su vida.
>
> Era Ruskin adolescente aún cuando fue llamado a dar lecciones

de dibujo a esta niña, en cuya primera mirada no vio él más que delicia y ligereza cuando había de serle tan dolorosa (LXXV).

Pero este episodio pertenece a la madurez, de los cuarenta años en adelante. Debió no haberse fijado en el propio texto, donde en el mismísimo capítulo dice que Rose le rechazaba por librepensador cuando ella tenía veinticuatro años y él cincuenta y cuatro (véanse páginas LXVIII-LXIX).

A pesar de este aparente error, que se debe más que nada a la preocupación por la distribución de materias a fin de lograr efecto de unidad orgánica en la composición misma, el capítulo produce una síntesis esclarecedora. La relación entre la ética y la estética y la religión pervertida se unen en el episodio:

> Toda su estética traiciona su ortodoxia en ese amor, porque humanamente no podía estar hecha más que para esa traición. El mismo se exalta de toda su religión para amar a esa niña, que por ser tan niña demuestra bajo qué influencia y qué exquisitez mística nace esa predilección (LXXVII).

Esto se desarrolla más plásticamente en la versión primitiva en un párrafo largo, en el cual se describe detalladamente a la mujer a lo prerrafaelista que Ruskin viera en Rose. Termina así:

> El, que era un hombre que necesita esta mujer que le consolase con la piedad de sus ojos y con la fortaleza de su olor, unos ojos y un olor así precisamente, se fue a enamorar a una niña que agotaría con él su impiedad (LXXVIII).

Pero Rosita «tan parecida a las vírgenes de los primitivos (LXXVIII)», no resulta el Salvador: que Ruskin hubiera querido que fuera (Ruskin es «John», hijo de Isabel y Zacarías, y, por consiguiente, San Juan Bautista, precursor del Salvador). Ella le rechaza y se vuelve «contra su maestro y su creador, al que su doctrina fue adversa, dice que no se puede unir decentemente con un librepensador y se aleja de él con dureza (LXXIX).» De este modo la consecuencia de la doctrina del amor de las cosas, fundamento de la estética, es destructora. Resulta en la desunión y la separación la conducta diabólica de él y la de ella.

El motivo del mal rige en estas relaciones desde su comienzo. Ramón alude a un incesto hipotético y literario, que, si no consigue otro efecto, hace más «interesante» la biografía recargando la atmósfera de lo erótico: «En esas lecciones de dibujo a las niñas delicadas y atentas debe haber un placer hipotético y suave... El maestro desaparece y el artista es el padre putativo que comparte la paternidad

con el legítimo (LXXV).» Sin embargo, el amor a las cosas acaba por ser una fuerza irresistible, «porque la pasión no podía hacer otra cosa, le enseña toda su exaltación por las cosas (LXXVI).» Diálogos dedicados a la belleza obran su efecto. Rosita se llena de sí misma, se exalta, se hace egoísta y le rechaza:

> La belleza del alma reposada en el fondo de la mujer a quien se ha educado se llena de egoísmos y de incitaciones perfectamente ingratas, ingratas de un modo agresivo y brutal.
>
> ... ...
>
> Dejó (Ruskin) en su poder la llave de su tesoro, la dejó libre, y ella miraba hacia otro lado, connaturalizada con el entusiasmo recién creado, primero mirando a Ruskin con agrado, como desnudita su alma para él, pero poco a poco en el gusto de la soledad, resistiéndose a eso, queriéndose para sí misma, hasta cerrarlo un día todo en su castidad, con violencia y decisión (LXXVI).

La verdad «descubierta» por Ramón es la que descubrió Rosa, la que Ruskin manifiesta a todo el mundo a través de su estilo. Este es el drama de su vida y como tal se convierte en un cuadro dramático, plástico pantomímico hasta donde un drama puede serlo. Pero el drama sólo cubre parte de un día, los últimos minutos de la vida de Rose y Ruskin ni siquiera aparece en la «escena».

> Ese día sucede el drama que prologa este capítulo («Rosita») anacrónico hasta aquí en la biografía. Es un drama auténtico en lo esencial, pero reconstruido del modo más plástico y ardiente (LXXIX).

El drama mismo aparece en ediciones posteriores reducido a las tres cuartas partes de su extensión original. Ahora está menos detallado: hay menos pausas «significativas». También el culto de la Virgen se suprime hasta lo posible sin echar a perder del todo el sentido del drama, y la «i» mayúscula en *Iglesia* (LXXIX) queda reducida a letra minúscula. En fin, el fondo cristiano se modifica lo bastante para indicar que Ramón está mejor enterado de la realidad histórica de su tema y ha tenido en cuenta el cambio de «moda» literaria desde la primera edición, abandonando la morosidad estilística y detallismo esteticista debidos al modernismo hispánico.

La intención permanece igual, aunque el discurso clave de Rosa, que en realidad se transmitió por escrito, está algo cambiado. (Es este uno de los poquísimos cambios de expresión verbal en el texto en el que se tachó mucho, pero no se cambió casi nada.) Así el texto original:

ROSA (sin voz apenas, lívida, con esa lividez que da el trasudor).—John, escucha... No te rehúso si puedes responder afirmativamente... Escucha: ¿puedes afirmar que amas a Dios más que a mí?... Si juras que le amas a El más, entrarás (XCVII).

En el texto de 1929:

¡No!... ¡No! Eres un réprobo... Sólo te dejaría entrar si me contestases que no es comparable tu amor a Dios con el amor que me tienes (*Efigies*, 272).

Aunque se amengua la fuerza de lo dicho, el sentido es casi igual. Sirve todavía para que el lector vea las confusiones que padeciera Ramón al tratar de modificar un texto que no era del todo modificable si quería salvar exactamente lo más logrado artísticamente.

Rodeada de familia, de amigas virginales, del archidiácono Kell y del médico, la moribunda Rosita fanáticamente quiere mantenerse pura, alejada de las influencias de las cosas y la carne. Todo para ella gira alrededor de esta preocupación y el miedo de que venga Ruskin a distraerla de su convicción. La atmósfera es de terror. En el nivel plástico y conceptual la escena hace juego con «El cuadro» en el cual un viejo sensual contempla a una joven. Aquí también se trata del viejo y la joven. Pero la joven se da cuenta de lo que representa el viejo escuchando lecturas «santas» sobre el tema:

LUISA (leyendo).—«La casa de San José estaba distribuida en tres aposentos: en un aposento dormía San José, en otro trabajaba y tenía sus herramientas y en el tercero asistía de ordinario y dormía en el dulce tálamo virginal bajo sábanas de flor de reina de los cielos. Antes de estar informado de la causa de su felicidad, iba San José muy raras veces a verla, pero después acudía lleno de reverencial temor y la veía envuelta en refulgentísima luz y olía su magnolia cerrada...

Nunca vio dormir San José a su excelentísima esposa, pero se lo aconsejaba temiendo que de aquel estado viniese un mal avío.»

ROSA.—Veis cómo puede no dormirse y cómo eso es ser avisada... Yo no quiero dormir más, temo el sueño... Tengo el presentimiento de que me espera alguien en mi sueño con un deseo de hacerme mal y de seducirme... No me dejéis sola con él... Despertadme... No quiero dormir más. Me despertaréis. Si no lo hacéis incurriréis en el pecado de quien viendo ahogarse a otro y pudiéndole salvar, no lo hace (LXXXV).

La escena de «El cuadro» es luego la misma que Rosa se imagina aquí latente en la realidad. Lo religioso y santo que podría parecer «El cuadro» aquí es terrenal y «demasiado humano», clara expresión de pasiones turbulentas y pecaminosas, pero bellas. Dos pasajes, am-

bos suprimidos en ediciones posteriores, continúan en el personaje de Rosa el análisis ramoniano del sentido de lo representado:

> ROSA.—...Me quiere dar coquetería a viva fuerza. ¿No lo veis?... Es un lujo que me quiere perder, que me desea y que me envolverá en galantería... No... Es más grande no quererme así, no exaltar mi carne y hacerme pesado el corazón... Me quiere para una fiesta egoísta, en la que me necesita ardiente y desnuda. No, no... Atenderle es rebelarme contra Dios... John no cuenta con El, cuenta conmigo, me quiere hacer avara de mí misma, me quiere perder..., quiere que me adorne con mi carne... (XCI).
>
> ... ...
>
> ROSA.—No, madre, no... Es que, quiera o no, no puedo nada aún con mis ansias de hacerme olvidar... Me sobrevivirá... John no me deja renunciar a todo, me siento supeditada y carnal por él... Quisiera que me devolviese la memoria de mi coquetería y de mi provocación... Un amor tan grande me puede quitar el paraíso como el de Eva a Adán... Es que no fue un gran amor aquél... (XCII).

En resumidas cuentas, el amor a las cosas se comunica al ser amado; pero el amante de cosas no tiene salida, y se pierde. Se pierde Ruskin; y se pierde Rosa en un fanatismo religioso que parece Ramón no ve como prueba de lo contrario. Como Ramón se había identificado con Ruskin a lo largo del ensayo parece que también el lector tiene que incluirlo entre los que participan de la tradición... aunque sin las hipocresías y los fanatismos que llevan a la infelicidad.

CONCLUSIONES

El pensar-crear al parecer simultáneo frente al público facilita la clave a la interpretación de esta «biografía autobiografiada». Su punto de partida consiste en la reacción personal a hechos y datos; y la reacción-más-datos se amalgaman en el acto de crear una forma artística reveladora de verdades superiores. Pero la verdad superior estética parece existir en formas «eternas»; y la aproximación a ellas se reserva para seres privilegiados. En medida mayor o menor, los grandes o casi grandes creadores y críticos han participado de las mismas características. Ruskin tenía las aptitudes personales requisitas para aproximarse a lo moderno-eterno, pero su circunstancia y carácter le imposibilitaron la expresión abierta. Desde dentro, en la sensibilidad de su alma, inconscientemente a través de su estilo y, finalmente, en la inevitable explosión de su sentir apasionado se reveló como demasiado humano, de carácter diabólico, expresivo de lo que debiera ser el gran artista y esteta. Mas esto sólo existió en un

nivel humano por debajo de lo que públicamente llegó a ser él para contemporáneos y académicos. Descubrir y revelar en forma *viva* lo que fue Ruskin «en realidad» es la tarea del biógrafo a lo Ramón.

Sin embargo, a cada paso dentro de la biografía tropezamos con Ramón mismo en su vivir, en sus amores, en su amor de las cosas, en su reaccionar, en el acto de rectificar los defectos en Ruksin y en su sempiterno pensar y armonizar sentido y forma. El *vive* su Ruskin, hombre y obra literaria. Y, concuerden sus conceptos con los de otros críticos o no, el lector se va adentrando en el concepto particular de la estética y la moral de Gómez de la Serna, que es nuestro contemporáneo. Parece que la historia había ido marchando inexorablemente hacia nuestro momento, uno de plenitud en el que la verdad se manifiesta más completamente que en cualquier época anterior. Si acordamos en aceptar los valores ramonianos como eternos y también como nuestros, sea correcta o no su interpretación de Ruskin desde una perspectiva «académica», será nuestra su interpretación y basta. Al convivir con Ramón mientras él convive con Ruskin, tenemos que ir ajustando nuestra sensibilidad y sistema valorativo a los suyos. Si no nos sentimos satisfechos respecto a los argumentos manejados —y cuesta trabajo sólo descubrirlos y tratar de sistematizarlos— también nos damos cuenta de que la «totalidad» del ensayo no funciona de acuerdo con los coordinados de la razón, y que es, sobre todo, obra de arte.

Como obra de arte rehúye la preocupación objetivista y la de la imitación mimética y plantea como normativa una «nueva» estética subjetivista, anti-mimética y más allá de la moralidad convencional. Arraigada en la sensibilidad romántica interpretada ramonamente y en el decadentismo, cuyos orígenes también son románticos, la *persona literaria* (Ramón, producto de estas tradiciones) se pone en contacto con la realidad de la persona íntima de Ruskin; y del esfuerzo por extraer la verdad se pone en marcha un asociacionismo libre que es creador de la forma de expresión adecuada a la realización literaria del ser y sentir de Ruskin. Nunca del todo desvanece Ramón en el acto de pensar y en el de crear. Su pensar descubre lo novelesco (a lo Walter Scott), lo dramático (a lo Ibsen) y lo pantomímico (prerrafaelista) que él no sólo comprende, sino que acepta y amolda en la expresión de esencias que no pueden comunicarse con prosa llana y corriente. En un *tour de force* creador frente al público *renueva* las estéticas anteriores utilizando las que a su parecer son sus técnicas para infundir nueva vida a su biografiado al mismo tiempo que va rectificando errores. Pero la forma y su sentido son nuevos, no recreaciones arqueológicas. La nueva forma tiene una coherencia interna en

la cual todos los elementos constituyentes se relacionan las unas con las otras. Pero al mismo tiempo la obra también alude a realidades cuya naturaleza es susceptible de investigaciones de parte del lector. Aquí es donde no hay derecho a que nos pongamos «racionales». La crítica no ramoniana —es decir, todos los que no sean él mismo— no tiene otra alternativa que la de intentar entenderle desde dentro de las estructuras que elaboró para fines específicos. Sus biografías siempre interesarán más por lo que tienen de las ideas de Ramón sobre la estética personal de lo que interesarán por lo dicho acerca del biografiado. Y lo dicho sobre el biografiado sólo podrá comprenderse desde dentro de la estructura en la cual aparece.

JAMES H. HODDIE

Dpt. of Modern Languages
Boston University
718 Commonwealth Avenue
BOSTON, Mass. 02215 (USA)