

LA CITA, COMO TRANSMISIÓN DEL PENSAMIENTO ESTÉTICO Y LITERARIO, EN LA NOVELÍSTICA DE JOSÉ BALLESTER

Manuel Martínez Arnaldos
Universidad de Murcia

Es interesante constatar cómo José Ballester, a través de sus textos novelísticos más relevantes, *Otoño en la ciudad*¹ (*Otoño*), *Resucita un aroma tenue*² (*Resucita*), y *Sueños*³, así como en su novela corta *La "Vita Nova" de Carlos*⁴, teje una red de citas, sobre todo en los dos primeros, de escritores, músicos, pintores, escultores y personalidades históricas, junto a títulos de obras y nombres de edificios públicos y religiosos, tanto españoles como extranjeros, que nos muestran distintas perspectivas para la valoración de su pensamiento estético y literario. Hasta el punto de que, nos atreveríamos a afirmar, apenas existen páginas en sus novelas en las que no aparezca el nombre de una persona real, más o menos conocida. Como si su profesión periodística se impusiera sobre la literaria, tratando de objetivar, y reconducir constantemente, los efectos de la ficción. Todo un intento de conjugar ficción e historia. Acumulación de datos que constituye una especie de galaxia con diferentes constelaciones. Constelaciones que resultarían de la reiteración de nombres de escritores, músicos, pintores y escultores, según épocas y tendencias literarias o artísticas. Asociaciones de autores que, ya sea aisladamente, en un concreto dominio, musical, pictórico, escultórico o literario, o bien de manera conexas entre los diversos ámbitos, que nos ofrecen un indudable rendimiento para la indagación de los fundamentos en los que se apoya el quehacer estético-literario

1 Murcia: Ediciones Sudeste, 1936. Posteriormente citaré por la edición del Museo Ramón Gaya, Murcia, 1992.

2 Edición de Marina Giménez Precioso, Murcia: Universidad de Murcia, 1996. La primera edición apareció, seriada, por capítulos, en el periódico *El Español*, en 1944.

3 Madrid: Alambra, 1945.

4 *La Novela Levantina*, nº 3, La Unión, noviembre, 1921. Utiliza Ballester en el título, así como en el texto de la novela corta, y en otras ocasiones en las que se refiere a la obra de Dante, la forma latina "nova", de uso en Italia hasta finales del siglo XIX y primeros años del XX, en vez de "nuova", la manejada por Dante, y que ha prevalecido en el idioma italiano y en la literatura universal.

de Ballester. Una tarea que, lógicamente, desborda los presupuestos que ahora nos hemos marcado. Por lo que serán sólo las referencias a autores literarios los que guíen nuestra propuesta. Escritores, alguno de ellos, como Jules Laforgue, Albert Samain, Francis Jammes, Paul Fort o Paul Valéry, que, de manera más acusada, posibilitan la interpretación crítica de una concepción, estética y filosófica, subyacente o complementaria a la de raigambre azoriniana y mironiana ampliamente divulgada y reconocida por sus diferentes críticos. A. Valbuena Prat (1964, III), M. Baquero Goyanes (1972), A. Crespo (1972, 1981), F. J. Díez de Revenga (1978), M. Moreno Requena (1993) y M. Giménez Precioso (1996), entre otros, han destacado la influencia ejercida en Ballester por Azorín, en lo que atañe a la conformación y estructura del proceso discursivo, y en especial por Miró en lo que se refiere al lirismo descriptivo, delectación y percepción sensorial del paisaje murciano. Un autor, éste, Miró, al que por cierto, y a diferencia de Azorín, no menciona en las numerosas citas que salpican los textos de sus novelas.

Una trama de citas la establecida por Ballester, en el conjunto de sus novelas, que obliga al lector a una precisa y sugerente interpretación, a la vez que provoca nuevas relaciones de intertextualidad. Citas, además, las de Ballester, de manifiesta intencionalidad. Pues en ningún momento pretende la ostentación enciclopedista, sino que sus alusiones a muy diversos autores implican un valor paradigmático y de autoridad (Compagnon, 1979). Una práctica que reafirma la vocación dialógica de la escritura fragmentaria en la que se inscribe. Un fragmentarismo lírico, el ejercido y auspiciado por Ballester, tendente a potenciar el efecto poético del relato. Modelo formal narrativo que ya, en 1902, había sido ponderado por el Yuste azoriniano, en *La voluntad*, al destacar su preferencia por los hermanos Goncourt en cuanto al uso del fragmento y de sensaciones separadas (Villanueva, 1983: 17-18). Procedimiento formal, el fragmentarismo, que responde a la crisis de precedentes manifestaciones, tales como el agotamiento de la novela decimonónica a causa de su bien orquestada trama, su sentido de totalidad y completez, o por la caducidad de las formas genéricas clásicas. Rasgos con los que se suele identificar el proceso de la modernidad. Se impone, pues, el fragmentarismo en la novela como alternativa plausible y estimulante al ocaso de los géneros tradicionales. Condición formal proclive al desarrollo de un clima filosófico, a un nuevo estado de sensibilidad y a una renovación estética. Peculiaridades que nos llevan a recordar la importancia que los románticos alemanes, en concreto Friedrich Schlegel, en *Athenaeum*, y Novalis, conceden al fragmento como una forma ideal, centelleo disperso de un pensamiento basado en la coherencia filosófica y poética (Lacoue-Labarthe y Nancy, 1978: 101-125).

Constituye, por tanto, el fragmentarismo para Ballester el adecuado cauce que posibilita el encadenamiento de un determinado ritmo narrativo y el incremento de un sentido plástico formal. En concomitancia con la sugerencia de F. Schlegel, a propósito de la pulsación continua en la música, Ballester, en el conjunto de sus novelas, presenta una serie de motivos, a la par que las numerosas citas de escritores y obras, que se propagan en una interdependencia de secuencias hasta conformar esa aludida especie de galaxia, con sus diferentes constelaciones, o gran sinfonía.

Entre los motivos son de reseñar algunos de carácter tópico, reincidentes y autoplagiados, que funcionan como un “leitmotiv”. Tales serían, por ejemplo, el del cadáver de un pajarillo muerto que, junto a las hojas secas, servirá de abono a plantas y árboles⁵; o bien el de una niña y, en otro caso, un niño, que resbalan y caen a una alberca, a los que la providencial llegada de Carlos y del jardinero, respectivamente, salvan de morir ahogados⁶. Una tendencia o gusto por la repetición en Ballester sinónimo de un principio de placer. Como ocurre con los niños que se hacen repetir la misma historia que antes les ha seducido (Freud, 1991: 81-137; Valéry, 1990: 199). Y que en el caso de la referencia a su segundo apellido, Nicolás, es una constante, como un escondido homenaje a su madre, ya sea respecto a la Iglesia de San Nicolás (*Otoño*, p. 64; *Sueños*, p. 127), en la reiterada insistencia de Nicolás Villacis (*Aroma*, pp. 204-206), en la denominación de uno de los personajes de *Sueños*, o en el uso peyorativo, Colás, asignado al protagonista del cuento *Patología del deber*. Junto a estos casos, la existencia de un mismo motivo que se repite en el conjunto de su producción novelística, es de anotar otra serie de motivos diferentes, autónomos, de extracción costumbrista, que dado el carácter fragmentario de la narración llegan a establecer un sistema orgánico coherente. Como serían los tipos de “la bordadora”, “el paragüero”, “el botijero” (*Resucita*, pp. 50-51, 64, 65, respectivamente), “el viejo erudito e investigador” o “el mindango” (*Otoño*, pp. 35-37, 99, respectivamente).

Sin embargo, es la reincidencia en la cita de determinados escritores que, por su proximidad literaria y temporal, constituyen lo que hemos dado en llamar constelación, dentro del firmamento novelístico establecido por Ballester, lo que nos interesa destacar. Y en especial la constelación representada por simbolistas franceses⁷ como los antes aludidos: J. Laforgue, A. Samain, F. Jammes, P. Fort y P. Valéry. Ello no quiere decir que en otras constelaciones como las dispuestas en torno a la religiosidad, ascética y mística (Fray Luis de León, Santa Teresa y San Juan de la Cruz), o a las del romanticismo español y francés (Zorrilla, Bécquer, Campoamor, Chateaubriand y Lamartine), no se encuentren componentes que ayuden a explicar y perfilar la concepción estética, filosófica y literaria de Ballester, sino que es en esos simbolistas franceses, hoy apenas recordados, a excepción de Valéry, donde hallamos pautas que rigen de manera sustancial el quehacer formal de su narrativa. Una influencia de los simbolistas franceses, a la par que la de Fray Luis y Juan Ramón Jiménez, que, como no podía ser menos, ya fue advertida por la perspicaz lectura y sagacidad crítica de Baquero Goyanes (1972: 49). Y entre esos escritores merece singular atención la figura de F. Jammes. A

5 Véase la similitud de textos en *Otoño* (pp. 64-65) y *Sueños* (pp.88-89). Sobre la misma idea incide Ballester, aunque sin la semejanza textual de los dos casos anteriores, cuando el personaje de Miguelico deposita el canario muerto en una caja vacía de bombones y, tras cavar una pequeña fosa, lo entierra al pie de un limonero (*Resucita*, p. 73). También el personaje de Florentina pide a su padre “que me entierren de manera que un día puedan llegar hasta el polvo de mis restos las raíces de algún árbol de por allí cerca” (*Otoño*, p. 148).

6 Sobre tal identidad textual, véanse: *La “Vita Nova” de Carlos* (pp. 7-8) y *Sueños* (p. 82).

7 Para una visión general sobre el movimiento simbolista, véanse entre otros: K. Cornell (1951), H. Peyre (1976), y L. Todó (1987).

quien es posible que Ballester llegara a través de su querido e idolatrado amigo Juan Ramón Jiménez. Del que destaca como sus libros preferidos *Jardines lejanos* y *Pastorales* (Ballester, 1972: 20), pertenecientes a la primera época juanramoniana influida por los simbolistas franceses, y de manera significativa por J. Laforgue, A. Semain y F. Jammes, si reparamos en los nítidos ecos que de éstos se perciben en Juan Ramón (Valverde, 3, 1973: 223-224, 287).

Aunque el interés de Ballester por F. Jammes surge en fechas tempranas, en 1917, cuando en un extenso artículo titulado *Francis Jammes*, publicado en los números 8 y 9 de la revista *Oróspeda*⁸, se declara fervoroso lector y entusiasta de su obra, de la que incluso ha llegado a traducir algunas de sus prosas. Y subraya, en el artículo, entre otros, aspectos relativos a su “panteísmo naturalista”, su sencillez franciscana, la espontaneidad de una poesía distante de toda retórica, o su acendrado catolicismo. Pero es en la exégesis que realiza de las sensaciones y el sentimiento que F. Jammes experimenta ante la naturaleza y el paisaje, descrito este de manera sobria, sin exuberancia verbal, para mejor transmitir su intensidad, o en la evocación del tiempo y de los hechos pasados, donde mejor se refleja la asimilación y aceptación, por parte de Ballester, del ideario estético, filosófico y formal de F. Jammes. La transcripción, aunque sólo sea de dos breves textos de su artículo pueden ser elocuentes:

“Las cosas tienen un secreto lenguaje. Para entenderlo es preciso cerrar los ojos, recoger los oídos, adormecer las sensaciones; y cuando la vista se abra de nuevo sobre el mundo real y los dedos acaricien el pétalo de la rosa o la corteza del árbol, una nueva manera de conocer nos permitirá escuchar las palabras escondidas, [...]”

(*Oróspeda*, 8, p. 175)

“Jammes pretende a veces resucitar lo pasado en sus obras, de suerte que, habiendo acabado de ser, se nos inunde el ánimo de una leve amargura en la consideración del tiempo que resbala de la repetición de cada vida en otra posterior; las palabras con que nosotros vertemos en un oído nuestras ansias más puras, son un eco de las que, cincuenta años antes, sonaron junto a unas mejillas tersas de mujer, que ahora ya están marchitas.”

(*Oróspeda*, 9, pp. 198-199)

Afecto y predilección de Ballester por F. Jammes que, desde un primer momento, a efectos de creación, queda patente en su novela corta *La “Vita Nova” de Carlos*. Pues aun cuando el propio Ballester manifiesta que “me inspiré en la *Vita Nova* de Dante para una endeble novelilla” (Ballester, 1972: 21), es no menos cierto que la presencia de F. Jammes es también manifiesta. Efectivamente, Carlos, el personaje protagonista, decide leer la *Vita Nova* e “inspirarse en aquel amor peregrino, de índole tan poco humana, que admira sobremanera; y tomar al divino Alighieri por maestro y guía.” (p. 7). Un amor idílico, sublimado

8 15 de marzo de 1917, y primera quincena de abril de 1917, pp. 174-176 y 197-199, respectivamente.

en Beatriz, que con anterioridad, Ballester había glosado en el muy breve relato *Dante y las muchachas curiosas*⁹. Pero también hay en su novela corta un reconocido tributo a F. Jammes al comparar, en dos ocasiones, a uno de los dos personajes femeninos del relato con Clara de Ellebense. Nombre del personaje que da título a uno de los cuentos de F. Jammes¹⁰. Y no sólo se percibe de manera encubierta a F. Jammes, sino que también, pero de manera explícita, es citado Samain, del que se incluye un significativo verso en el relato: “Le Seraphin des soirs, passe le long des fleurs...” (p. 3).

Se concitan en este primer intento novelístico dos tendencias que habrán de constituir uno de los ejes sobre los que giran los afanes estéticos de Ballester: ausencia de erotismo sexual¹¹ y enaltecimiento de lo sensual y místico. Un universo de sensaciones en el que se incardinan espiritualidad y naturaleza. Hasta cierto punto, Ballester trata de conjugar, en su particular interpretación, el sentimiento y la idealización del amor de Dante, una vez alejado éste de los artificios de la lírica amorosa culta, y la emotiva comunicación entre sentimiento y mundo, o vida interior de las cosas, establecida por F. Jammes. Los dos autores más citados en el conjunto de su obra literaria y crítica. Armonización de principios estético-filosóficos a los que Ballester suma alguna de las características esenciales que se encuentran en la obra de A. Samain: “intimismo” (simbolismo “intimista”), sencillez lírica y gusto por lo sentimental y provinciano. De hecho, es digno de verificar cómo la idealización amorosa que la lectura de la *Vita Nova* inspira a Carlos, con los matices sentimentales que aportan F. Jammes y A. Samain, luego va a tener su epílogo, con nuevas resonancias, en la relación amorosa de José María y Florentina, en *Otoño*. Es decir, mientras que en *La “Vita Nova” de Carlos*, al final del relato, María, ante el estupor y sorpresa de Carlos, se ha quedado ciega y marcha junto a su madre, Florentina, en *Otoño*, muere, y su cuerpo es enterrado en Murcia; lo que supone una evolución de la historia narrada, pero también de la concatenación formal y estética derivada de Dante, F. Jammes y A. Samain. Pues, ahora, en *Otoño* es perceptible una mayor intensificación de los presupuestos sugeridos por F. Jammes y A. Samain. Así, en la última postal que Florentina escribe a José María, podemos leer:

“Pronto no seré una planta, sino un puñadico de gleba que es transportada para volcarse en el seno propio. Espérame tú, que no has sido mi novio provinciano, como querías, cuando hubiésemos vivido los éxtasis del atardecer en la huerta, murmurando aquellos versos de Albert Samain que tanto nos gustaban.”

(*Otoño*, p. 147)

9 *Oróspeda*, 10, segunda quincena de abril de 1917, p. 215. En este texto, Ballester realiza una peculiar interpretación y recreación literaria del párrafo XVIII de la *Vita Nova* y del cuadro de R. Sorbi, *Dante entre las mujeres*.

También es de anotar la cita que Ballester hace, en su novela corta, del amor quimérico de Bécquer, por una mujer fantástica, “que personificó en un rayo de luna, [...]” (p. 4).

10 Ballester castellaniza el nombre, o tal vez se trate de un error tipográfico repetido. El título del cuento de F. Jammes, publicado en 1899, es el de *Clara d’Ellébeuse*.

11 Es inflexible la postura de Ballester en este tema. Por ejemplo, repudia “por repugnante” la prosa, y suponemos que también los contenidos novelísticos, de Felipe Trigo (Ballester, 1972: 20).

Incremento, pues, en el texto transcrito, y de igual forma en el capítulo en el que se inscribe (XVII, “Seis otoños después”), de recursos relativos a la unión entre el espíritu y la naturaleza, o las cosas, mediante una nostálgica visión, ya sea del convento de religiosas franciscanas, de la huerta, de una palmera solitaria, de las veinte campanas de la catedral, del “hilo de agua luminosa enhebrándose por los ojos del Puente Viejo”, de los cipreses del Malecón, o de la sierra en torno al Santuario de la Fuensanta, etc. Evocaciones desde una renovada sensualidad, con una percepción más cercana e impresionista de las cosas que le aleja del esteticismo más artificial presente en *La “Vita Nova” de Carlos*. Una transformación de la concepción estética que se extiende a la casi totalidad de esta novela y a muchas páginas de las dos siguientes: *Resucita* y *Sueños*. Y en la que participan F. Jammes, A. Samain, P. Fort, Enri de Régnier y Verhaeren (estos dos últimos no citados por Ballester). Pues desde el 1900, aproximadamente, estos escritores dan un paso más allá del simbolismo y tienden a humanizarse, a “vulgarizarse”. El estilo lo conciben y planifican como un instrumento para hechizar musicalmente la imaginación del lector. Buscan, más en el caso de A. Samain, la simultaneidad de la expresión patética y sentimental como efecto para irradiar la emoción. Los sentimientos íntimos y las impresiones son expuestos de manera clara, nombrándolos, en vez de evocar su naturaleza por medio de imágenes o de símbolos como hacían los más acendrados simbolistas años antes (Raymond, 1983: 59-67).

No obstante, pese a asumir tales variantes o progresión, Ballester, en su pensamiento y escritura, sigue fiel a determinados presupuestos de raíz simbolista. La nostálgica evocación del ocaso de Versalles, a través de sus fuentes, estatuas, escalinatas y arboleda, que con un fino lirismo nos presenta H. de Régnier en *La Cité des Eaux* (1902), tiene un contrapunto en el capítulo XIII, de *Otoño*, titulado “La ciudad sumergida”¹², o en otras rememoraciones, de plazas y edificios, dispersas en sus páginas novelísticas. Y de manera más representativa, apasionada y poética, en la serie *El arrabal de las Almunias* que, años atrás, en 1930 y 1931, publicó en la revista *Sudeste*¹³. Igualmente, la ciudad como estado de ánimo, auspiciada por Georges Rodenbach en *Bruges-la-morte* (1892), es otra de las constantes en la narrativa de Ballester. Aunque en el caso de éste, su percepción de la ciudad no participa de la melancolía en la que vive Hugues Viane, el protagonista de la novela, ni del ambiente decadente que le transmite la ciudad muerta de Brujas (Hinterhäuser, 1980: 41-46). Antes bien, Murcia, expuesta en su singularidad en *Otoño*, y en un parcial contraste con Madrid, en *Resucita* y *Sueños*, se convierte en un refugio acogedor e íntimo, donde mejor experimentar sensaciones y emociones. Un “topos” simbolista, el de la ciudad muerta, al que se acogió en varios de

12 En un preciso instante, en el desarrollo del capítulo, Ballester hace referencia a *La Catedral sumergida*, de Debussy (p. 114). Título del que se sirve Joaquín de Entrambasaguas para denominar a uno de sus relatos, y bajo el mismo agrupar otros de tipo ensayístico, aparecido en la colección Arrixaca, número 2, del Centro Universitario de Estudios Murcianos, en 1936. J. de Entrambasaguas, por aquellos años, entre 1933 y 1939, estaba como catedrático de Literatura Española en la Universidad de Murcia. Años después, el citado texto, lo volvería a publicar como apartado, dentro del capítulo “Las voces angustiadas”, en *El latido de los seres. (Ensayo sobre las gentes)*, vol. II, Madrid, C.S.I.C., 1945, pp. 13-18.

13 Bajo el epígrafe *El arrabal de las Almunias*, aparecieron sucesivamente: “Aljufía la milenaria” (*Sudeste*, 1, julio, 1930); “Estampas monacales: Capuchinas”, 1 y 2, 3 y 4 (*Sudeste*, 2 y 3, octubre, 1930, y enero, 1931, respectivamente); y “Nocturno romántico” (*Sudeste*, 4, julio, 1931). Véase: F. J. Díez de Revenga (ed.), *Sudeste. Cuaderno murciano de literatura universal. (1930-1931)*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1992.

sus textos Azorín, tan admirado y varias veces citado por Ballester, además de otros como Unamuno, Baroja o Miró (Lozano Marco, 2000: 22-30). Raigambre simbolista que nos retrotrae a Jules Laforgue y su concepción del sueño como “ironía amarga, que es otra forma de nostalgia” (Béguin, 1987: 38), en la que es inscribible Santiago, el protagonista de *Sueños*. Novela en la que más allá de los evidentes ecos de Calderón de la Barca, y del que Ballester reproduce alguno de sus más conocidos versos de *La vida es sueño* (“Sueña el rey que es rey, y vive / con este engaño mandando, / [...]”, *Sueños*, p. 63), también es de reconocer, paralelamente, la influencia de los simbolistas en sus propuestas e ideas acerca del sueño. Para éstos, el sueño se aleja de lo tenebroso y de la angustia metafísica de los inicios del romanticismo, y pasa a ser un mundo artificial, con una agradable naturaleza, en el que el hombre puede refugiarse. La imperfecta condición humana busca las revelaciones del inconsciente. Por ello, para Laforgue, y en cierta medida también para Ballester, el sueño tiene mucho de sarcasmo, de burla de la vida en exceso cotidiana y vulgar. Como acaece con la que Santiago lleva en Madrid, antes de sufrir el accidente, y que motivará su “sueño”. Sarcasmo e ironía de las que, desde otra perspectiva, y en otras instancias de la narración, en otras novelas, también hace uso Ballester; aunque de manera más ocasional. Así, por ejemplo, como rasgo de ironía se podría interpretar el hecho de que Luis, en *Otoño*, tras su crítica al paisaje y a Salzillo, como tópicos murcianos, regale a José María un libro de Paul Fort, el cual, se dice, “ha querido a su tierra y la ha cantado fervorosamente” (*Otoño*, p. 50). Y es de suponer, situados en una posición extratextual y subjetiva, que se trate de alguno de los volúmenes que componen sus *Baladas francesas* que, entre otras características, destacan por su ingenua naturalidad. Además, y desde esa actitud extratextual, en un contexto cultural, es curioso advertir que precisamente P. Fort fundó, en 1905, la revista francesa *Vers et prose*, desde la que, a lo largo de sus nueve años de existencia, proclamó la independencia de sus colaboradores respecto al simbolismo. Título que también fue asumido por la revista murciana *Verso y prosa* (1927). Aunque en el caso de esta, y en contraste con la francesa, en información suministrada por su mejor tratadista, F. J. Díez de Revenga, el título es escogido por Jorge Guillén y Juan Guerrero “como recuerdo a Mallarmé” (Díez de Revenga y de Paco, 1989: 36). Lógicamente, es de imaginar, en referencia y homenaje a la recopilación que de su obra hiciera, en *Vers et prose* (1893), el que es considerado como uno de los padres del simbolismo.

Pero entre los escritores citados por Ballester, uno de los que nos resultan más atrayentes, en relación a su narrativa, es Paul Valéry. Cuya obra, en los dominios de la Filosofía del Arte, de la Estética y de la Poética, constituye, sin lugar a dudas, un hito en la cultura y el pensamiento desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. Una preferencia de Ballester que nos revela parte de su pensamiento estético-literario y su elevada inquietud intelectual. Tal es así que, si atendemos a lo expuesto en el párrafo anterior, es permisible aceptar que Ballester suscribe la valoración de Valéry sobre el simbolismo en cuanto significado añadido que ofrece la realidad inmediata y personal del poeta, sus sentimientos y su metafísica encubierta, por medio de un lenguaje con “los mismos efectos que producen las causas puramente sonoras sobre nuestros entes nerviosos” (Valéry, 1990: 14-15). De ahí que a Valéry le interese más la elaboración de la obra, el acto de composición, como a E. A. Poe, que el poema resultante (Eliot, 1967: 49). Y, al igual que Mallarmé, proclama el uso de las palabras no como instrumentos de comunicación práctica y utilitaria, que cuando han acabado su función perecen,

sino según sus poderes de sugestión y musicalidad para actuar psicológicamente sobre el lector y provocar en él emociones extraordinarias, superiores a las de la naturaleza. En un movimiento pendular que va del sonido hacia el sentido y viceversa (Valéry, 1990: 83-95). Una concepción de la poesía que se opone al mero intelectualismo. Idea que enlaza con otras reflexiones contenidas en su trabajo “La crisis del espíritu” (*Variedad I*, 1956). Alguna de las cuales quedan al descubierto, sobre todo, en las páginas de *Otoño*. En concreto, la opinión de Valéry relativa a cómo los hechos espirituales, que forman el tesoro de la civilización, ya sean tradiciones o innovaciones, se ven amenazados por los excesos teóricos, se escucha entremezclada con las palabras que José María dirige a sus contertulios a propósito de Salzillo y del arte en general (*Otoño*, pp. 83-85). Y muy significativamente, con el explícito respaldo de Valéry, afloran las referencias a la técnica e importancia de la forma:

“Es verdad que a fuerza de querer renovar lo que el arte tiene de oficio, se olvidó lo que tiene de sacerdocio. La reacción prescindió de lo formal, cuando la forma necesita ser una con su contenido. [...]”

Ahora no son tantos los partidarios de que la mano haga lo que la inspiración les dicte, sin haberse adiestrado previamente, sin haberse domado en la fatiga del aprendizaje. Los pintores antiguos hacían grupos de figuras, y cada fragmento de cada una de ellas valía por cien de las espontáneas obras de arte de los contemporáneos. Esto no lo digo yo. Lo ha dicho un hombre de autoridad indiscutible para todos. Lo ha dicho Paul Valéry, y no ahora, sino hace algunos años ya. Se han salvado los que no lo olvidaron o no lo tuvieron en menosprecio.”

(*Otoño*, p. 86)

También hay una presencia de Valéry, pero más indirecta, en referencia al estudio de éste sobre Leonardo da Vinci (Valéry, 1971), en la conversación que mantienen Mauricio y Miguel acerca de *La Gioconda* en *Resucita* (pp. 170-173). Y más ostensible, en cuanto al concepto de belleza como dimensión estética de las sensaciones, en las reflexiones de Miguel en su visita a la iglesia de Capuchinas (*Resucita*, pp. 186-187). En esa visita, las sensaciones que experimenta y nos transmite Miguel se corresponden con lo que Valéry denomina como *Estésica*, a diferencia de la Estética; es decir, “las excitaciones y las reacciones sensibles que no tienen un papel fisiológico uniforme y bien definido.” (Valéry, 1990: 64).

Es, lo hasta ahora expuesto, aunque un tanto esquemáticamente, una de las constelaciones que se integran en la galaxia de citas que Ballester establece en su novelística. Y de ella podemos deducir una acusada personalidad estética y literaria, que reposa en un estudiado y exquisito fragmentarismo, construida sobre la base de una gran capacidad crítica lectora que le lleva a estar, como buen periodista, continuamente informado. Una capacidad analítica y reflexiva que deviene en un criterio selectivo en la elección de modelos, como se atestigua en las citas. Sin embargo, sus predilecciones literarias y premisas estéticas, justo es reconocerlo, siempre están filtradas por un tupido catolicismo y tendencia al humanismo. Pero que en nada desmerece su labor literaria y denodado esfuerzo en pro de un lenguaje y de una técnica narrativa distante del obligado, y anodino, trabajo diario periodístico. Es, por tanto,

el de Ballester, un esfuerzo que merece la recompensa de un estudio más pormenorizado que se articule no sólo en constelaciones de citas de tipo literario, sino también en las relativas a la música, la pintura, la escultura y la arquitectura.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Ballester, José (1972), “Recuerdos de un escritor”, en VV.AA., *Homenaje a José Ballester*, Murcia: Hijos de Antonio Zamora, pp. 17-24.
- Baquero Goyanes, Mariano (1972), “Las novelas de José Ballester”, en VV. AA., *Homenaje a José Ballester*, Murcia: Hijos de Antonio Zamora, pp. 45-60.
- Béguin, Albert (1987), *Reacción y destino, II. La realidad del sueño*, México: F. C. E.
- Compagnon, Antoine (1979), *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris: Seuil
- Cornell, Keneth (1951), *The symbolist movement*, New Haven: Yale University Press.
- Crespo, Antonio (1972), “Ballester, escritor”, en VV. AA., *Homenaje a José Ballester*, Murcia: Hijos de Antonio Zamora, pp. 67-69.
- (1981), *La novelas sobre Murcia*, Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, pp. 15-22.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (1978), “La sensibilidad estética de José Ballester”, en *Monteagudo*, 63, pp. 47-52.
- (ed.) (1992), *Sudeste. Cuaderno murciano de literatura universal*, Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.
- y de Paco, Mariano (1989), *Historia de la Literatura Murciana*, Murcia: Universidad de Murcia – Academia Alfonso X el Sabio – Editora Regional de Murcia.
- Eliot, T. S. (1967), “De Poe a Valéry”, en *Criticar al crítico*, Madrid: Alianza, pp. 31-52.
- Freud, Sigmund (1991), “Más allá del principio del placer”, en *Psicología de las masas*, Madrid: Alianza, pp. 81-137.
- Giménez Precioso, Marina (ed.) (1996), “Introducción”, en José Ballester, *Resucita un aroma tenue*, Murcia: Publicaciones Universidad de Murcia, pp. 13-42.
- Hinterhäuser, Hans (1980), “Ciudades muertas”, en *Fin de Siglo. Figuras y mitos*, Madrid: Taurus, pp. 41-66.
- Lacoue-Labarthe, Ph. et Nancy, J.-L. (1978), *L’absolu littéraire. Théorie du Romantisme allemand*, Paris: Seuil.
- Lozano Marco, Miguel Ángel (2000), “Un *topos* simbolista: la ciudad muerta”, en *Imágenes del pesimismo*, Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante, pp. 13-30.
- Moreno Requena, Mariano (1993), “Gabriel Miró en la narrativa de José Ballester”, en Díez de Revenga, F. J. y de Paco, M. (eds.), *Literatura de Levante*, Murcia: Fundación Cultural CAM, pp. 113-121.
- Peyre, Henry (1976), *La littérature symboliste*, Paris: PUF.
- Raymond, Marcel (1983 [1933]), *De Baudelaire al surrealismo*, México: F. C. E.
- Susini-Anastopoulos, Françoise (1997), *L’écriture fragmentaire. Définitions et Enjeux*, Paris: Seuil.
- Todo, Luis (1987), *El simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*, Barcelona: Montesinos.
- Valbuena Prat, Ángel (1964), *Historia de la Literatura Española*, vol. III, Barcelona: Gustavo Gili, p. 795.

- Valéry, Paul (1956), *Variedad I*, Buenos Aires: Losada.
- (1971), *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Madrid: Visor.
- (1990), *Teoría poética y estética*, Madrid: Visor.
- Valverde, José María (1973), *Historia de la Literatura Universal*, vol. 3, Barcelona: Planeta.
- Villanueva, Dario (ed.)(1983), “Prólogo”, *La novela lírica*, I, Madrid: Taurus, pp. 9-23.