

El valor humano de la Literatura española

La elección del tema

Por la misma responsabilidad, inmerecida desde luego, de hablar en nombre de la Universidad, he pensado escoger como tema de esta primera lección la consideración, desde un punto de vista de cierta novedad, del valor humano de la literatura española. Se trata de mostrar de qué manera esta función de nuestra lengua nacional que es su literatura expresa y pone de relieve situaciones humanas en las que advertimos problemas perennes y por lo tanto actuales. Creo que la Universidad al cumplir la misión de desvelar la verdad, ha de considerar a ésta en su perspectiva vital, en la situación de aquí y de ahora. La Universidad representa, sí, la tradición, la viva operación de recoger el pasado y proyectarlo hacia el futuro, pero centrándose en el momento actual. La Universidad como ser vivo, puede sufrir enfermedad. Y en el hombre y los entes sociales hay ciertos males, sagazmente denunciados por Toynbee en su aspecto histórico, y que nacen precisamente de no hacerse cargo de la realidad del aquí y el ahora: tales enfermedades son el recreo nostálgico del pasado y la imaginaria anticipación—optimista o pesimista—del futuro. La vivencia plena del momento es una lección continua del pensamiento europeo. Un poeta barroco alemán, del que aun hemos de hablar, decía:

*Míos no son los años ya
que yo con los años perdí
y tampoco puedo contar
con los que quizás han de venir
Sólo el instante en mi mano está
y sólo en él puedo vivir
lo eterno en el tiempo fugaz.*

Y nuestro Unamuno decía: «Lo más urgente es lo de ahora y lo de aquí, en el momento que pasa y en el reducido lugar que ocupamos están nuestra eternidad y nuestra infinitud». Distingamos aún entre lo que pudiéramos llamar la actualidad del animal, para quien la historia se reduce a la suma de los instintos aprendidos rápidamente, y el futuro a la inmediata necesidad de satisfacerlos; y la actualidad temporalizada del hombre, es decir, como resolución de un encuentro con la realidad, apoyado en el recuerdo, y lanzado hacia adelante en la esperanza. Hoy estamos bajo el peso de una preocupación que está invadiendo la Universidad, que nos atosiga y que puede hacer peligrar la vida de la inteligencia en España. Tal preocupación es la de la utilidad y rendimiento práctico de los estudios: la ciencia se estima en cuanto es la creadora de los artificios que han verificado la fabulosa revolución de la técnica contemporánea. La fruición por saber deja paso al deseo de eficacia inmediata, de ahí la disminución de las vocaciones científicas puras y humanísticas, es decir, del desinterés. Pero hay que recordar que esta revolución técnica es fundamentalmente la herencia de muchos esfuerzos nacidos a través de la historia, es fruto de esfuerzos desinteresados por saber, de esa pasión por la verdad que es la raíz de la Universidad. Y como el hombre no es sino un reflejo de la vida plena de Dios en sus procesiones trinitarias, el amor a la verdad, es belleza en sí, y es amor a los demás. Por eso cuando la verdad de las cosas permite la modificación de las mismas, y esta modificación llega a hacer peligrosa la vida de otros hombres, en el auténtico científico surgen dramáticos casos de conciencia. Por ello, nuestra época, junto con el saber técnico, tiene otra preocupación pareja, es la preocupación por el hombre. En las fábricas que la técnica ha hecho casi perfectas, surgen esos problemas que se llaman ya de «relaciones humanas»; en la medicina tecnificada surge la necesidad de hacerse medicina antropológica. Y ciertamente no con gozo y amable recreación sino con angustiosa urgencia. *El hombre problemático*, *El hombre a prueba*, son títulos de obras de plena actualidad, de aquí y ahora. Las humanidades no son un conjunto de artes de adorno, las humanidades tienen en su conjunto y en cada una de sus especialidades, una urgente tarea; y están necesitadas de vocaciones, antes de que sea más tarde.

Pero el hombre no es un ente ideal, el hombre es un aquí y un aho-

ra, y eso lo ha percibido siempre el humanista patético, desde San Agustín a Heidegger. Cada hombre, al encontrarse arrojado al mundo, realiza una función formalizadora del mismo en un sistema de signos y símbolos, del que el lenguaje es una parte esencial. En la tradición por la que cada generación entrega a las sucesivas su herencia, se van constituyendo formas peculiares, que limitan e incitan; repertorios de actitudes, de aciertos y de fracasos. Por eso el examen de la historia, la historia en sí, es esencial en esta problemática del hombre, en esta prueba que aquí y ahora, como problema urgente tiene planteado el saber humano.

Se debe a Xavier Zubiri, el gran maestro de la filosofía española, el fecundo concepto de la *formalización*. El hombre, desde sus primeros momentos, realiza esa función ordenadora de la realidad, la realiza con un esfuerzo de su cuerpo y de su alma, psicósomáticamente. El lenguaje representa un momento esencial de hominización, y es la forma esencial con que el hombre formaliza su realidad. De las funciones del lenguaje hay una que es la imaginativa, la creación de imágenes, de símbolos totalizadores de las distintas aproximaciones y perspectivas ante una cosa, o ante esa cosa peculiar que otro hombre, el otro, el prójimo. Esa función poética, imaginativa, constituye esencialmente la literatura. Por eso una literatura no es sino una lengua en el momento de intensa concentración de todas sus funciones.

La expresión literaria va a construir un campo autónomo de signos lingüísticos, de palabras, en el que la realidad aparece revelada de manera intensa. Hay un conocimiento poético que, como ha mostrado Maritain, tiene tanta veracidad como el conocimiento científico. El lenguaje literario no es sino un momento peculiar del lenguaje. Precisamente la escuela española de filología considera esencial esta unión de lengua y literatura, de modo que se advierta, no una dicotomía sino una gradación entre las diversas actitudes del hablante, y de las funciones del sistema de signos idiomáticos. Este no es sino un sistema de signos, repito, por ello en la teoría general de la ciencia, hoy en boga y discusión en Estados Unidos, en la dirección representada por los colaboradores de la «Enciclopedia de la Ciencia Unificada», el lenguaje se ve como una forma de combinación de signos, dentro de una ciencia general semiológica que no es sino la «Semántica» de Carnap, y que se designa con el nombre de «Semantics».

Vengamos a nuestro tema, después de este excursus. El problema que he de tratar versa sobre las formas que han nacido de una significación, de un contenido espiritual y cultural, de la representación y valores del hombre en la creación literaria española, en esta forma potenciada de nuestro lenguaje; y especialmente en la actitud problemática, y patética que se muestra en alguna de las creaciones más altas de nuestro genio.

No hago sino ensayar algunas hipótesis, y presentar algunos resultados de muchos trabajos de pormenor, y sobre todo de muchas reflexiones sobre este tema del valor humano de la literatura española.

Cuestión previa

He de precisar en primer lugar qué entiendo por el valor humano de nuestra literatura. Si se considera a la creación literaria como una vivencia simbólica de la realidad, hemos de ver cómo en la percepción y ordenación del mundo, surgida en la imaginación del escritor hay una atención o preferencia por los hombres y sus acciones, viéndose siempre al mundo a través de una perspectiva personal. Si dentro de esa idea funcional del lenguaje literario, consideramos a la palabra literaria como una potenciación de ese deseo existencial del hombre que es la expresión comunicativa, podemos ver el valor humano de nuestra literatura como la mostración de un conjunto de paradigmas de posibilidades de vida que se resuelven en un deseo de participar experiencias o doctrinas.

El personaje como palabra

En este propósito hay que realizar un deslinde previo. El interés en este problema no es el de caracterizar el vivir hispánico, el estilo de vida del hombre, cosa que ha sido intentada en varias ocasiones, y que es un tema vivo y actual, como podemos ver por las recientes, magistrales y... antitéticas interpretaciones de Menéndez Pidal o Américo Castro, o las sutiles determinaciones de Pedro Laín Entralgo. Pero las vidas que nos interesan están en la creación literaria. Partimos de una actitud de filólogos, y en filología el campo de observación está formado y limitado por los textos. Nos interesan los *personajes*, es decir, aquellas palabras que en un texto representan, simbolizan y comunican el agente de la acción que se está desarrollando. Todo texto es una estructura de signos en la que se conjuntan fuerzas muy diversas, y la función del comentarista, del que realiza la «hermenética» es poner de relieve la esencia, es decir, la verdad de esas relaciones. Digamos además que este concepto estructural ha sobrepasado la pura interpretación literaria y se ha extendido a la sociología, en donde se habla del «contexto» de una situación determinada. El personaje literario no es sino una *palabra*. Puede ser un nombre propio, o puede ser un pronombre personal. Insistamos en que la expresión literaria no es sino una forma de lenguaje, con sus funciones exaltadas a un punto máximo de eficiencia. La teoría general del signo influida esencialmente por el conductismo, ha analizado la naturaleza peculiar del signo estético. Para Morris el signo estético tiene un carácter «icóni-

co». es decir, de «imagen». Yo añadiría otra interpretación: el personaje opera como forma ejemplar, que puede suscitar un movimiento imitatorio más o menos intenso en el que se apropia ese signo. Los personajes están en la mente del escritor, en el texto, y en la mente del lector. Fuera, en la vida propia o en la ajena, habrá existencias que en su origen—los célebres «modelos vivos»—o en su resultado —los que viven creyéndose personajes de ficción— no sean sino puntos de partida o de llegada de una acción ideal. A veces se ha dado el caso de que personajes vivos se conviertan en personajes de novela. Así, no hace mucho, recorriendo yo los valles santanderinos, he podido oír las tradiciones vivas de personajes de Pereda, que en su vida eran más novelísticos que en las páginas de «Peñas Arriba». Todavía, no hace mucho vivía quien ya se llamaba a sí mismo Pito Salces, el cazador de osos de la gran novela montañesa. También en estas peregrinaciones literarias me han señalado en Yecla, donde vivió un personaje azoriniano, del que después me dijera el propio Azorín que era totalmente imaginario. Eugenio d'Ors solía hablar de ciertas enfermedades mentales que se creían el modelo de «La Bien Plantada». Todo esto que ya ha pasado al anecdotario real o inventado tiene una razón profunda. En primer lugar el carácter verdadero, no digamos real, del personaje literario, pero verdadero en cuanto, como forma de lenguaje crea una zona de realidad funcional, es decir, de organización del mundo exterior en nuestro proyecto de vida. Ahora en la percepción del mundo entran no sólo las cosas, sino muy importantemente la percepción del *otro*, del prójimo. El problema del *otro*, del prójimo es uno de los temas esenciales de la antropología actual, sobre él han escrito Ortega, Marcel, Sartre, Martín Buber, Rof Carballo, Laín Entralgo, etc. Y resulta que lo que nosotros percibimos de los demás e incluso de nosotros mismos, no es también sino una *imagen*, un conjunto de señales, de síntomas, que van desde el gesto hasta lo que se llama la percepción de la persona profunda. En suma, nosotros unimos también en un sistema, esas señales de nosotros mismos o de los demás, en una *palabra interna*, en un *significado* en una imagen que al hacerse *ejemplar* llega a convertirse en lo que los psicoanalistas llaman la «máscara». Tenemos una imagen múltiple o unitiva, que se puede concentrar en un signo indicativo, deíctico, en un gesto de nuestra mano. Y el signo verbal que sustituye a ese gesto, es el *pronombre*: el *yo*, el *tú* o el *él*. Por eso el problema tan debatido del *realismo* de la literatura, y especialmente del realismo de la literatura española, tiene que ser planteado de nuevo.

La realidad de la palabra-personaje es realidad fundada por el acto lingüístico, por ello es una realidad concentrada y válida en un sentido de eficacia de imitación, de causa ejemplar. La realificación del personaje puede ser tan intensa que llega a sentirse ya como autónomo. Las

fuerzas de cobertura o representación que hay en la percepción de la persona pueden sentirse tan verídicas que un hombre puede percibirse como personaje de novela. En dos autores de nuestra literatura se expresa esto de manera esencial en su creación literaria, en Calderón de la Barca que renueva el viejo tópico del «*theatrum mundi*» y ve al hombre como personaje de comedia, y en Unamuno que ve al hombre y a sí mismo, por ende, como personaje de novela. Inicialmente el signo que representa a una cosa o a una persona es la indicación con el dedo. La primera posesión del mundo que realiza el niño lo hace con el contacto físico, con la mano. Por eso el señalar con la mano es un acto posesorio, y se considera como gesto incivil. En la lengua española, el *aquí* funciona como demostrativo personal en el habla vulgar. En las lenguas indoeuropeas la raíz de los pronombres demostrativos es la misma que la raíz de las palabras que designan en alguna de ellas el dedo. Recordemos cómo en la creación del hombre, tal como la representa Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, no es un soplo sino un leve contacto de dedos, imperativo el del Creador, en leve curvatura el de Adán, el signo de la animación del ser humano. Hoy día en cierta dirección de la crítica el problema de los pronombres como representación de personajes es muy importante.

Quede como conclusión de este punto la afirmación de la autonomía del personaje, dentro de un texto, del personaje con más o menos autonomía—recuérdese la vida autónoma del personaje en Pirandello y en Unamuno—, de «una figura formada en el viento». Figuras de brisa suave como la Gitanilla, o la muchachas de Cervantes; figuras de ardiente aire de verano, casi tolveneras, como Melibea, o como Dorotea; figurillas graciosas como en un vitral iluminada por los rayos del sol poniente, como Doña Endrina; tremendos vendavales, como Segismundo. ¿Y los inquietos fuegos fatuos que son los pícaros? A ellos atendemos, con ellos nos quedamos, en tanto que signos, pero con plenitud de significado.

La abundancia de personajes

Dentro de este concepto del personaje como un signo, una primera característica de la literatura española es la abundancia de ellos. Algún crítico ha aludido a este aspecto. Desde el *Poema del Cid* hasta las novelas de Pío Baroja, hay una densa humanidad. Y esta característica se da en la literatura más actual. Es eterno el problema de la atracción entre el hombre y la mujer. Pero en dos importantes obras de la literatura española contemporánea este problema se enriquece y gana en profundidad por la multiplicidad de los personajes. En *La Casa de Bernarda Alba* una fuerza elemental, telúrica, conmueve a las cinco muchachas en

la atracción hacia un hombre que para ellas no es sino una señal, una llamada nacida de ellas misma, y lo que en una tragedia clásica se convertiría en coro, aquí se desgrana en siete protagonistas con relieve de carne y sangre. En esa maravillosa y delicadísima novela de Eulalia Galvarriato, *Cinco Sombras*, un hombre pasa su vida en un puro anhelo, (sin llegar a comprenderlo él mismo), del amor de cinco muchachas, entre las que no sabe elegir, definitivamente. Contrapunto de violencia llameante, y de delicadeza, un sentimiento elemental que se expresa con riqueza y multiplicidad de aspectos en este prisma de los diversos personajes. Y aún podíamos recordar cómo en García Lorca, que por su formación y la época en que vivió se inclinaría a valores puramente líricos lo dramático tiene una fuerza esencial. En una entrevista periodística le preguntan: «¿Qué cree Vd. que tiene más fuerza en su temperamento: lo lírico o lo dramático?».

«Lo dramático, sin duda ninguna. A mí me interesa más la gente que habita el paisaje que el paisaje mismo. Yo puedo estarme contemplando una sierra durante un cuarto de hora. Pero en seguida corro a hablar con el pastor o el leñador de esa sierra. Luego, al escribir, recuerda uno esos diálogos y surge la expresión popular auténtica. Yo tengo un gran archivo en los recuerdos de mi niñez, de oír hablar a la gente. Es la memoria poética y a ella me atengo».

La creación dramática clásica, sobre todo en Lope, también va a multiplicar las perspectivas de la realidad por la multiplicación de los personajes. En Lope hay una creación de personajes que es su propia vida, es decir, la contemplación de sus propias máscaras. Morley y Cossío han estudiado los seudónimos y los personajes que son el mismo Lope en sus comedias, y otros investigadores, entre ellos Montesinos, han mostrado cómo Lope en su vida se sentía muchas veces personaje de comedia, obrando influido por normas y esquemas literarios, por razones tan eficaces como la de aquellos célebres versos de un romance, tan glosados en nuestra literatura:

*Que los yerros por amores
dignos son de perdonar.*

En la creación de Lope, como en un gran río, se vierten muchos caudales: la historia patria, tradiciones propias, novelas italianas, etc. En éstas la trama es ya por sí animada y viva, pero Lope tiene que dramatizarla aun más, creando nuevos personajes. Así, entre otras en *El Piadoso Veneciano* inspirada en Giraldo Cintio, Lope realza los personajes, inventa rivales y sobre todo introduce la figura del *gracioso*, sobre cuya función desmitificadora hemos de volver aún.

También en la novela realista esta abundancia de personajes da riqueza vital y fuerza humana a las narraciones. Se podría dudar de que esto sea una característica española, recordando no más que a Balzac. Ciertamente es que nuestro Galdós le debe mucho al autor de la *Comedia Humana*. Pero investigaciones de detalle han mostrado cómo frente a los 2.000 personajes de Balzac, Galdós crea 8.000. Y si volvemos a Baroja, cualquier lector del gran novelista vasco recordará que sus novelas no son sino desfiles de personajes, no en masificadas unidades colectivas, sino en bien diseñadas figuraciones individuales. Quede sin embargo esta característica como una hipótesis, en espera de investigaciones de detalle.

Un crítico norteamericano, Eoff, hablando de la importancia del ambiente afirma que en su forma más característica la novela de Galdós narra la interacción entre una personalidad en desarrollo y una combinación de factores ambientales, circunstancias y sucesos a través de un largo período de tiempo. Por ello es posible considerar sus novelas como si fuesen esencialmente biografías de individuos.

La fuerza de protagonización

De todas maneras esto no sería más que un hecho. Pero hemos de insistir en que una obra literaria no es un agregado de elementos dispersos, sino una estructura dinámica, un sistema de fuerzas que operan sobre el lector. Los grandes personajes, esas figuras hechas ya perennes, tienen como decíamos, tal fuerza significativa, son tan simbólicas, que ya se convierten en mitos, y en signos caracterizadores de ciertos estados o actitudes humanas. Edipo, Segismundo, Fausto, se utilizan en determinaciones psicológicas e históricas como formas de vida. En muchos de estos nombres se da el paso del nombre propio al nombre común, su fuerza icónica hace que se incorporen al vocabulario normal, banalizándose, y por ello a veces tienen que ser vueltos a crear, en la tradición del tipo, para despojarlos de la ganga con que la lengua cotidiana degrada al lenguaje; y se nos aparecen en nuevas variaciones, con nueva eficacia.

Pero no se trata de estas grandes figuras, que destacan como las que en los edificios renacentistas y barrocos aparecen en medallones; o en las listas de ejemplos de los moralistas. No, lo peculiar de la figuración del personaje en nuestra literatura es la alteración de la relación normal entre el protagonista y los que le rodean. El esquema «protagonista-antagonista-coro», en muchas obras españolas está desbordado por la insólita capacidad que tienen nuestros personajes de convertirse en protagonistas. El personaje español está movido por una inquietud, por un deseo de ac-

tuar, ¡cómo actúan! ¡Qué motilidad la suya! En nuestras obras aparece el camino, esa voluntad en medio de un paisaje, como parte del personaje. Personajes andariegos, a veces casi volanderos. Recuérdese, por ejemplo el recorrido por casi toda la España de entonces, de los protagonistas de la Batalla de Don Carnal y doña Cuaresma, en el *Libro de Buen Amor*. Cuentense las veces que aparecen los caminos, las ventas y hasta las navegaciones en nuestra literatura. No sólo en la picaresca, género viajero por definición, sino también en el teatro aparecen las rutas españolas. Y en la literatura contemporánea hay igualmente esa movilidad: recuérdense los itinerarios de muchos héroes de Galdós en los *Episodios Nacionales*, las caminatas de los de Baroja, y cómo un novelista actual, Camilo José Cela, renovó el género picaresco, y ha creado una peculiar literatura de viajes, en la que él mismo se convierte en figura de vagabundaje. Y en estos libros viajeros, como en los de Ciro Bayo, de nuevo, más que el paisaje, los que aparecen más o menos reales son los hombres, y también cada uno de ellos tiene una tensión protagonizadora.

Condiciones de esa tensión

En primer lugar hemos de afirmar que sólo una cualidad se exige: la elemental de ser hombre. Pero aquí vamos a encontrarnos con un hecho común a toda la literatura europea. A partir de la crisis de las estructuras medievales se perfila este surgimiento de la exaltación de la personalidad. España participa plenamente en esta tendencia. No nos referimos sólo al hecho bien conocido de transformación en un sentido de áspera individuación de los héroes épicos. Es conocida, en efecto, la evolución del género épico medieval en formas derivadas en las que se amplía la vida del héroe: aparecen las mocedades y los «moniages» o monjíos de los héroes. En la épica española tenemos esa evolución, creándose cantares tardíos como el de las *Mocedades de Rodrigo* en que el héroe, jurisconsulto y mesurado, del viejo cantar se hace mozo altanero y alborotado. Pero el mismo fenómeno de crecimiento en la individuación se da en otro género muy relacionado con el de los cantares épicos, el de las crónicas historiales. Tenemos el hecho de que crónicas regias como la «Crónica General» de Alfonso el Sabio atiendan con todo cuidado a personajes como el Cid o los Infantes de Lara, incluso con más pormenorización en el relato de los hechos del primero que en el de los reyes como Alfonso VI. En las refundiciones y ampliaciones de esa crónica, la comparación de fuentes, muestra ese crecimiento del interés por lo individual. Así en la Crónica de 1344 surge en la parte de inspiración menos libresco un rico anecdótico individual, con rasgos personales de gran fuerza. En las deliciosas crónicas del XV hay un ambiente de libro de caballé-

rías, en que los personajes históricos sirven a unos esquemas esenciales, que después se harán pura forma externa, conjunto banalizado de gestos y ritos, que es lo que pretenderá imitar Don Quijote.

Se ha dicho por Bell que la obra de los historiadores españoles es casi siempre un conjunto de retratos, el interés se concentra en las figuras humanas. Y aun diríamos que en las empresas históricas de la época renacentista, sus protagonistas viven esos paradigmas caballerescos como verdaderos. Es interesante a este respecto recordar que el nombre de California fué dado por descubridores españoles a esta región por influencia del de una reina de amazonas de una novela caballeresca. Esta fuerza de protagonización, de amor a la figura destacada de los héroes hace que personajes épicos como Roland u Olivier, sigan viviendo en la literatura tradicional hispánica cuando ya en Francia estaban olvidados, y aún que se inventen otros como el célebre Durandarte, que no es sino la personificación de una espada de Rolando llamada Durandal. Esta fuerza de protagonización hace también que cuando nuestros escritores crean figuras alegóricas, a veces de inspiración libresca, tomen un vigor fortísimo. Varios personajes del *Libro de Buen Amor* tienen su origen, como se sabe, en una comedia latina medieval. Pero en la vigorosa creación de Juan Ruiz, la *Anus*, nombre genérico, es decir, *vieja*, se transforma en esa *Trotaconventos* tan plásticamente descrita con su nombre propio y su propia figura y de descendencia tan famosa. En estas obras de personajes abundantes, organizadas como vidrieras de una catedral, una luz cambiante hace que se destaque de pronto una de ellas, a veces con relieve y mirada insistente, incorporándose como una persona más de nuestro contorno.

Individuación y personalización

Ese proceso de individuación puede experimentar una degradante forma de inautenticidad. La corriente activa de interpenetración entre las formas paradigmáticas de existencia y la realización de ellas, puede decaer cuando la tradición literaria es mera copia, repetición de tópicos sin que la experiencia o la imaginación del autor les dé esa vida casi autónoma a que me refería antes. Es lo que sucede con la caballeresca decadente. La auténtica personalidad se sustituye por un repertorio de gestos externos, por una máscara. Por otra parte en la individuación va a crecer la intimidad. La religiosidad que a finales de la Edad Media está alumbrando inquietamente las vivencias de los místicos del Rhin y los Países Bajos, o crea la «devotio nova» tira hacia adentro, hacia la honda soledad del hombre interior. Y es interesante afirmar que esa interioridad, ese movimiento hacia el alma desde las formas externas va a alumbrar en la

literatura española dos corrientes propias y características: de un lado la mística; de otro lado la nueva narrativa, representada por dos obras geniales, dispares en tamaño, iguales en importancia: el *Lazarillo de Tormes* y el *Quijote*. Tengo que dejar aparte todo el problema del valor antropológico de la mística; tan sólo indico cómo Rof Carballo ha advertido ese valor de penetración en las capas de la personalidad de *Las Moradas* de Santa Teresa, en relación con los recientes estudios de psicología profunda. Me referiré especialmente a un aspecto de la novela picaresca. Sobre el carácter de creación de la novela moderna por Cervantes se ha escrito insistentemente. En cuanto al *Lazarillo*, Dámaso Alonso ve la creación de un realismo no de cosas, sino realismo de almas. El gran maestro de la crítica afirma que «lo más antiguo, lo más importante, en realidad, lo esencial del realismo literario español es, «no el estudio de las cosas» sino la intensificada reproducción del alma humana». En esta línea se encuentran el *Poema del Cid*, la *Celestina*, el *Lazarillo* y más tarde Cervantes, padre de la novela europea. Y refiriéndose al episodio en que el hidalgo hambriento no se atreve a pedir a su criado que le deje participar de la mísera comida que ha obtenido el muchacho de caridad, dice, con su bellissimo estilo interpretativo: «¡Páginas maravillosas! ¡Luz clara del Lazarillo! En esas páginas está el más sagaz, el más tierno, el más lento y matizado estudio de un doble proceso psicológico. Todo lo que pasa por el alma del niño, que tanto ha sufrido ya en la vida: su gozo ingenuo al encontrar un amo; sus dudas; luego sus incertidumbres, al final su desolada desilusión. Y paralelo el proceso en el alma del hidalgo, entre el hambre y la honra».

Esperemos que en su obra *España y la Novela*, de la que tuvimos en esta Universidad una anticipación, nos muestre este papel creador de la literatura española en el género en que con más perspectivas puede presentarse la problemática del hombre. Yo voy a reducirme a un aspecto en que la novela española va a tener un radical interés: la presencia del hombre problemático, que según dijimos es un tema esencial de nuestro tiempo.

Una interpretación de la novela picaresca

Con la publicación del *Lazarillo de Tormes* comienza el género literario llamado la novela picaresca que va a tener mucho cultivo en España, y muchas imitaciones en diversos países europeos. Se ha discutido mucho el carácter del protagonista de estas novelas, es decir, del *pícaro*. Voy a prescindir de esas opiniones, especialmente de aquellas que lo ven como reflejo de circunstancias políticas y económicas de la época; me atengo a lo dicho sobre la autonomía del personaje literario. Consideran-

do de nuevo el carácter de símbolo, de forma ejemplar que tiene un personaje, como *significante* de un *significado* en el que se concentran, como forma interna, muy diversos elementos, hemos de ver en este género diversas presencias de esa percepción de lo humano que estamos estudiando en nuestra expresión literaria.

En primer lugar las últimas consecuencias en la posibilidad de que un hombre halle formas de vida distintas. El Renacimiento, según una concepción tradicional que hemos de aceptar como hipótesis de trabajo, descubre el valor del individuo, en cuanto un ser lleno de posibilidades. En las estructuras medievales la autorrealización del hombre—permítaseme emplear este término de la psicología profunda—se hace cierta y verdadera con el apoyo de unos cauces de formalización. La realidad es firme, tanto en el sistema conceptual, como en el sistema de acciones. En las estructuras literarias hay también una ordenación estamental, un gradualismo, que se refleja en la articulación en el vocabulario de las palabras-valores. Aun en obras de carácter tan individualizante como las *Generaciones y Semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán, las cualidades que se describen en cada retrato personal están dentro de un sistema medieval, como ha mostrado Carlos Clavería. También en la novela caballescaca se llega a un esquema de situaciones limitatorias de la libertad de los «aventureros». Don Quijote actúa con una seguridad dada por el sistema de esquemas hiperformalizados que forman su seguridad. No puedo referirme sino muy de pasada a esto: *Don Quijote no es quijotista*, no actúa creyendo que la realidad con que se enfrenta es dudosa, tiene la seguridad, según los esquemas que vive en su mente, de que él ha de vencer. Por eso, en la aventura de los batanes, cuando el acoso de la realidad en forma de signos misteriosos, no tiene interpretación en sus esquemas, siente miedo.

Ahora en la novela picaresca vamos a asistir, creo que por primera vez en la literatura europea, a un aislamiento del individuo, no ya del contorno social estamentado, sino incluso de las realidades naturales y estirpales. Ciertamente es que durante la Edad Media hay una reacción contra lo estirpal, y que en los mitos de los nacimientos de héroes y en los «topoi» correspondientes, el nacimiento o misterioso, o desarraigado de una estirpe va a tener cierta constancia. Piénsese en la mitificación legendaria, con adaptación de «topoi» de vidas de santos, y de creencias esquemáticas medievales (como la del número tres) que sufre la vida del conde Fernán González en el poema del anónimo monje de Arlanza. Pero no se trata sólo de esto. La enorme importancia del *Lazarillo*, en cuanto a la presencia del alma, al «realismo de almas» ha sido destacada como hemos dicho por Dámaso Alonso. Pero además yo creo que el valor humano, en cuanto valor de repercusión, de revivencia en nosotros,

y sentido antropológico, «ejemplar» de ese librito está en que en él se da el desarraigo de todas las formas de relación y consecuentemente una crisis de la realidad. Ciertamente que hay que partir de una concepción unitaria de la obra, entenderla como una *palabra*, en cuya significación se aunan y estructuran representaciones históricas, cifras de la realidad, repercusiones de otras formas literarias, y actitud ante la vida. Pero el *Lazarillo* es un ser en sí. Entre otros, Bataillon y Alberto del Monte, han dado interpretaciones en este sentido. Este último crítico ha aceptado en su reciente obra de conjunto *Itinerario del Romanzo Picaresco Spagnolo*, los resultados de un trabajo mío de hace muchos años. En una lectura juvenil del *Lazarillo* me impresionó profunda, casi dolorosamente, la despedida de Lázaro y su madre. Cuando ésta le entrega al ciego, dice el protagonista: «Quando nos hubimos de partir yo fuí a ver a mi madre, y ambos llorando me dió su bendición y dijo: «Hijo, ya sé que no te veré más. Procura ser bueno y Dios te guíe. Criado te he y con buen amo te he puesto, válete por tí».

El muchachuelo no comprende aún lo trágico de estas palabras. Está libre de unos lazos familiares que le han resultado más bien hoscos. Ciertamente que hasta ese momento cuenta su nacimiento con soltura; la crítica ha visto en este nacimiento e infancia una parodia de la situación de un Amadis, por ejemplo. Pero apenas salen, ciego y guiador, de la ciudad, el mendigo le da la cruel broma de decirle que arrime la oreja a un toro de piedra que está a la entrada del puente viejo de Salamanca. Cuando el muchacho, con la fe que le apoya en el que ha sustituido a la madre lo hace, el viejo le da un golpe y hace que su cabeza golpee contra la dura piedra. Y el muchacho dice: «Paresciome que en aquel momento desperté de «la simpleza en que como niño dormido estaba». Y dice para sí: «solo estoy y he de pensar como me sepa valer». La profecía de la madre se ha cumplido. Creo que este texto tiene un sentido de la mayor importancia. Intrínsecamente porque en el «sólo estoy» hay un reconocimiento súbito, brutal, del aislamiento, de la rotura de los lazos de solidaridad con el prójimo, aquí potenciado en una imagen ilusionísticamente paterna. En el «he de pensar como me sepa valer», tenemos la primera afirmación de la literatura de la conciencia de estar arrojado a la vida. No es ya un *niño dormido*. Una interpretación psicológica recordaría aquí, como componente semántico de esta expresión, el símbolo del regazo materno, el símbolo, tan desarrollado por los psicoanalistas del sentirse protegido dentro del cuerpo de la madre. El sueño del niño tiene este brutal despertar. Más adelante veremos el desarrollo de este motivo naciente de la soledad del personaje.

Antes hemos indicado cómo en toda *palabra literaria*, es decir, en todo *signo icónico* (aceptando, sólo por ahora, la expresión de Morris),

hay un componente tradicional, que cuando tiene una total extensión en la estructura de la significación, llega a convertirla en *tópico*. Examinando ahora este texto del *Lazarillo* hemos de recordar que en obras que la crítica ha citado como antecedentes de la novela picaresca, hay ese lanzamiento a la vida. En el *Spill* de Jaume Roig el protagonista cuenta, al comenzar el relato de su vida cómo al morir su padre es arrojado por su madre de la casa en que naciera, mal vestido y sin recurso. Aun vamos a encontrar en la obra del médico valenciano como en el *Lazarillo*, un respeto por la madre que luego, se convertirá en enemistad satírica y violenta. La madre le dice:

*peus e mans tens
guanya t prou bens
cerca ventura.*

La separación de la familia va a tomar después un matiz de odio. *Picara Justina* cuando muere el padre la protagonista dice: «En el entierro no lloramos mucho, que no llevamos palabras hechas». Y cuando la madre se añuga con un trozo de longaniza dice: «Lloré la muerte de mama algo, no mucho porque si ella tenía tapón en el gaxnate, yo le tenía en los ojos, y no podían salir las lágrimas». En el *Buscón* de Quevedo hay encanallamiento absoluto. El protagonista, hijo de un barbero ladrón y de una bruja, emplumada en atroz escena, por la Inquisición, sabe de la muerte de su padre por el relato del verdugo de Segovia, que cuenta cómo lo azota, lo cuelga, lo hace cuartos, y pone a los destrozados miembros en las puertas de la ciudad. Cuando Don Pablos vuelve a su ciudad natal, ve los trozos de su padre, no tiene sino una burla macabra para los restos. Hemos llegado a un asunto muy distinto de la imagen de la madre llorosa, pecadora disculpada por su hijo. No hay que olvidar el carácter de exageración caricaturesca, infrarrealista, no realista, de la obra de Quevedo; como tampoco hay que olvidarlo en la figura de la madre en esa potente y deformadora novela que es *La Familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela.

El «cercar ventura» no es exclusivo de la literatura picaresca. Son signos de aquel tiempo la inquietud, los viajes, el movimiento. Más tarde se dirá: «toda la desgracia de los hombres viene de una sola cosa: el no saber quedarse tranquilos en una habitación... No se compraría tan caro un puesto en el ejército si no fuera insoportable el no moverse de la ciudad...». Así hablará Pascal. Y este es el sentimiento, el desarraigo que se expresa en la picaresca. Hay un desarraigo de esas fuerzas de la estirpe, es decir, de la herencia, y del troque!ado o «prägung» familiar. En el léxico de la época va a dominar un vocablo bien expresivo: «desgarrarse»

en el sentido de huir, especialmente de la familia. Los dos mancebos cervantinos, Rinconete y Cortadillo se «desgarran» de sus casas.

En la novela picaresca este encuentro con el mundo va a tomar un talante más alegre, inicialmente. «Con esto salí a buscar mundo», dice Guzmán de Alfarache. La vieja metáfora venatoria con todo el sentido vital que en la acción que representa ha visto Ortega, toma aquí de nuevo un sentido actualizado. *La Picara Justina* afirma que «la segunda inclinación era andar mucho». En la Edad Media el hombre está en cierto modo retenido por su ciudad. El reflejo de esta relación se observa en obras como el *Libro de Buen Amor*. Pero en los géneros de la novela picaresca se muestra al hombre fuera de esos límites. La picaresca, y las expresiones de sus motivos y palabras, van a expresar, creo que por primera vez en la literatura europea, este lanzamiento en la vida que ha sido formulado como característica humana en nuestra época. «La existencia humana—dice Xavier Zubiri—es una realidad que consiste en *encontrarse* entre las cosas y hacerse a sí misma cuidándose de ellas y arrastrada por ellas». «Pensar cómo me sepa valer», dice el Lazarillo, «buscar mundo», dice Guzmán. La vitalidad rompe agresivamente esas ataduras con la llamada de los instintos primarios: «Bueno es tener padre, bueno es tener madre, pero el comer todo lo rapa».

Crisis de compañía

No sólo vamos a encontrar esta rotura de los lazos familiares, hay también una crisis de compañía. En el *Guzmán* hay como en el *Lazarillo* una confianza inicial en la compañía social. Al final del Capítulo II dice Guzmancillo: «Con esto salí a ver mundo, peregrinando por él, encomendándome a Dios y buenas gentes en quien hice confianza». Pero pronto verá que sólo hay burlas y malas voluntades. Y expresa de esta tremenda manera la hostilidad del contorno: «El tercer día fué casi de muerte. Halléme como perro flaco ladrado de los otros, que a todos enseñan dientes, todos le cercan y acometiendo a todos a ninguno muerde». También crisis de la palabra. Al encontrar en su, ya dolorido, peregrinar, a unos comerciantes, dice: «Estos fueron hombres que palabra no hablaron y creo que de avarientos. Estos miserables callaban por no ayudarme siquiera con buen entretenimiento». Y aquí Guzmán siente por su ausencia el valor de la conversación: «Aún si ya fuera diciendo cuentos como el pasado, el cansancio no se sintiera tanto; que la buena conversación donde quiera es manjar del alma, alegra los corazones de los caminantes, espacia los ánimos, entretiene los males, alarga la vida y por particular excelencia lleva caballeros a los de pie». Recuérdese cómo la conversación, el diálogo es una de las formas de relación postuladas como

ennoblecedoras por las normas renacentistas de convivencia. Pero ese valor «humanístico», que llega a ser abstracto, toma de pronto una carga de exigencia vital; la conversación no es sólo ornato, sino necesidad en el viaje, en este viaje continuo, en creciente soledad que es la vida del pícaro.

Formas de aislamiento

Vemos por tanto cómo la soledad es una situación que al marcar la figura de cada personaje, crea en él un sentimiento de desengaño y de reacción también separadora. Hay una renuncia, como decíamos, a la estirpe, al nombre. Guzmán dice: «El mejor medio que hallé fué probar la mano para salir de miseria, dejando mi madre y tierra. Hícelo así, y para no ser conocido no me quise valer del apellido de mi padre; púseme el Guzmán de mi madre y Alfarache de la heredad adonde tuve mi principio». Este ponerse nombre propio, por una voluntad de afirmación de la personalidad, es distinta acción de la que realiza en el *Quijote*, cuando el caballero va cambiando de nombres, en un perspectivismo lingüístico estudiado por Leo Spitzer, según sus hazañas. No, éste cambio de nombres es una añagaza inicial, un disfraz. La voluntad de ser del pícaro estará ya determinada por la conciencia del contorno como fuerza hostil, y al mismo tiempo una creciente conciencia de la vida como arte.

El sentimiento de usar las formas de la vida como instrumentos y disfraces se expresa maravillosamente en la más honda y negra novela de la literatura europea, la citada *La Vida del Buscón llamado Don Pablos* de Don Francisco de Quevedo. Ya hemos visto el encanallamiento del protagonista en la forma extrema del odio a los padres. La voluntad de realizarse que alienta en Don Pablos será ante todo un deseo de riqueza y de señorío. Alexander Parker ha analizado sutilmente la psicología del Buscón, de este personaje central de la obra de quien Leo Spitzer dijera que es la virtuosística y vitalísima, pero amoral, descripción de un virtuoso amoral de la vida». Parker vé cómo el Buscón aspira a realizarse como caballero, pero sólo en su forma exterior, en cuanto dominio, no en cuanto realización interna. Se ha destacado que para el pícaro la sociedad en sí guarda sus valores, lo que sucede es dentro de él mismo; de ahí nace la moral de huída de este personaje al que se ha llamado, con una designación ya corriente, el antihéroe, lleno de resentimiento ante el fracaso de su existencia ilusionística. El fracaso de esta vida, lo expresa plenamente esta gran novela de Quevedo, en la que aparece ciertamente el hombre a prueba, pero a prueba de sí mismo. La existencia humana es, sí, estar lanzado a la vida, y hay una creación sucesiva de formalizaciones, de ordenaciones de la realidad. Una formalización es

esencialmente un hábito de operar, y por ende una selección del contorno. En la novela picaresca, como en otro género, el de las autobiografías escritas por soldados aventureros, hay un *desgarro*, un choque intenso con la realidad, un rebote desengañoso; en suma una rotura de todo lo que sea ligazón, o *religación*. El hombre no religado, en trascendente sistema de uniones con el mundo y con Dios, descubre gozosamente su libertad, afirma su inmanencia, resuelve el arte de vivir en una pura gesticulación, y llega a este nihilismo asolador del que Don Pablos el Buscón es inigualado arquetipo.

Otra forma de soledad

Dentro de la narrativa española hay una obra que es síntesis y cifra de la imagen del hombre de la época barroca. Me refiero, como habréis adivinado a *El Criticón*, la obra genial de Baltasar Gracián, de quien celebramos el tercer centenario ahora. Esa soledad del hombre va a tomar una nueva simbolización en la que hay una coincidencia con otra obra esencial de nuestra literatura: *La Vida es Sueño*. El motivo de la cueva en la que el héroe se encuentra encerrado—viejo símbolo actualizado por los psicoanalistas—encierra una significación también de ensueño natural, de convivencia con las fuerzas protectoras de la naturaleza. Sin embargo la liberación de ese encierro produce una soledad radical, en la que hay, como auxilio, en la novela o drama, una guía, la prudencia del consejero. Obsérvese cómo en Andrenio, el nombre, no tiene ya alusión estirpal o terruñera alguna, es *Aner-Andros* el hombre en sí, como *Critilo* es el *juicio*. La novela es una novela viajera también, y encuentro con una realidad cambiante, que se crea y descrea; lo que sucede es que se pone a prueba no sólo al hombre mismo, sino a todos sus artificios: todo el arte, o las artes de vivir, desde el lenguaje que se muestra en sus posibilidades de vaciamiento, hasta la imagen del hombre, constantemente sometida a un juego de alusiones y disfraces, de máscara y desmascaramiento. Estos personajes se encuentran *absolutamente solos*, la realidad se les escapa, en un constante aleccionamiento en el que queda sólo la afirmación del propio ser humano. Ni en sus características ni en su lenguaje pertenece *El Criticón* al «estilo humilde», pero expresa en otra perspectiva ese drama del hombre desligado, desgarrado, cuya aniquilación lleva al pesimismo antropológico.

Optimismo y pesimismo

En la afirmación del valor humano de la creación literaria española, sería bastante lo indicado, con carácter de ensayo, desde luego. Sin em-

bargo queda aún por mostrar cómo en la repercusión ejemplar de estos símbolos del hombre que son los personajes estudiados hay un optimismo que supere la imagen amarga que hemos deducido. Precisamente una corriente interpretativa de la picaresca, representada por Miguel Herrero García y por Enrique Moreno Báez, ve en el *Guzmán* y en las disquisiciones morales que lo acompañan, un sentido de predicación moral, en relación con la literatura de «casos» tan frecuente en los sermones de la época. Se reflejaría el optimismo tridentino, la creencia en que todo hombre recibe la gracia suficiente para su salvación, y que aun el mayor pecador puede salvarse. Para Ramiro de Maeztu esta creencia, bien medida en nuestras almas, ha sido un eje de la acción histórica española. Esta tesis, muy discutida por otra parte, podría servir para el *Guzmán*, Pero en el *Buscón* lo esencial, lo que de veras tiene valor antropológico, es su propia exageración, caricatura barroca de una vida fracasada por falta de autenticidad. En *El Criticón* hay una fe constante en la posibilidad de la educación, hay un optimismo; que se reflejará más claramente en un género distinto, con más carga religiosa, que es el género de las comedias de santos, sobre todo de santos que han llegado a serlo después de vida pecadora. Aun las obras más densamente preocupadas de nuestra literatura barroca, tienen una fe en el hombre que contrasta con el pesimismo de los escritores alemanes barrocos, como Andreas Griphius. Griphius va a mostrarse escéptico de la posibilidad de la educación porque cree que la mala naturaleza del hombre es a menudo más fuerte (die böse Natur des Menschen oft stärker ist)).

Esencia y Existencia en el hombre del barroco

La obra que muestra la posibilidad máxima de soledad del hombre, la que lleva la expresión de su encanallamiento a su extremo es *El Buscón*; y es la obra en que la creación virtuosística de un estilo de vida externo y ficticio aparece con más cruel revelación. En *El Criticón*, la realidad va a mostrarse, como decía, cambiante sometida a una estimación perspectivista, estudiada por Krauss y por Baquero Goyanes. Hay una actitud de «alerta», pero esta alerta es tensión en que se pone a prueba la auténtica sustancia humana; se pone a prueba el artificio, se llega casi a una moral de huida como observó Montesinos, pero es una huida hacia adentro, y el mundo se ve como engañoso en sus formas, pero como necesario en su esencia. Pero hay una afirmación de la posibilidad, y de la necesidad de la «personificación». Hay la exigencia de que el hombre no sea un cuerpo vacío. En varias alegorías aparece este vacío, este interno aire de los personajes aparentes. En el estudio de la semántica del léxico del Barroco, tema sobre el que estamos trabajando en nuestro Se-

minario de Filología, ha habido ya varios resultados de interés. Werner Krauss, en su *Gracians Lebenslehre* ha analizado los diversos valores de la palabra «persona» en la obra graciana. Este vocablo, de etimología aún discutida, cuya historia general estudió Rheinfelder, llega a ser una palabra axial en *El Criticón*, y en general en las obras morales del jesuita aragonés: Hablará de «hombres muy personas»; dirá que «persona... es lo más difícil en la vida»; «Verás lo que cuesta ser persona», «Un empeño en su ocasión hizo personas a muchos», son otras citas, que podrían multiplicarse. Klaus Heger, en su tesis sobre nuestro autor, dice; «Gracián concentra en la palabra «persona» la quitaesencia de su doctrina moral de los valores». Añade que el mundo aparentemente caótico, de personas y personificaciones, tiene un punto central de observación en el concepto de «persona». Tenemos en esta palabra axial una ordenación del mundo. Heger se refiere al cumplimiento en Gracián de la interpretación de Americo Castro de la vida española, del hombre español cuyo vivir «consistió en vivir como persona y en personaliazr la vida en torno». No puedo discutir ahora ésto; lo que me interesa es indicar cómo esta palabra tiene una contrapartida; en la estructura de todo léxico, dentro de lo que Trier y Wartburg llaman «campos de significación», cada palabra se apoya en sus valores en los límites dados por las demás.

Hay una palabra que en Gracián es antitética de «persona». Es «figura». Esta palabra tiene también una historia muy penetrada en el desarrollo espiritual europeo, y ha sido estudiada por Auerbach, que además estudia en su *Mimesis*, la expresión que llama «figural». Pero lo que nos interesa, dentro del contexto que manejamos, es, en la presencia en signos del hombre, el valor de «figura». En la lengua general española «figura» tiene una evolución peyorativa; desde la época clásica significa 'hombre entonado que afecta gravedad e importancia'; 'se toma por hombre ridículo, feo y mala traza'; 'traje ridículo y excesivamente adornado'; «figurería» es acción ridícula. Tiene el derivado «figurón», y el «figurón» es también en nuestro teatro, del fin de la época clásica, un personaje vano, ridículo, centro de un género. En Gracián se ha señalado que se opone a «persona». Así en *El Criticón*, de Artemia, el personaje que representa la eficacia del «arte» frente a la «naturaleza», se dice: «Hacía de todo género de figuras y figurillas personas de sustancia». Aun en el léxico actual *figurar* tiene un claro matiz peyorativo. Pues bien, digamos que las vidas de los pícaros, que sólo una crítica desorientada ha podido tomar como reflejo de toda la vida española del siglo XVII, representa precisamente el fracaso de una vida de gesticulación y figurería, y que en la valoración del hombre en nuestros clásicos, hay una afirmación ética cuya constancia es una característica bien estudiada por Menéndez Pidal, y sobre la que no voy a insistir. Aun habría que estudiar otro tema,

el de la proclamación esencialista de los personajes españoles que entienden que su obrar es «por ser quienes son». El «por ser quien soy» es una expresión que en algunos aspectos ha estudiado Leo Spitzer y que aún tiene que ser analizada. Ello nos llevaría a la constancia en nuestra expresión de toda una serie de expresiones, de palabras-valores, de vocablos axiales, en las que hay ante todo la afirmación de una personalidad auténtica, esencial, religada y trascendente, frente a la figurería y al fracaso de las existencias a las que la soledad ha deshecho en esa rotura de la relación de amor al otro, en de la relación esencializante del yo y el tú, tan presente en las preocupaciones antropológicas de nuestra época. Esa contraposición entre lo gestero y lo esencial se da también en la función desmitificadora del «gracioso» de nuestra comedia, que recuerda constantemente al galán los peligros del endiosarse, o a veces, en anticipación de los problemas de un Pirandello o de un Unamuno, que es una figura de ficción. Pero insisto en que estos temas han de quedar aludidos, por la forzosa limitación de espacio a que me veo obligado. Sólo quisiera, para terminar, hacer referencia a la expresión de esa actitud suprema de la vida que es la reacción ante la muerte.

Los tres momentos del tema de la muerte

No puedo sino dar un esquema del tratamiento de este motivo en la literatura española. De nuevo hay que referirse a la actualidad de esta valoración del vivir humano que es la limitación por la muerte. Dentro de las viviendas, la imaginación de este muro final del camino está ligada con otras en una zona fecunda en creaciones simbólicas, dentro de un campo que pudiéramos llamar de motivos irracionales. Distingo entre ellos tres que creo esenciales y muy relacionados: el del tiempo, el del sueño, el de la muerte. Un estudio de las estructuraciones de estos motivos en la literatura europea mostraría su íntima relación. Pero he de limitarme al último de ellos.

Hay, sí, tres momentos en que la presencia de la muerte es más intensa. El primero es en esa época que Huizinga ha llamado el otoño de la Edad Media. Siziliano para Francia, y Carlos Clavería para el círculo borgoñón y su presencia en España, han estudiado el desarrollo progresivo de este temor a la muerte, nacido inicialmente en la predicación de los franciscanos. Dos grandes poetas del XV van a expresar con acentos perennes la presencia de la muerte. François Villon y Jorge Manrique. Se ha hecho una comparación, por Rose Marie Burkhardt, entre la actitud de ambos poetas, y podemos aceptar su idea de una mayor presencia de lo trascendente en nuestro Manrique, frente al nihilismo del gran poeta francés. Apuntaría yo además una característica de la figuración

de la muerte en las inmortales *Coplas*. Ahí la muerte no es dominadora; no domeña el rebaño humano como en las *Danzas*, aparece como sirviente, llama a la puerta como un escudero, previene al señor al combate. Es una muerte ancilar y compañera. Está por debajo del hombre.

El segundo momento de plenitud de esos motivos irracionales, en el que la muerte domina la temática es el siglo XVII. En toda la literatura europea, sobre todo en la alemana y en la española, los temas de la muerte son de grave insistencia. Si comparamos la actitud ante este motivo en el citado Giphius, o en Quevedo, podemos observar, aun con el peligro de ese mismo exceso de simplificación, una tensión más esperanzadora en el poeta español, un talante pietista más aniquilador en el alemán.

Sí, es cierto que, como Dámaso Alonso, ha afirmado, la fuerza expresiva de lo destructor es tal en la mente de Quevedo que sin mengua de su clara catolicidad casi llega a nihilismo pesimista. Pedro Laín afirma claramente la presencia de la esperanza en esta «imago mortis». Hay quizás un tema que también tiene que ser estudiado, un tema esencialmente paulino que es el temor al cuerpo, fundido en acorde con el desdén estoico a lo corporal. Recordemos el formidable soneto de Quevedo:

*Ya formidable y espantoso suena
dentro del corazón el postrer día
y la última hora, negra y fría
se acerca, de temor y sombras llena.
Si agradable descanso, paz serena
la muerte en traje de dolor envía
señas da su desdén de cortesía
más tiene de caricia que de pena.
¿Qué pretende el temor desacordado
de la que a rescatar piadosa viene
espíritu en miserias añudado?
Llegue rogada, pues mi bien previene
hálleme agradecido, no asustado
mi vida acabe y mi vivir ordene.*

Ciertamente que en esta densísima concentración de los sonetos de Quevedo, no puede aislarse cada parte de la repercusión en el resto. Pero creo que en todo texto, como decimos, hay unos componentes semánticos, y en el verso *espíritu en miserias añudado* creo reconocer un tema paulino. En un libro de emblemas inglés, aparece uno que representa un esqueleto, dentro de cuyas costillas está un hombre, como aprisionado entre ellas. El mote de la empresa es la frase paulina: «infelix ego homo ¿quis me liberavit de corpore mortis huius?». Este sentimiento de liberación del cuerpo, en sí tiene una larga tradición en el pensamiento

estoico, es uno de los sentimientos constituyentes de la *ataraxía* como descanso vital. Pero el humanismo cristiano tiene una modulación de este tema, a una tonalidad más grave, más responsable: es, como he dicho, el *temor* al cuerpo, como responsable del peligro en que se halle el alma. Este tema se halla insistentemente tratado en Calderón. Creo también que quizás sea la clave de esa macabra persecución de las almas por los cuerpos que en estilo cómico, con toda la fuerza de su caricatura expresa Quevedo en *El Sueño del Juicio Final*. Aun esquemáticamente podemos ver esta unidad humana de un tema desarrollado en formas y claves muy diversas.

Y aún hemos de atender a este último verso:

mi vida acabe y mi vivir ordene.

con una distinción entre *vida* como suceso temporal, y *vivir* como acción conjuntadora de acciones, cuyo sentido y verdad están creados por la muerte. De nuevo aparece con una concentración que creo única en la literatura europea, esta presencia de la muerte al servicio del hombre. Insisto en que es un tema de época, pero en la literatura de los poetas metafísicos ingleses se ha advertido, por recientes críticos, la falta de densidad con que los temas de la muerte son tratados. En la poesía barroca alemana, encontramos sí, momentos aislados, versos o fragmentos de enorme fuerza, en los que la sombra del aniquilamiento pesa angustiosamente. Pero en Quevedo, llevando a sus últimas posibilidades la lengua y sus formalizaciones poéticas, en Calderón sometiénola a un esquema intelectual, con fuerza mágica casi, el aspecto antropológico, es decir, de conocimiento del hombre en esa última y definitiva prueba, tiene una esencial eficacia.

Vengamos al tercer momento de plenitud de esos temas: la muerte, el tiempo, el sueño. Se trata una vez más de una época de crisis de la razón. La razón medieval termina en el otoño de la Edad Media, la razón del siglo XIX en la época del simbolismo. En España concretamente Carlos Clavería ha creído ver una constancia del tema de la muerte que atravesaría el clima optimista del Renacimiento. Perdóneseme este esquema, género al cual yo he opuesto siempre bastantes reparos. Pero es cierto que en la época del fin-de-siglo, hay de nuevo una presencia de la muerte. Maeterlinck, Rodembach, Hoffmannsthal, Rainer María Rilke... Sería preciso trazar muchas páginas para analizar los aspectos parciales, pero el lector de estos autores reconocerá la verdad de mi afirmación.

En la literatura española estos temas van a aparecer, también con una tonalidad variante, en los escritores del 98. En Azorín, con influjo de

Maeterlink, de forma vigorosa, unidos de misterio. En Unamuno con una verdad patética, determinando toda su agonía que es la ansia de fe en la pervivencia. En Antonio Machado penetrando en toda su poesía, como una fiel compañera. Pero ciertamente que en Machado también hay una liberación, y por una cualidad muy andaluza: la ironía. En la muerte de uno de sus «complementarios», de uno de esos poetas inventados por él, de Abel Martín, dice:

*Y vió la musa esquiva,
de pie junto a su lecho, la enlutada,
la dama de sus calles, fugitiva,
la imposible al amor y siempre amada.
Díjole Abel: Señora,
por ansia de tu cara descubierta,
he pensado vivir hacia la aurora
hasta sentir mi sangre casi yerta.
Hoy sé que no eres tú quien yo creía,
mas te quiero mirar y agradecerte
lo mucho que me hiciste compañía
con tu frío desdén.
Quiso la muerte
sonreír a Martín, y no sabía.*

La muerte no sabe sonreír. Esta profundísima ironía muestra vacuas las imágenes dominadoras de esta situación del hombre. También en esta perspectiva el hombre está por encima de la muerte.

Y aun podríamos referirnos al hondo modo con que la poesía actual española, expresa ese motivo. Pero es un tema que merece una atención que no puedo ofrecerle ahora y al que Pedro Laín Entralgo ha dedicado hondas páginas.

Resumen final

Todo intento de caracterización general de un pueblo o de su expresión, tiene peligros de simplificación brillante, sus conclusiones son siempre discutibles. Con independencia de las intentadas por Menéndez Pidal, Dámaso Alonso, Figueiredo, Farinelli, Bell, etc. y utilizando otros métodos de aproximación, he coincidido en mucho en ellos en la afirmación del valor humano de nuestra literatura. Hay un humanismo español afirmado por Parker, un humanismo sabio e inteligible para nosotros, que muestra no ejemplos fríos, no formas de anhelos que vayan más allá de las posibilidades humanas. El fracaso en lo que se ha llamado, renovando una frase de San Pablo, el orgullo de la vida, está vivo en los personajes amargos, sombríos, de nuestras novelas picarescas, como lo está

en los personajes de Pío Baroja, y aun podría verse otros parejos, como ha hecho Wilson, en el teatro de Calderón, cuyo héroe Segismundo fracasa cuando pone la soberbia como guía frente a la prudencia. Ante los otros, ante sí mismo, o ante la muerte, esos signos ejemplares, esas palabras eficaces que son nuestras obras literarias, esos personajes tan vivos y llameantes por la magia del lenguaje, nos dicen que la autenticidad del hombre español está en la afirmación de valores esenciales y trascendentes, de ser no demasiado humano, sino digna, y sobriamente humano.