Pastor Díaz y las ideas literarias en "De Villahermosa a la China"

MARIA JOSE ALONSO SEOANE

Quizás uno de los aspectos de la historia del la literatura española del siglo XIX más necesitado de estudio sea el de la evolución de la novela desde 1840 aproximadamente hasta 1870, o, dicho de otra manera, desde la bien determinada novela histórica romántica —dejando aparte el folletín, también bien determinado como género— hasta la novela realista de los grandes autores como Galdós, Pereda, Valera, etc. Para estos años de confusión, en que los primeros desorientados son los escritores y críticos del momento[1], tiene gran importancia, en relación a la historia del género, una novela —todavía poco conocida— de esta época transicional decisiva: *De Villahermosa a la China* de Nicomedes Pastor Díaz.

Esta novela —"obra sobremanera interesante"[2], "muy bien escrita"[3], "injustamente olvidada"[4] — es, desde luego, uno de los libros más importantes del romanticismo español, en cualquiera de sus etapas. No fue, creo, ni podía serlo, una obra popular; pero la envergadura de su

1 Cfr. S. García, *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, University of California Press, 1971, págs. 102-3.

2 J. F. Montesinos, *Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Castalia, 1977, pág. 216.

3 *Ibid.*

4 J. Rubia Barcia, "Valle-Inclán y la literatura gallega", *Revista Hispánica Moderna*, XXI, 1955, pág. 305.

planteamiento, el hondo y vivo testimonio de época que presenta, la hacen merecedora de uno de los primeros puestos en toda la narrativa española decimonónica anterior a 1870 —y aún de todo el siglo— y a ella habrá que volver repetidas veces.

De Villahermosa a la China es obra de gran complejidad y no pretendemos tocar aquí todos sus aspectos interesantes sino sólo señalar, en relación con la evolución del género, el planteamiento teórico que de éste hace el autor en su novela, tanto en la *Advertencia* preliminar como en el mismo texto, y los resultados prácticos que, como consecuencia, colorean la peculiar contextura de *De Villahermosa a la China*.

1. UNA NOVELA DE 1845.

Paso previo a toda consideración será situar la novela en su momento debido. *De Villahermosa a la China* se publicó en Madrid en 1858[5]: pero años antes, en 1848, había salido a luz su primera parte en folletín y en 1845 estaba escrita. Es Pastor Díaz, en la *Advertencia* preliminar a su libro quien da esos datos: "Trece años hace que escribí estas páginas; trece años que en nuestros tiempos son más que un siglo. En 1848, el periódico *La Patria* insertó en sus folletines la primera de las cuatro partes en que se divide mi obra"[6]. En ese mismo año, según testimonio de un diario íntimo de Pastor Díaz que se conserva autógrafo, el escritor dio a conocer *De Villahermosa a la China* a Carolina Coronado en uno de sus viajes a Andalucía: "En casa de Montalvo estrecho la amistad con Carolina. Doy sesiones con ella en su casa. Le leo mi novela"[7]. Pero no hay más noticias directas acerca de la redacción y publicación de *Villahermosa a la China*. Sandoval, biógrafo de Carolina Coronado, habla del agradecimiento de la poetisa a Pastor Díaz por la "preciada dádiva que acababa de hacerle, y con una entusiasta y apa-

5 *De Villahermosa a la China. Coloquios de la vida íntima*, Madrid, Ribadeneyra, tomos I y II, 1958.

6 *OC*, III, 93. Para los textos de Pastor Díaz citaré por la edición de J. M. Castro y Calvo, *Obras Completas*, Madrid, Atlas, 1970, por ser actualmente de más fácil consulta, indicando solamente *OC*, y a continuación el número de tomo y de página correspondientes. Actualizo en lo acostumbrado el texto.

7 Cuaderno autobiográfico de Pastor Díaz, cit. por E. Chao Espina, *De Galicia en el pasado siglo XIX*, Ortigueira, 1972, pág. 413. Por lo general nombraré al escritor vivariense como si "Pastor" fuera su primer apellido, siguiendo una costumbre establecida ya en vida del interesado. (*Vid.* mi edición de *De Villahermosa a la China*, Madrid, Espasa-Calpe, en prensa, nota 1 de la *Introducción*.

sionadísima dedicatoria de su libro —uno de los libros más románticos de la época—, el libro *De Villahermosa a la China*, historia, novela, autobiografía en parte, o algo así; libro delirante y extraño a ratos pero todo él muy hermoso, mucho. A poco de esto dejaba Pastor Díaz la Corte, nombrado Ministro plenipotenciario de España en Turín [1855]"[8]. Chao Espina, biógrafo a su vez de Pastor Díaz, afirma que se publicó la primera parte de la novela en 1845[9]: sin embargo, como hace notar Brown[10], no da más detalles ni se conoce ejemplar. En cuanto a las restantes partes, Chao cree que las escribió entre los años 1850 al 54 y otros autores dan diferentes fechas para su redacción completa: para Valera Jácome, basándose en el testimonio del cuaderno autógrafo, estaría terminada en 1848[11]; Ferreras, sin exponer razones, considera que "la novela se escribió durante la década 1848-1858"[12].

La *Advertencia* que precede al texto de la novela es, desde luego, de 1858 o, en todo caso, inmediatamente anterior. Es probable también que fuera de estas fechas el epílogo, al menos en parte; puesto que habla en el de un viaje del autor a Galicia, de visitar allí la tumba de su padre, etc., hechos todos que ocurrieron en la vida real de Pastor Díaz después de 1845. Por lo demás, hay grandes diferencias entre la primera parte de *De Villahermosa a la China* y las restantes, pero esas diferencias no son esenciales y los rasgos argumentales desarrollados en los tres últimos libros de la novela están ya esbozados en el primero de ellos: propósitos de conversión de Javier, amor de Sofía, papel protector de Irene con respecto a esta última. Sólo el final de esta parte, con la misteriosa marcha de Javier a Francia, hace pensar en una continuación distinta para el relato; decisión de Javier inexplicada y gratuita que obliga al mismo autor a dedicarse a rendir cuentas al lector, al comienzo del libro segundo, acerca del cambio de orientación de su novela, de urbana a rural, de Madrid a Galicia, con plena intervención de la naturaleza.

En realidad, el problema de las fechas de redacción de la totalidad de la novela —cuando se mueven en el campo de las suposiciones— está en relación directa con la interpretación global que se dé a la mis-

8 *Carolina Coronado y su tiempo*, págs. 1156, cit. por E. Chao Espina *De Galicia...* *ob. cit.*, pág. 425.

9 *Pastor Díaz, dentro del Romanticismo*, Madrid, CSIC, 1949, pág. 122.

10 *La novela española 1700-1850*, Madrid, Tipografía de Archivos y Bibliotecas, 1953, pág. 139.

11 *Estructuras novelísticas del siglo XIX*, Barcelona, Aubí, 1974, pág. 78.

12 *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1979, *s. v*

ma. No en el caso de Sandoval, que creo un simple error de fechas, pero sí en el de Chao Espina: su afirmación de que los tres libros últimos de *De Villahermosa a la China* se gestaron entre 1850 y 1854 parece estar basada en una identificación literal entre Javier y Pastor Díaz; y el escritor vivariense, según precisamente las investigaciones de Chao Espina[13], no podía ser considerado, antes de esas fechas, un asceta arrepentido de pasados extravíos ni mucho menos. Pero ni hace falta identificar de tal manera el autor con el protagonista —aunque esté claro que se trata de un *alter ego*—, ni es necesario pensar en un cambio repentino en la conducta del escritor, que bien ha podido pasar por temporadas de arrepentimiento antes de sus buenas costumbres últimas definitivas o, mejor aún, haber ido alimentando una resolución que plasma en el papel antes que en la vida. La cuestión es que se puede considerar el autobiografismo de *De Villahermosa a la China* tanto o más que como memorias del pasado —que sí lo son en parte— como previsiones de futuro: no exactamente lo que le gustaría o debería hacer el autor, pero al menos de una manera aproximada.

En principio no veo que haya motivos razonables para dudar de la versión, ya citada, de Pastor Díaz: "Trece años hace que escribí estas páginas"[14]; es decir, 1845. Y en favor de considerar elaborado el libro antes por lo menos de 1848 hablan las palabras del propio autor, también en la *Advertencia:* "Al escribir este libro, tuve sin dude el pensamiento de publicarle. Después de acabado, conocí que lo había escrito para mí solo [. . .]. Suspendí entonces con despiadada severidad su publicación [. . .] y guardé los borradores del malhadado manuscrito"[15]. En definitiva, cuando salieron los dos tomos de la obra completa en 1858, ya hacía tiempo que la novela estaba escrita. En realidad, el desfase entre creación y publicación y el tener que dar razón de ello, era casi un hábito, si se puede hablar así, en el escritor vivariense: le ocurre con algunas de sus poesías; y en su otra obra narrativa, el relato breve *Una cita*, se ve en obligación de aclarar -como nota del autor- la cuestión en estos términos: "Verdad es que cuando en 1833 escribió en Madrid este cuento, que en 1837 publicó un periódico literario, no se había vulgarizado este género. Escribiéronse y tradujeron mucho después, y si bien pueden descubrirse en éste otras tendencias y hasta otras formas, pudiera también parecer hoy imitación y contagio lo que bueno o malo fue entonces un pensamiento propio, así también mucha parte

13 Cfr. *De Galicia...*, *ob. cit.*, págs. 402-29.

14 *OC*, III, 93.

15 *Ibid.*

de sus versos, escritos y conocidos algunos años hace, parecen, sin embargo, ahora imitaciones de otros que notoriamente se han escrito después"[16]. En relación a *De Villahermosa a la China*, Pastor Díaz expresamente se refiere al desfase que se había producido desde que escribió la novela y el momento en que se decidía a publicarla, y que quizás habría debido variarla y de que no lo hizo. De hecho sólo un comentario juzgo imprescindible: en 1848 había publicado, describiendo una noche de máscaras en el palacio de Villahermosa: "Atravesando los salones de aquel vasto edificio, habían llegado a un gabinete decorado a la oriental, que conocerán la mayor parte de nuestros lectores"[17]; diez años más tarde añadió en melancólica nota: "Los que hubieran leído este libro si lo publicara cuando lo escribí. Hoy ya es historia antigua la de estos pormenores"[18].

Sea como sea, a efectos del análisis literario de la novela, en relación con la historia de la literatura —salvo su posible descendencia literaria si hubiera sido editada en su momento—, la fecha que debe contar es la convencional de 1845, pues no se corrigió al sacarla a la luz definitivamente y sólo así se entenderá *De Villahermosa a la China* como obra de su tiempo: el del romanticismo peculiar de España en la década moderada[19].

2. ANALISIS DE UNA *ADVERTENCIA*.

El análisis de la *Advertencia* preliminar de la novela pastordista es decisivo para entender *De Villahermosa a la China* en cuanto a las características del género a que su autor quiere que pertenezca y hacia el que se dirigen sus intenciones. Porque en 1858, al escribirlo, no hace otra cosa que reafirmarse en los principios que rigieron su creación en la década anterior: motivos para darla a la imprenta, naturaleza de su obra y explicación de su elección del género escogido, aunque en un

16 *OC*, I, 89.

17 *OC*, III, 123.

18 *Ibid.*

19 En 1845 da como publicada *De Villahermosa a la China*, S. García *(Las ideas literarias..., ob. cit.)* sin más explicaciones y sin incluirla para nada en su estudio. L. Romero Tobar (*La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Fundación J. March-Ariel, 1976) la incluye como una de las novelas analizadas por él dentro de la común clasificación de novela popular: planteamiento que si en algunos aspectos está justificado (abundancia de excursos...) no tanto en su conjunto por tratarse de una novela concebida como obra de arte.

principio parezca que Pastor Díaz destina su *Advertencia* sólo a una lastimosa petición de perdón a los lectores por invitarles a leer su novela.

Recién publicada la versión completa de *De Villahermosa a la China*, Pastor Díaz se lamentó en carta privada del escaso eco que, de momento, levantó su obra[20]. Con razón pocas personas le felicitarían si se hubieran atenido a las palabras prologales del autor, que hace todo lo que puede por persuadir al lector de que le va a disgustar la novela que tiene entre manos; exagerado en todo, desborda todas las medidas en su enunciación del tópico de la falsa modestia: "Al escribir este libro, tuve sin duda el pensamiento de publicarlo. Después de acabado, conocí que lo había escrito para mí solo, y que el descolorido engendro de algunas noches de insomnio, en la convalecencia de una enfermedad, era como un cuadro que un preso hubiera pintado a la luz artificial de un calabozo, incapaz luego de resistir la prueba de ser mirado a la claridad del día [. . .] y guardé los borradores del malhadado manuscrito, como se guarda un feto mostruoso en un gabinete de curiosidades abortivas"[21].

Sin embargo, aunque es cierto que los elogios no abundaron, alguno hubo y Valera le dedicó una importante nota crítica: "Ideas o doctrinas contrarias pueden hacer que el crítico sienta antipatía por este libro; pero nunca le mirará con indiferencia [. . .] tendrá que reconocer que cuanto en él se dice está enérgica y elegantemente dicho y viva y profundamente, y habrá de confesar asimismo que su lectura ha hecho fuerte impresión en su alma y que los sentimientos y pensamientos del autor han esforzado y reavivado su propios pensamientos y sentimientos, aun cuando sea para protestar y alzarse en contra como sublevados"[22]. Al silencio del que se queja Pastor Díaz hay que buscarle raíces, desde luego en el hecho de su tardía aparición, como señala Montesinos[23], porque es evidente que, en el momento en que sale, la norma estética ha variado y está variando enormente; además, la obra debía ser ya conocida desde hace tiempo en el círculo en que se movía el escritor, único directamente interesado en el texto. Pero en realidad, la novela era ya suficientemente extraña en 1845: y es una justificación de orden

20 Cfr. E. Piñeyro, *El Romanticismo en España*, París, Garnier, s.a., pág. 343.

21 *OC*, III, 93.

22 *"De Villahermosa a la China. Coloquios de la vida íntima*, por Nicomedes Pastor Díaz", incluído en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, tomo II, pág. 117.

23 *Introducción a una historia de la novela española en el siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1973, pág. XVI.

general la que Pastor Díaz hace en la *Advertencia*, de la que estudiaremos brevemente los puntos esenciales arriba enunciados.

2. 1. UN MOTIVO PARA PUBLICAR *DE VILLAHERMOSA A LA CHINA*.

Pastor Díaz, creador y crítico, conocía a la perfección el estado de la literatura española de su época y manifiesta en su *Advertencia* uno de los motivos que le animan a escribir y a entregar al público el producto de su ingenio: la escasez de novelas originales españolas del momento. "Bien consideradas la sociedad y la literatura de una nación en la cual, comparativamente, no se peca de escribir demasiado, me he decidido a arrostrar la censura o la indiferencia del público, con la rectitud y entereza de conciencia de aquel a quien miedo de burlas o de desdenes no retraen de hacer una buena acción"[24]. Planteamiento éste que viene en Pastor Díaz de muy atrás, y que sin duda está en el origen del propósito de escribir novela; preocupaciones que de manera expresa había declarado en su crítica periodística a *Sab*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, en 1841: "Nos hemos puesto muchas veces a pensar, aunque sin fruto hasta ahora, cuál podrá ser la causa de que el movimiento literario de esta época, al paso que fecundo en poesías de todos géneros, haya sido estéril en novelas. Fenómeno raro sin duda, pero real y existente [. . .]. Repetimos que se nos oculta la causa de este fenómeno. No será por cierto la falta de interés y boga de esta clase de producciones. Ningunas hay que lo exciten en más alto grado: ningún libro de los infinitos que hoy se publican, cuenta con un público más numeroso; ninguno está más seguro de obtener fama, de dar nombrandía; ninguno es más popular. Dígase lo que se quiera de la influencia de las novelas en las costumbres, las novelas son actualmente una necesidad, y una necesidad muy general y muy viva"[25].

2. 2. DATOS ACERCA DE LA NATURALEZA DE SU OBRA.

Un buen libro.

Lo cierto es que este texto modélico sobre el problema de la novela en España, sólo tiene aplicación práctica a *De Villahermosa a la China* desde el punto de vista anterior, como impulso hacia la narrativa, pues en la determinación del género concreto de esta obra que realiza

24 *OC*, III, 93.

25 *OC*, I, 119.

Pastor Díaz en la *Advertencia*, parte de una distinción no aclarada estrictamente pero que actúa como base para su consideración crítica: cosas diferentes son *libro* y *novela*, y el valor de uno y otra. Con expresiones paralelas a las de Pivert de Senancour en las *Observaciones* preliminares a su *Oberman*, viene a decirnos el escritor vivariense que se decide ahora a dar a la imprenta su obra porque la considera, en principio, un verdadero buen libro —aunque la modestia obligada le impida indicarlo llanamente así—: diez años después de suspender su publicación en *La Patria*, "[. . .] las condiciones literarias y sociales a que en el transcurso de ese tiempo hemos venido, me han hecho pensar que lo que sigue siendo a mis ojos una mala novela, no es absolutamente un mal libro"[26]. En último término, *De Villahermosa a la China* no es mala en ningún sentido, pues el único en que podría serlo —en opinión de Pastor Díaz, que se la anticipa a los lectores— sería como novela y *De Villahermosa a la China* no es, de hecho, una *novela* sino más bien —también en opinión de su autor— un *libro*. ¿Qué entiende Pastor Díaz por libro? Sin duda, referido al que nos ocupa, una narración intimista, divagatoria, con predominio de la reflexión y el sentimiento sobre la acción y diálogos interminables entre parejas alternantes de personajes, a la que conviene un nombre nuevo para un género nuevo del que sí sería buen ejemplar: "No sé si el público le llamará *novela;* yo no me he atrevido a tanto. Quisiera haberle encontrado otro título. Sin el temor de incurrir en la singularidad y extravagancia [. . .] hubiera escrito al frente de estas páginas *Elegía o Predicación*. Les he dado el nombre de *Coloquios*, que expresa mejor mi intención, mi plan y mi idea, y que corresponde más exactamente al carácter literario que resulta de mis hábitos y circunstancias"[27].

Coloquios de la vida íntima.

Es éste el subtítulo de *De Villahermosa a la China* y en él define Pastor Díaz el concepto básico de su propia manera de novelar: la superación del realismo cotidiano y el subjetivismo, la libre manifestación de la intimidad. Pastor Díaz es consciente de su "antirrealismo", como expresa en otro momento, ya en el texto de *De Villahermosa a la China:* "Pero harto es que arrastremos en derredor de vosotros los duros eslabones de la cadena de nuestra vida que a vuestra espantosa realidad nos aprisiona, sin consagraros las horas celestiales de la libertad del es-

26 *OC*, III, 93.

27 *Ibid.*

píritu, sin someteros al creador poder de la fantasía y las aspiraciones del corazón, que sólo se dilatan en la limpia atmósfera de la ideal altura. Harto es sufrir, amarrados a una argolla de necesidad fatal, la presión fatigosa del mundo y del siglo, sin ir a buscar el reposo del ánimo y el libre vuelo de la imaginación entre los enemigos que nos asedian, entre los verdugos mismos que nos atormentan [. . .]"[28].

Se trata pues, de una intención declarada de apartarse de lo trillado y abrir paso a la creatividad, sin preocuparse demasiado de la verosimilitud y demás preocupaciones del novelista atado a dar ilusión de realidad a sus lectores. Lo cual no quiere decir que *De Villahermosa a la China* sea un relato fantástico: al contrario, quizás en ninguna novela de la época suene tan real el mundo en torno, prescindiendo por el momento de los protagonistas y su complicada trayectoria. Sin embargo, esta justa valoración de los propósitos creadores de Pastor Díaz se ha visto de hecho oscurecida por prejuicios realistas en algunos críticos, que les lleva a achacar a incapacidad lo que es deseo voluntarioso y a sólo en función de los valores de esa estética, encontrar mérito en la novela, normalmente en pasajes menores, sin importancia para lo que *De Villahermosa a la China* es y significa. De la misma manera que Lomba y Pedraja encontraba el mayor mérito de *El señor de Bembibre* en la descripción del campamento enemigo y cosas similares, y digno del mayor desprecio nada menos que el personaje de doña Beatriz y más en su lenta agonía -en el colmo de la incomprensión estética[29]- así algunos críticos han malentendido la obra pastordista por contemplarla desde una óptica realista que, incluso en el caso tan particular de un Valera, juzgará como mayores aciertos aspectos secundarios de la novela y rechazará prácticamente mucho de lo demás[30].

Por lo demás, el carácter que su autor da a *De Villahermosa a la China* queda también especificado en el subtítulo y en la *Advertencia:* se trata de unas memorias íntimas, un rosario de confidencias hechas sólo para quien pueda comprenderlas, porque asimismo haya amado, sufrido y rezado; y ruega que se abstengan los que no sepan de tales cosas o los que busquen algo distinto, como ahora veremos.

28 *OC*, III, 94.

29 Cfr. "Enrique Gil y Carrasco. Su vida y su obra literaria", *Revista de Filología Española*, II, 1915, págs. 137-79.

30 Valera encontrará a Enrique —el personaje principal menos interesante del libro— el mejor concebido, ya que en él se transparentan menos las preocupaciones subjetivas del autor —obviamente lo más atractivo de la novela—: "[*Enrique*] vive más de vida propia [. . .] Más realidad aún tiene Pablo el triste". ("*De Villahermosa... art. cit.*, pág. 119).

La huella europea en la concepción del género.

En éste y en otros puntos de su *Advertencia*, Pastor Díaz sigue indudablemente a Senancour, en sus *Observaciones* preliminares al *Oberman*. Muchos historiadores de la literatura, lejanos y cercanos[31], han relacionado estas dos obras, por lo general en compañía de los otros grandes libros intimistas del romanticismo europeo —*Werther*, *Nueva Eloísa*, *René*, *Ultimas cartas de Jacopo Ortis*...— haciendo la mayoría referencia al carácter más recio y cristiano del protagonista de *De Villahermosa a la China;* a lo que hay que añadir algo que me parece esencial: el fuerte sabor de realidad del mundo —sociedad, historia, escenarios como el de Villahermosa— del conjunto de la obra de Díaz que le separa de estos modelos literarios y, en concreto, del *Oberman*. Sin embargo, creo que nunca se ha destacado el paralelo que demuestra, en cuanto a la determinación del género, una intención de semejanza entre las palabras prologales de Senancour y Pastor Díaz, significativamente denominadas *Observaciones* y *Advertencia* respectivamente.

En los dos, la obra procede de una efusión de sentimientos íntimos; en Senancour bajo forma de cartas —también *De Villahermosa a la China* está sacada en parte de "privadas y auténticas correspondencias"[32] — para un público reducido y escogido: "Cartas semejantes, sin arte, sin intriga —se dirá en las *Observaciones*— deben encontrar mala acogida fuera de la sociedad esparcida y secreta de que la Naturaleza había hecho miembro a quien las escribió [. . .] El deber de un editor es sólo prevenir que no se encuentra en ellas ni ingenio ni ciencia; que no es una *obra*, y que quizá hasta se diga: No es un libro *razonable*"[33]. Recordemos que Pastor Díaz también se anticipa a los juicios de los lectores condenando su narración con peores dicterios que su colega: "Suspendí entonces con despiadada severidad su publicación, fuí menos indulgente que el censor más severo, guardé los borradores del malhadado manuscrito [. . .] Por lo demás, ahora, lo mismo que hace diez años, no me alucino sobre el mérito y valor de mi libro. No sé si el público le lla-

31 Cfr. Blanco García, *La literatura española en el siglo XIX*, Madrid, 1891, I, pág. 380; A. González Blanco, *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días*, Madrid, 1909, pág. 106; Piñeyro, *El Romanticismo...*, *ob. cit.*, pág. 344, entre otros. En nuestros días, L. Romero Tobar, "Notas sobre la visión de Madrid en la novela postromántica", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1972, VIII, pág. 429.

32 *OC*, III, 94.

33 *Oberman*, trad. de Ricardo Baeza, Madrid, Espasa-Calpe, 1930, tomo I, pág. 7.

mará *novela;* yo no me he atrevido a tanto"[34].

Senancour prosigue describiendo las características de su obra, para aviso de incautos que crean tener en sus manos una novela al uso: "Estas cartas no son una *novela*. No hay en ellas movimiento dramático, acontecimientos preparados y conducidos, ni desenlace alguno; nada de lo que se llama el interés de una obra, de esa serie progresiva de incidentes, de ese alimento de la curiosidad, magia de muchos buenos escritos y charlatanismo de muchos otros"[35]. Sin embargo en él sí habrá lugar para la descripción; se encontrarán pasiones, digresiones —"que muy bien pueden estar en la Naturaleza"[36]—, contradicciones. Y Pastor Díaz planteará algo parecido en su *Advertencia:* "Los lectores habituados a otra forma y a otra manera podrán aburrirse de mis razonamientos, y fatigarse con mis lentas divagaciones. Están en su derecho. No pido de ello perdón ni indulgencia. Lo anuncio como aviso, lo advierto como previo desengaño. Los que busquen en estas páginas las complicaciones de una narración peregrina, las emociones palpitantes de una sucesión de accidentes patéticos, o la vista entretenida de variadas escenas y de contrastados caracteres; los que crean que he intentado siquiera dar a mi composición el espléndido colorido y la inventiva dramática de los narradores franceses; los que piensen encontrar en esta especie de memorias íntimas [. . .] aquel encanto de emociones y sorpresa de aventuras, que hacen leer una obra sin descanso ni respiro, cierren desde ahora mi libro"[37].

También desde este punto de vista hay diferencias de hecho entre la obra de Pastor Díaz y su modelo. Está claro que en *De Villahermosa a la China* hay descripciones, pasiones, digresiones y contradicciones; sin embargo no puede decirse que en la práctica renuncie por completo a lo que Senancour sí abandona —movimiento dramático, acontecimientos preparados y conducidos, desenlace concreto— pues el lector que quiera, a costa de desvirtuar la obra, puede prescindir de los elementos "entorpecedores" de la acción y encontrarse con un argumento lo bastante peregrino como para satisfacer su gusto por la sorpresa y la acción más puramente novelesca.

2. 3. LA OBRA, CONNATURAL AL ESCRITOR Y A SU ESTILO DE VIDA.

Por último, otro elemento importante de las ideas literarias que

34 *OC*, III, 93.

35 *Oberman, ob. cit.*, I, pág. 8.

36 *Ibid.*, pág. 9.

37 *OC*, III, 94.

Pastor Díaz desvela en su *Advertencia* es la necesidad de que el estilo del escritor, los temas y la disposición general de la obra se adecúen a sus costumbres y temperamento. Periodista y político, Pastor Díaz piensa que los *Coloquios* que conforman su libro son fiel reflejo de su modo de vida: "Si Richardson y Rousseau escribieron en cartas [. . .] no es del todo un plan meditado, ni menos arbitraria casualidad, lo especial de su forma y la excelencia de sus dotes; son, de cierto, fruto natural y espontáneo de las circunstancias en que obran y escriben. Ya componiendo lo que parecerán disertaciones académicas, polémicas periodísticas o discursos parlamentarios, obedezco no menos a las condiciones de mi vida, cedo a los hábitos de hablar, de pensar y de escribir en que ha pasado mi juventud"[38].

Precisamente el seguir estos hábitos —no en todos los sentidos buenos, como el de dictar dos o tres horas al día[39] — junto con el hecho que no se puede olvidar de que el texto que tenemos es, en principio, un borrador[40], es la causa de los principales fallos que la crítica posterior ha encontrado en *De Villahermosa a la China;* pues lo que al hablar podía ser virtud, por ejemplo —y todos los los testimonios dan a Pastor Díaz como orador elocuentísimo—, quizás sea un defecto al escribir, y sin duda merece el reproche que Montesinos le hace, entre palabras absolutamente favorables: [. . .] obra "muy bien escrita, pero verbosa hasta lo asfixiante'[41].

Lo cierto es que este motivo común de crítica negativa sólo aparece en nuestro siglo, pues para sus contemporáneos el estilo de *De Villahermosa a la China* fue causa universal de elogio, incluso para los de gustos literarios tan diferentes como Valera, que se expresa en este tono: "el libro está escrito por un estilo fácil y elevado y rico. La ingeniosa viveza y la espléndida y animada pompa de las imágenes [. . .] la abundancia y el número cadencioso de la palabra, la feliz elección de los epítetos y el buen concierto de las frases y periodos, donde la claridad y corrección compiten con la majestad y elegancia [. . .] Como libro de estilo, creemos que en nuestra época tiene éste contados rivales

38 *OC*, III, 93-4.

39 Cfr. carta de Pastor Díaz a su madre, Sevilla, 3 de julio de 1841 (publicada por F. Leal Insua, *Pastor Díaz, Príncipe del Romanticismo*, Lugo, Castro, 1943.

40 "[. . .] yo escribí este libro enfermo y luego no lo pude corregir". Carta de Pastor Díaz a Latour [*sic*] publicada por E. Piñeyro, *El Romanticismo...*, *ob. cit.*, pág. 344.

41 *Pedro Antonio...*, *ob. cit.*, pág. 216.

en prosa castellana"[42].

3. INFLUENCIA DE LA TEORIA EN LA PRACTICA DEL TEXTO.

Dejando ya definitivamente la *Advertencia*, estudiaremos ahora el reflejo directo en el texto de la novela de los planteamientos teóricos de Pastor Díaz, fundamentalmente en los excursos sobre el tema por él empleados; teniendo en cuenta que las contradicciones esenciales a una obra como *De Villahermosa a la China* —incluso para cuestiones de ideas literarias que son las que ahora tratamos— hacen que se produzcan quiebras entre la teoría y la práctica, también dentro del texto y a ello dedicaremos la última parte de este trabajo.

3. 1. EXCURSOS Y TEORIA LITERARIA.

Justificación del tipo de novela.

La idea del rechazo que su libro debería sufrir por ser ajeno a los intereses del público de su tiempo, en plena década de los cuarenta, es tan fuerte en Pastor Díaz, que en distintos momentos del texto hace que el narrador se dirija al lector en actitud defensiva, sobre todo al principio del libro segundo, en que después de la suspensión final del primero, con el viaje misterioso de Javier a Fancia al salir del baile de máscaras, da un fuerte giro trasladando sus personajes a Galicia, arraigándolos en la medida de lo posible y liquidando totalmente el torbellino carnavalesco del palacio de Villahermosa. También en otras ocasiones recuerda al público que está al tanto de sus preferencias y que su lirismo no es inintencionado; que mal que le pese al lector, sus personajes siguen las preferencias literarias de su creador y saben abstraerse en la contemplación de una mañana de primavera en su Galicia transparente. "Vosotros me exigís otras pinturas, otras escenas, tenéis derecho a otras emociones... Ya lo sé, esperad. Dejadme aún un momento contemplar ese día de color de rosa, que hace visos de nácar sobre las mejillas cadavéricas de una hermosura solitaria [. . .]"[43] "Vosotros, la

42 *De Villahermosa..*, *art. cit.*, pág. 118.

43 "Si os dejara entrever [. . .] la contemplaba misteriosamente un hombre encapotado en los pliegues de una capa oscura, o disfrazando el apasionado interés de su mirada con una lectura entretenida, tal vez condescenderíais a prestarme atención..." Este texto y los correspondientes arriba citados, en *OC*, III, 135.

mayor parte de los que leéis estas páginas, ni comprenderéis por qué pasa así las horas, ni os interesáis mucho en la noticia de este tiempo perdido. ¡Tenéis razón!... Vosotros queréis historia, necesitáis movimiento, deseáis aventuras; buscáis sucesos, peripecias, catástrofes... lo habíamos olvidado... Y ¿qué os importa el espectáculo de una mañana de abril desde los miradores de un campanario?"[44].

Y, a vueltas con su género polémico, ironiza sobre las modas y hábitos literarios[45] como lo había hecho al principio del segundo libro a propósito de la frase de Sofía al final del primero: "¡Madrid es horrible! ¡Y hénos aquí que tenemos que seguir a nuestros héroes al retiro, a la soledad, tal vez al campo, a una cabaña, como el pintor de Estela, como el antiguo biógrafo de Pablo y Virginia, a pesar de los siglos que separan el espíritu de nuestros lectores, de los tiempos y de las costumbres de Florián y de Bernardino de Saint-Pierre!"[46].

Este tipo de ironías no es frecuente en *De Villahermosa a la China*, y, a pesar de su notoriedad, no caracteriza el conjunto de la narración, que se atiene a un cuadro romántico de intimismo, análisis de (terribles) pasiones, descripciones del palacio de Villahermosa y de la naturaleza gallega, todo ello, aunque exagerado y digresivo, tomado absolutamente en serio[47]. Sin embargo, es interesante observar las quiebras que en la novela tiene este conjunto anterior, en particular las referidas a las ideas de Pastor Díaz sobre literatura en general y en concreto sobre narrativa.

Libro, novela, novelesco, en el texto de De Villahermosa a la China.

Desde las palabras preliminares, Pastor Díaz establece una dualidad fundamental entre *libro* y *novela*, probablemente al hilo de la observación de Senancour en una nota de su prólogo al afirmar que sus cartas "no son una *novela*": "Lejos de mí inferir por esto que una buena novela no sea un buen libro"[48]. Distinción que a su vez sigue Valera

44 *Ibid.*

45 "Una mañana de primavera... ¡Ah!, conoceríais entonces qué tesoros de belleza se guardan en esa monótona historia, en esa insípida novela que se llama un *hermoso día*" *(ibid.)*.

46 *OC*, III, 128.

47 No podemos aquí detenernos en aspectos tan interesantes como el de *De Villahermosa a la China* considerada también como novela postromántica.

48 *Oberman, ob. cit.*, I, pág. 8.

en su crítica de la obra de Pastor Díaz: "Este libro que acaba de publicarse es más libro que novela"[49]. E insiste más adelante: "Por eso, el libro *De Villahermosa a la China* es más lírico que dramático; es más bien un estudio psicológico que una novela"[50]. Parece que, en efecto, para Pastor Díaz, la novela requiere fundamentalmente acción, movimiento —como vimos anteriormente— y sobre todo fantasía, interés, algo inesperado: una cierta inmadurez o juventud que en su obra se identifica con la andaluza Sofía, de "novelesco idealismo"[51], "novelesca sinceridad"[52], cuyo corazón llega a ser para Javier como "una novela en alto grado sorprendente"[53].

La consideración de lo novelesco como conjunto de falsedades y el desdén pastordista hacia ese tipo de producciones fáciles de escribir y de vender, hacen que fácilmente aparezca en *De Villahermosa a la China* no sólo ataques a la difundidísima novela popular folletinesca sino la ironía y la parodia de este género, adelantándose con ello a la actitud de los grandes novelistas del último tercio del XIX, preocupados por el tema[54]. "¡Madrid es horrible! ¡Y habremos de dejar el folletín del periódico, camino de hierro de la celebridad contemporánea, y volver tristemente a la usanza antigua de tomos pesados de costumbres sencillas, de descripciones campestres, de largas relaciones, de razonamientos y discursos seguidos, y, lo que es más, de personajes comunes, de pobres, vulgares heroínas, que van a pie, sin una carroza, sin un lacayo, sin una librea, sin una bandeja de plata para presentar sus cartas, sin un caballo de sangre y raza para galopar en Hyde-Park o en el bosque de Bolonia!... No pensábamos tan tristemente cuando, hace unos meses, recorríamos la encantada región de los festines cortesanos"[55].

Pero, ironías aparte, Pastor Díaz considera que son grandes las diferencias que separan la novela del libro. "La novela moderna —había escrito en su cuaderno de *pensamientos*— no es la obra literaria, es el periodismo aplicado a los sentimientos, a las pasiones, a las intrigas de la vida, con nombres supuestos, a veces no más que disfrazados. El no-

49 *"De Villahermosa..." art. cit.*, pág. 117.

50 *Ibid.*, pág. 119.

51 *OC*, III, 259.

52 *OC*, III, 113.

53 *OC*, III, 105.

54 Cfr. J. F. Montesinos, *Introducción...*, *ob. cit.*, pág. 95.

55 *OC*, III, 128.

velista no es un literato, es un periodista. Por eso se ha hecho folletín... Esta es la clave de muchas falsas críticas. El que quiere hacer de la novela un libro, es como el que quiere hacer de un artículo de fondo un discurso académico. No es el arte: es el realismo"[56].

Es decir: el libro —y por tanto *De Villahermosa a la China*— es arte: su alcance es mayor, en temas y estilo, que el de la novela, sin que esto signifique que Pastor Díaz trató de hacer una obra minoritaria: al contrario, en opinión de Valera, su estilo se perjudica por concesiones gratuitas —"Harto sabemos que el señor Pastor Díaz ha hecho propósito de no ser purista"[57]— e incluso llega a decir que hubiera sido tan grande como Leopardi, si hubiera tenido más confianza en su genio, y mejor estilo "si no se hubiera preocupado tanto de que el vulgo le entendiera bien"[58].

Un libro, además, no tiene por qué tener una línea directa en que la acción se encadene, en un *crescendo* de interés hasta el final, sino que permite una amplia flexibilidad para interrumpir con todo tipo de divagaciones, meditaciones o discursos. Así ocurre continuamente en *De Villahermosa a la China*, aunque será también Valera el que alabe, por debajo de recuerdos y efusiones líricas, una construcción sólida: "En su libro, si no hay aquella serenidad clara, diáfana [. . .] tampoco hay aquella vaguedad y confusión de espíritu que se nota al presente en las mejores producciones literarias, dándoles el carácter y la traza de engendros de un cerebro, si fecundo y activo, enfermizo, febricitante y algo perturbado. El autor del libro *De Villahermosa a la China* saca de las profundidades de su ser pasiones, dudas y pensamientos, que desencadena y agita como una tempestad; pero guarda en sí la tranquilidad y la calma del juicio que los domina, ordena, clasifica y distingue"[59].

Por otro lado, como antes indicamos, Pastor Díaz no rechaza el realismo en cuanto traslado literario de vida real, y esto puede apreciarse fácilmente en muchas ocasiones: la fiesta de máscaras en Villahermosa, los acontecimientos históricos a los que se hace alusión, como las epidemias de cólera y el ambiente de guerra civil, el paisaje y las costumbres de Galicia, como la bendición del mar —cuya historicidad con-

56 *Pensamiento* nº 59. Cuaderno autógrafo citado por E. Chao Espina, *Pastor Díaz..., ob. cit.*, pág. 440.

57 *"De Villahermosa..., art. cit.*, pág. 118.

58 "Nicomedes Pastor Díaz. Necrología", incluído en *Obras Completas, ed. cit.*, II, pág. 346.

59 *"De Villahermosa..., art. cit.*, pág. 122.

firma Chao Espina en nuestros días[60] — y que el mismo Pastor Díaz hace constar en nota: "La fiesta y escena que acabamos de describir es demasiado sencilla para ser inventada, la hemos tomado de los recuerdos de nuestra primera edad. Hemos asistido muchos años a la bendición del mar"[61].

Por último, otro *pensamiento* de su cuaderno autógrafo añade aspectos a lo que para Pastor Díaz supone un libro y qué busca en ellos: "Hay algunas almas que desdeñan la lectura de los libros [. . .] pero para el hombre queda siempre un placer muy grande, que es el de comunicarse con el espíritu del hombre. Ese espíritu, donde vive es en los libros"[62]. Es decir, Pastor Díaz busca el hombre en los libros, no las exterioridades banales del "realismo" aparencial; tampoco la pura fantasía sino un realismo superior —habría que relacionarlo con el "idealismo realista" de la época— que sobre todo permite encontrar el interior del hombre en la lectura. Ello le lleva a defender los libros, y en concreto las obras románticas, las de su generación, en un largo excurso hacia el final[63] de *De Villahermosa a la China*, que sorprende por su vehemencia y atrevimiento cuando todo en la obra, por boca de Javier, habla de sentido común, filosofía sana y rechazo de fantasía evasionistas. Muchos, nos viene a decir, atacan la lectura de las obras modernas por considerar que pervierten las costumbres, especialmente de los jóvenes "[. . .] pero séanos lícito preguntar de buena fe si todos esos monstruos y bandidos morales de la sociedad en que vivimos [. . .] deben su carácter de perversidad a las doctrinas que han estudiado, a los libros malos que han leído... ¡Oh! ¡no! ¡Si no leen nunca una página esos desventurados!... [. . .] ¡Si son ellos los que han inventado el epíteto de *novelesco*, para hacer irrisión de todo lo noble y elevado! [. . .] ¡si son ellos los que querrán dar al fuego todas las obras de poesía y todos los libros de pasión, si por acaso un mancebo rico y aventajado se enamora de una doncella pobre, o un joven sin fortuna aspira a un matrimonio desigual; ellos, los que arruinarán el patrimonio de sus hijos

60 Chao indica que la bendición del mar todavía existía cuando escribe, aunque en la solemnidad del *Corpus* (*Pastor Díaz... ob. cit.*, pág. 478). El mismo investigador da más detalles sobre la realidad de los escenarios de *De Villahermosa a la China* (*Ibid.*, págs. 475-8).

61 *OC*, III, 222.

62 *Pensamiento*, nº 29, cit por E. Chao Espina, *Pastor Díaz...*, *ob. cit.*, pág. 19.

63 Sorprende también por la posición en que se encuentra, pues si son frecuentes los excursos al principio de la obra, ya desde hacía tiempo la novela se había encarrilado hacia su desenlace.

por una bailarina; ellos, que han de entregar la hija inocente y pura a matrimonio tratado en condición forzosa o tentación segura de adulterio!..."[64] Esta defensa de la literatura romántica, la suya propia y la de sus amigos al fin y al cabo, extraña más aún si se considera que en otro momento, dentro también de *De Villahermosa a la China*, había alineado las creaciones románticas con el resto de las responsabilidades del romanticismo de su juventud, a las que llama "delirantes alucinaciones de una literatura ebria y malsana, histérica y enloquecida"[65].

3. 2. LAS CONTRADICCIONES DE UNA OBRA COMPLEJA.

En realidad, con el derecho que Senancour había reclamado para sí de que su obra admitiera contradicciones internas, también *De Villahermosa a la China*, dentro de un conjunto homogéneo, presenta algunos tonos contradictorios, relacionados con las ideas literarias de Pastor Díaz que aquí interesa destacar. Ya hemos visto el carácter extemporáneo de las intervenciones del narrador al principio del segundo libro, anunciando el giro que va a dar al desarrollo de la obra. Pues bien, hay aspectos particulares de *De Villahermosa a la China* en los que podemos encontrar elementos o muestras de determinada orientación estética y la existencia de exactamente lo contrario, unas como rechazo, con carácter paródico en los excursos del narrador, y otras como manifestación inconsciente en el mismo texto, según los ejemplos que aquí aduciremos de esta obra, entre tantas otras cosas, enormemente compleja. Trataremos, muy someramente, cuatro de estos aspectos.

Relación con el costumbrismo.

Una vez más al comienzo del libro segundo, Pastor Díaz ironiza acerca de las calcificadas fórmulas costumbristas y se burla de los repertorios de tipos, pertenecientes unos al puro costumbrismo y otros a los personajes estereotipados de las novelas folletinescas: " ¡Horrible es Madrid! ¡Qué contrariedad en estas circunstancias y qué inesperada desgracia para nuestros lectores!... ¡Qué sorprendente espectáculo les teníamos preparado! [. . .] ¡Con qué facilidad y fortuna los hubiéramos llevado de calle en calle, de salón en salón, de guardilla en guardilla, revelándoles, al despertar de cada mañana, un triste secreto de familia, o

64 *OC*, III, 230.

65 *OC*, III, 170.

espantando su dormir de cada noche con un cuadro pavoroso de infamias y de miserias! [. . .] ¡Con qué facilidad y fortuna pudiéramos luego colocar en el segundo término de nuestra pintura esa caterva de porteros espías, de lacayos insolentes, de criados delatores, y hasta dar novedad y color local a los tipos explotados por las novelas de moda, con nuestros pendencieros y presidiarios, con nuestras criadas viejas y nuestras doncellas jóvenes, con nuestras pasiegas y con nuestros gallegos, con nuestros chisperos y nuestras manolas, con nuestros matones andaluces y con nuestras Celestinas valencianas!..."[66].

En el extremo opuesto de esas observaciones, podemos aislar en *De Villahermosa a la China*, verdaderos cuadros de costumbres, no irónicos, sino nostálgicos y serenos. Así la descripción de la fiesta de la Virgen en Valle-de-flores no es otra cosa que costumbrismo de la mejor ley —si no es, que también puede considerársele, un adelanto de la pintura regionalista de un Pereda—: "Eran los primeros días de septiembre, y se celebraba en el monasterio la festividad de la Virgen, su santa patrona [. . .] Aquella tarde era, no solamente festividad, sino romería. En torno de la iglesia se habían levantado puestos y mesas, aderezadas con toscos manteles, cubierta de bollos y refrescos, dulces, flores del país y figuras de cera, presididas en medio por un santo, engalanado de cintas y lentejuelas [. . .] Frescas y robustas aldeanas, tendida hasta la corva la larguísima trenza de su incomparable cabellera, hacían en derredor feria y mercado de riquísimas frutas, amontonadas en cestos enormes. Niñas más jóvenes y lindas servían rosquetes y azucarillos en azafates de mimbre o en limpios arneros de cedazo. Algo más lejos de los umbrales de la iglesia, en el centro de una era espaciosa, que ceñían en plaza un cerco de recortados bojes, y matas colosales de hortensias, y a la que, en concéntrica hilera, daban sombra copudos nogales y altísimos cerezos, se había instalado, rey de la romería y corifeo de la fiesta, el característico *gaitero*, haciendo resonar la pradera con los alaridos de aquel primitivo instrumento [. . .]"[67].

Visión de Madrid.

Puede decirse que sólo cabe establecer la antinomia de una visión de lugar prosaica o poética entre las dos imágenes de Madrid que presenta, pues del otro escenario de la novela, Galicia, se nos da una imagen en todo momento lírica, embellecedora. En realidad, la impresión

66 *OC*, III, 127.

67 *OC*, III, 218 y 219

que Pastor Díaz pretende darnos de Madrid, sólo un aspecto es negativa: en la visión de Sofía, conturbada por el encuentro con Javier y su desenlace; sensación que aprovecha el narrador —"Madrid es horrible!"— con el fin de desilusionar al lector del posible desarrollo de la acción en la Corte para llevarlo a lugares opuestos, alejados y rurales.

De todas maneras, esa visión negativa de Madrid[68] era compartida por testigos ajenos, al menos intencionalmente, al campo de la creación literaria: "Madrid entonces —dirá Valera— no era menos vicioso que hoy. El vicio, además, carecía del barniz elegante que ahora tiene y se presentaba en su desnudez más deforme. La pobreza desaliñada y sucia solía ser su constante compañera. Cada portal era una cloaca; vidrios verdosos y poco transparentes dejaban penetrar con dificultades la luz del sol en las mal dispuestas y peor adornadas habitaciones. Ninguno o raro objeto de arte las enriquecía, como no fuesen las de un magnate [. . .] El pueblo, abrumado por los gastos, no lograba salir de la miseria. Los cesantes y los empleados de media paga aumentaban el proletariado de levita"[69]. Un ambiente mezquino, malsano, que repele todo intento de lirismo —y lirismo es esencialmente *De Villahermosa a la China:* "Una de aquellas noches... No la describiremos; las descripciones de Madrid no son poéticas. Falta la inmensidad, y el misterio, y la larga distancia, y la antigüedad y la magnificencia a nuestra capital, que ni nombre de ciudad admite; falta la natural belleza en donde no hay vegetación, ni ríos, ni aguas; falta el colorido del arte donde no hay monumentos ni edificios. [. . .] Hablemos en prosa"[70].

Pero es sólo un aspecto, y no el tocado más extensa ni profundamente, de Madrid en *De Villahermosa a la China.* En contraposición, pocas cosas más apasionadamente descritas como resumen de elevado gozo que la fiesta en el palacio de Villahermosa, que también es Madrid; un Madrid lleno de belleza y atractivo en el ambiente, los lugares, las personas, en el recuerdo de sus jóvenes años.

"No; no es exagerado entusiasmo, no es ilusión, no. Un baile de máscaras, una noche de máscaras... Hubo tiempo en que fue para nosotros delicioso y soberbio espectáculo. ¡Un baile de máscaras! Noche de alegría, himno de júbilo, concierto de placeres para todo el que haya podido disfrutarle alguna vez en Madrid, libre de cuidados, de remordimientos y de pasiones demasiado profundas... ¡Un baile de máscaras! Recuerdo dulcísimo, cuya imagen conservamos siempre confundida con

68 Cfr. L. Romero Tobar, "Notas..., *art. cit.*, pág. 428.

69 J. Valera, "Pastor Díaz..., *art. cit.*, pág. 344.

70 *OC*, III, 96.

el eco apagado y lejano de los valses de Strauss y con las espléndidas visiones del salón de Villahermosa"[71].

El folletín: rechazo, parodia y contaminación de sus técnicas.

Como vimos arriba, Pastor Díaz ironiza y parodia textos folletinescos, aludiendo incluso a casos concretos como el de la proliferada plaga de los *Misterios*: "Lo hemos dicho ya: en Madrid no hay incógnito; de Madrid no pueden escribirse misterios. El círculo de la sociedad que se agita y se mueve es harto reducido, para que todos los que giran en él no se conozcan antes de un año. La concurrencia del *Prado*, la de los teatros, la del Parlamento, hasta la de la Bolsa, es la misma siempre"[73]. Sin embargo, todo ese rechazo de este tipo de literatura no impide que el mismo autor caiga en *De Villahermosa a la China* en la utilización de elementos técnicos propios del folletín: el mantener en secreto, para ir desvelándose con golpes de efecto, la identidad de los personajes, la suspensión de la narración en momentos claves, como el ya citado final de la primera parte en que (sin que sepamos nunca para qué) Javier se dirige a Francia y deja incumplida su cita con Sofía, y otros finales de capítulos interrumpidos en el momento más interesante; el uso de elementos imprevistos que intervienen decisivamente en el curso de la acción: la cruz recién puesta por Pablo el triste que impide el suicidio de Sofía, la misteriosa —toda la novela está llena de figuras a primera vista misteriosas— "máscara azul" en el baile de Villahermosa; prefiguraciones vagas que luego parecen confirmarse (el tabardo marino, con capellina, que prestan a Javier, "le daba el aire o el disfraz de un monje del Oriente"[74]), encuentros sorprendentes, etc.

El "interés novelesco" en De Villahermosa a la China.

Por último, Pastor Díaz, que ha rechazado teóricamente la novela moderna en la *Advertencia* a estos *Coloquios de la vida íntima*, a favor de la libre expresión de sus sentimientos, renuncia irónicamente a la fama que podría darle acudir a su propia experiencia y capacidad para crear una novela *interesante* en que fácilmente podría "téner suspensa la atención de nuestros lectores [. . .] sólo con acudir a los recuerdos

71 *Ibid.*

72 Cfr. S. García, *Las ideas literarias...*, *ob. cit.*, pág. 110.

73 *OC*, III, 97.

74 *OC*, III 206.

de nuestra mente y a las impresiones de nuestro corazón! [. . .] ¡Y qué segura y fácilmente lograríamos conquistar el alto título de escritores profundos, de pintores inspirados, de novelistas, en fin, trascendentales y filosóficos!. . . Pero ¡ay!... Desde que nuestra heroína ha dicho la palabra fatal, presentimos la necesidad de renunciar a todas nuestras ilusorias aspiraciones"[75].

Sin embargo, su novela tiene verdadera trama, con la correspondiente intriga que sin duda Pastor Díaz le quiso dar y le da —al menos relativamente— como puntualiza Valera: "Hay [. . .] vivo interés novelesco, y creemos que las almas apasionadas la leerán con avidez y curiosidad siempre en aumento [. . .] si bien, según hemos ya asegurado, este vivo interés novelesco reside esencialmente en la contradicciones metafísicas y morales cuya suprema resolución se espera y desea"[76]. En efecto, hay un mayor afán por el análisis de las pasiones y de los efectos de ellas que por la acción; a través de conversaciones y descripciones en las que es maestro Pastor Díaz, como reconocen todos los críticos que se han fijado en esta novela, sin comparación incluso con autores posteriores a él como recuerda Montesinos: "Díaz, poeta lírico sobre todo, escribe como lo que es; a veces sus impresiones de naturaleza y ambiente pueden ser maravillosas, y en esos momentos Alarcón nunca le excede"[77].

* * * * *

Como resumen de todo lo dicho podrían valer palabras parecidas a las que utilizamos para iniciar este artículo: la importancia de *De Villahermosa a la China* es grande en muchos aspectos y uno de ellos, menor pero interesante, es su relación con las ideas literarias de su tiempo, que aquí sólo hemos tratado intramuros, en su *Advertencia* preliminar y en el texto de la novela. Una obra sin duda extraña pero decisiva, que "tiene pocos defectos, y éstos, más que compensados con innegables bellezas"[78].

75 *OC*, III 128.

76 "De Villhermosa..., *art. cit.*, pág. 122.

77 *Pedro Antonio...*, *ob. cit.*, pág. 217.

78 J. Valera, "De Villahermosa..., *art. cit.*, pág. 122.

La teoría verbal de F. Robles Dégano

M.ª LUISA CALERO VAQUERA

0. Durante el primer tercio del actual siglo —concretamente de 1905 a 1935— son publicadas las obras de Felipe Robles Dégano[1], gra-

1 Para su biografía *vid.* M. Taberna Martín, *Glorias de Avila.* Publicaciones de la Caja de Ahorros de Avila, Avila, 1974. De este libro extraemos las siguientes notas biográficas. Nació en San Esteban del Valle (Avila), el 13 de septiembre de 1863. Durante trece años estudió en el Seminario de Avila, donde obtuvo la máxima calificación en todos los cursos. En 1887 fue ordenado sacerdote y en ese mismo año comenzó su docencia en el Seminario Diocesano de Avila como profesor de ética, matemáticas, latín, geografía y retórica. Un año después de obtener en Salamanca la licenciatura en Teología (1890) ejerció su profesorado de metafísica en el Seminario abulense, cargo al que renunció para ingresar en la Compañía de Jesús, que abandonó pasados diez años. En 1905 traslada su residencia a Madrid, donde vive hasta 1910, año en que regresa a su pueblo natal. En 1921 fue nombrado nuevamente profesor de metafísica en el Seminario Diocesano y en 1925 pasa a ser capellán de las Agustinas de Avila, cargo que ocupó hasta su muerte, acaecida en 1939. Fue colaborador de las revistas *España y América* y *El Lenguaje* y del diario *El Siglo Futuro;* asimismo escribió numerosos artículos en publicaciones periódicas tales como *Razón y Fe, Revista Eclesiástica, Diario de Avila,* etc. Fue propuesto para la Real Academia Española —se decía que "Robles Dégano era la persona más adecuada para sentarse en el sillón vacante de la Academia si no llevase sotana" (M. Taberna, *op. cit.*, p. 136)—, pero el puesto lo ocupó finalmente Gerardo Diego.

mático-filósofo que, con una ignorancia casi absoluta —no sabemos si voluntaria— de los estudios comparatistas que entonces primaban en la lingüística española, cimenta su teoría gramatical en la metafísica y en la lógica, y a través de tales ciencias pretende explicar la naturaleza del lenguaje y su mecanismo interno. Inspirándose en Aristóteles, San Agustín, Boecio, Alberto Magno, Escoto y, sobre todo, en Santo Tomás, elabora sus ideas gramaticales sin dejarse influir por los gramáticos que, como él, pero en el siglo anterior, se ocuparon del lenguaje desde perspectivas idénticas o similares. Y así lo reconoce él mismo:

> "En el XIX, en España, estudiaron filosóficamente el lenguaje: Arbolí, Hermosilla, García Luna, Basilio García, Balmes, el Misántropo y Benot [. . .]. Sacado el jugo de todos ellos monta tanto como un cero a la izquierda, si lo comparamos con lo que escribieron los filósofos del XIII: en tales obras no hay más que hojarasca o errores [. . .]. Muy pronto me convencí de que era inútil acudir a los gramáticos, y que sólo había un camino para hallar la verdad, volar más alto que todos ellos, y buscarla en su propia fuente, que es la Metafísica y la Lógica [. . .]"[2].

La obra de Robles Dégano constituye, pues, uno de los últimos intentos en la historia de la gramática española de dar una explicación de la lengua basándose en la lógica.

De entre la totalidad de sus teorías gramaticales hemos escogido para nuestro breve estudio la del verbo. Nuestro proceder quizá exija una justificación, que no es otra que la relevancia mostrada por la categoría verbal en el conjunto de su gramática; prueba de ello es la obra monográfica que dedicó a esta clase de palabra: la *Filosofía del verbo*, que llegó a conocer dos ediciones en su época[3]. Nuestro análisis, de otro lado, no pretende ser exhaustivo; sólo examinaremos aquellos aspectos del verbo que nos parezcan más dignos de reseña que otros por su originalidad o calidad en la obra de Robles.

1. Para Robles no tienen validez las definiciones que del verbo habían elaborado determinados gramáticos españoles anteriores o coetá-

2 *Gramática general* (1.ª parte). Senén Martín, Avila, 1922, p. XXVII del Prólogo. Reproducimos las citas adaptando la ortografía de la época a la actual.

3 La primera de ellas, publicada en Madrid en 1910, se trata en realidad de una recopilación de todos los artículos aparecidos con el mismo título en la revista madrileña *España y América*, desde octubre de 1907 hasta diciembre de 1909; la segunda edición, muy reformada, data de 1931.

neos a él: el verbo no es la "expresión del juicio mental", como habían argumentado J. J. Arbolí[4] y J. Cejador[5], entre otros; ni su característica es la "expresión del tiempo", como afirma J. Balmes[6]. La nota distintiva del verbo, a su juicio, es su capacidad de expresar en todos los casos una acción (o pasión) y un *movimiento:*

> "Verbo es todo vocablo significante de algo por modo de acción o de pasión, esto es, como un movimiento"[7].

Parece que fue J. Gómez Hermosilla el introductor de esta idea de "movimiento" en la definición verbal[8]. Posteriormente, algunos gramáticos de los siglos XIX y XX, como J. Giró, F. Ruiz Morote y R. Pérez Barreiro, la hicieron suya en sus respectivos tratados. La de Robles es, pues, una definición coherente con las que se venían enunciando en la época, donde la caracterización ideal del verbo respondía a una definición de índole semántica abarcadora de todas las clases posibles de verbos.

2. De las voces verbales (activa, media y pasiva) señaladas por Robles, la pasiva bien merece unas líneas de reflexión. Nuestro autor habla de una "pasiva propia" *(se edificó el templo)* y de una "pasiva impropia" *(los templos serán edificados).* La denominación de *impropia* puede explicarse "porque —argumenta— tales oraciones son de verbo sustantivo"[9]. Páginas después se reafirma en la misma opinión:

> "[. . .] la pasiva castellana con *ser*, en que este verbo conserva su propio tiempo, no es propiamente tiempo pasivo [*sic*], sino que cada inflexión es una oración del verbo *ser*"[10].

4 *Gramática general,* incluida en el *Compendio de las lecciones de Filosofía que se enseñan en el Colegio de Humanidades de San Felipe Nery de Cádiz.* Sociedad de la Revista Médica, Cádiz, 1844, tomo I, p. 387.

5 *La lengua de Cervantes. Gramática y diccionario de la lengua castellana en El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha.* Jaime Ratés, Madrid, 1905-1906, 2 vols. (*Gramática,* vol. I, p. 128).

6 *Gramática general o filosofía del lenguaje,* en *Filosofía elemental* (1847). Zeus, Barcelona, 1968, p. 280.

7 *Filosofía del verbo,* 1931, p. 20.

8 *Vid.* sus *Principios de gramática general.* Imprenta Nacional, Madrid, 3.ª ed., 1841 (1.ª ed., 1835), pp. 58-59.

9 *Gramática general,* p. 89.

10 *Ibíd.,* p. 109, nota 1.ª.

Con la anterior observación, y mostrando una gran agudeza gramatical, parece llegar a conclusiones tan autorizadas como las de E. Alarcos Llorach, para quien "las llamadas estructuras pasivas se identifican —en cuanto a sus elementos y relaciones gramaticales— con los predicados caracterizados por la atribución"[11]. Una teoría coincidente la encontramos en J. R. Palmí Pérez, autor contemporáneo de Robles:

> "[. . .] las pasivas [. . .] no son cosa diferente a las *oraciones de sustantiva* [*sic*]"[12].

Debido a la coincidencia cronológica resulta difícil —y tampoco nos preocupa demasiado— llegar a conclusiones válidas acerca de posibles influencias de un autor en otro, o si recibieron tal teoría de una fuente común. Sí nos interesa, en cambio, dejar constancia de que doctrinas gramaticales que actualmente podrían parecernos novedosas se hallan enunciadas ya en autores precedentes —y no pocas veces olvidados, como en este caso.

3. Robles intenta resolver la cuestión de los modos del verbo —al igual que tantas otras cuestiones y debido a su formación escolástica— sirviéndose de la metafísica:

> "Más de veinte siglos llevan los filósofos, gramáticos, lingüistas y filólogos discutiendo acerca de los modos verbales, y a pesar de ello, la cuestión continúa siendo un rompecabezas: todo porque han querido demostrar gramaticalmente lo que no es posible atender sin la luz de la Metafísica"[13].

En más de una ocasión hemos de censurar a Robles su empeño en explicar problemas de índole gramatical valiéndose de principios propios y exclusivos de otras disciplinas (lógica, filosofía, metafísica...), toda vez que los gramáticos actuales están ya convencidos de que las cuestiones gramaticales exigen resoluciones de tipo gramatical. No es raro, por tanto, que la teoría gramatical de Robles Dégano se encuentre salpicada aquí y allá de términos y conceptos pertenecientes a las ciencias extralingüísticas más arriba citadas. Su teoría acerca de los modos

11 "Pasividad y atribución en español", en *Estudios de gramática funcional del español*. Gredos, Madrid, 2.ª ed., 1978, p. 127.

12 *Análisis gramatical crítico*. [Imprenta de V. Ferrandis], Valencia, 1916, p. 48.

13 *Filosofía del verbo*, 1910, p. 55.

del verbo es una buena muestra de ello.

Robles divide los modos en *predicamentales y trascendentales.* Los primeros se identifican con los actualmente denominados "modos de la acción verbal"[14], y son los frecuentativos (p. ej., *corretear*), incoativos *(envejecer)*, diminutivos *(lloviznar)*, etc. Los modos trascendentales, por otra parte, son las diversas maneras de significar que tiene el verbo y se subdividen en modos *reales* y modos *lógicos*, habida cuenta de que el verbo, al igual que las restantes categorías de palabras, tiene dos caras: una orientada a la cosa significada y otra al entendimiento. Si los modos del verbo son signos de una cosa real se llaman *reales;* en cuanto son signos de algún concepto del entendimiento se denominan *lógicos.*

3. 1. *Modos reales.* Son "las tres conjugaciones que cada verbo tiene para significar la acción como existente, como posible y como abstraída de la existencia"[15]. En los modos reales se incluyen, pues, los siguientes:

— el modo *actual*, que significa la acción "en acto" y se identifica con el tradicional *indicativo;*
— el modo *potencial*, que significa la acción "en potencia" y comprende las inflexiones de los habitualmente designados *imperativo* y *subjuntivo;*
— y el modo *formal*, que significa la acción "como forma", haciendo abstracción del acto y la potencia; a este último modo pertenecen los *infinitivos*, *gerundios* y *participios.*

Conviene justificar ese cambio de denominación que Robles propone para el *subjuntivo.* La mayoría de los gramáticos lo han considerado como dependiente siempre de otro verbo —expreso o tácito— y de aquí el nombre con que es conocido: *subjuntivo*, *i. e.*, "subordinado". Incluso gramáticos actuales estiman que este modo es esencialmente subordinado, aun en el caso de que no se exprese el verbo subordinante; S. Gili Gaya, por ejemplo, piensa que "se trata de subordinaciones mentales que envuelven psíquicamente al juicio que se enuncia, aunque gramaticalmente no dependa de un verbo principal"[16]. Robles cree, en

14 Con este nombre se los cita en la *Gramática española* de J. Alcina y J. M. Blecua (Ariel, Barcelona, 1975, p. 784), donde se recoge la comparación con el concepto de *aspecto*, "con el que se le suele confundir y del que se distingue por no acudir a medios morfológicos gramaticales y estar contenido estrictamente en el componente sémico del lexema".

15 *Gramática general*, p. 94.

16 *Curso superior de sintaxis española.* (Vox-Bibliograf), Barcelona, 11ª. ed., 1973, p. 132.

cambio, que "suponer o afirmar que los cuatro primeros tiempos del que llaman subjuntivo van siempre dependientes de otro verbo, es grave error"[17], porque "el modo potencial es *per se* absoluto y no subordinado"[18]. Y concluye con estas palabras:

> "En vez de *subjuntivo*, dígase *potencial*, y suprímase eso de la dependencia que sólo tiene lugar en la Sintaxis"[19].

Robles continúa, pues, utilizando términos y conceptos propios de la filosofía y de la lógica en la delimitación de los modos del verbo. Tal proceder nos parece injustificable en la gramática, ciencia independiente de las antedichas; más adecuado es echar mano de criterios de índole funcional en el tratamiento de temas lingüísticos. Así fue, justamente, como obró Andrés Bello, quien —coherentemente con sus principios gramaticales— opone las formas personales del verbo en una estructura de tres partes, al tener en cuenta el hecho de que cada una de ellas puede estar regida por unas determinadas palabras; en consecuencia, las formas verbales regidas por un mismo elemento pertenecen a un mismo modo:

> "Las inflexiones verbales que son regidas por una palabra o frase dada en circunstancias iguales o que sólo varían en cuanto a las ideas de persona, número y tiempo, pertenecen a un Modo idéntico"[20].

3. 2. *Modos lógicos.* Cada modo real (excepto el formal) tiene sus especies lógicas:

— el modo actual puede ser *afirmativo* e *interrogativo;*

— el modo potencial puede significar cualesquiera de los seis actos mentales imperados por la voluntad; son el *imperativo*, *hortativo*, *deprecativo*, *ejecutivo*, *concesivo* y *optativo* (los tres primeros son modos "racionales", esto es, suponen en el oyente entendimiento y voluntad; los restantes, por el contrario, son "irracionales"):

17 *Los disparates gramaticales de la Real Academia Española y su corrección.* Fernando Fe, Madrid, 1912, p. 30.

18 *Filosofía del verbo*, 1910, p. 89.

19 *Los disparates gramaticales...*, p. 30.

20 *Gramática de la lengua castellana.* Ed. crítica de R. Trujillo, Instituto Universitario de Lingüística "Andrés Bello", Cabildo Insular de Tenerife, 1981, epígr. 452.

> "Estos seis modos lógicos no se distinguen en la palabra; las mismas inflexiones valen para todos seis. Su distinción ha de tomarse de las circunstancias de las personas y de las cosas"[21].

De nuevo debemos hacer notar que desde la óptica gramatical la validez de estos modos lógicos no parece defendible; menos aún si se encara la cuestión funcionalmente, porque, como es bien sabido, para establecer clasificaciones lingüísticas es preciso atender a la forma y a la función, no exclusivamente al contenido.

4. Robles prefiere la denominación de *casos temporales* en lugar de la tradicional *tiempos del verbo:*

> "Esta denominación es sumamente impropia, porque lo presente, lo pasado y lo futuro no es el tiempo, sino el movimiento. Por esto yo doy a los casos temporales del modo actual el nombre de *actos;* y a los del potencial, el de *potencias*"[22].

Consideramos esta modificación de nombres una sutileza terminológica que no ha sido tenida en cuenta por la gramática posterior. Es notable la trascendencia que Robles concede a las denominaciones:

> "Un nombre equivale a una definición; y ya sabemos la influencia maléfica que una definición errónea tiene en la mente. Es necesario a todo trance sustituir esa nomenclatura [verbal antigua] por otra racional"[23].

Nos parece excesivo este interés por una simple cuestión de nombres, porque no es probable que un término llegue a expresar todos los matices de significación que conlleva una determinada forma verbal. En cualquier caso, es meritorio el esfuerzo de Robles por hallar la nomenclatura apropiada a los diferentes tiempos verbales —que lo consiga o no es otra cuestión.

A poco que se hojee la teoría de los tiempos verbales elaborada por Robles Dégano, salta a la vista la huella dejada por Bello en nuestro

21 *Notas a la "Gramática castellana" de D. Andrés Bello.* Bruno del Amo, Madrid, 1921, p. 479.

22 *Gramática general,* p. 105.

23 *Ibíd.*, p. 116.

gramático-filósofo. Conviene, por ello, encabezar la estructuración de los tiempos establecida por Robles con una breve exposición del coherente y armonioso sistema temporal que Bello realizó a partir de la distinción entre tiempos absolutos y relativos[24].

4. 1. *Modo indicativo* ("modo actual" en la terminología de Robles).

4. 1. 1. En el sistema de Bello, los tiempos verbales fechan la acción del verbo en la línea del tiempo, en relación con tres puntos distintos de referencia (no sólo con dos, como procedían Port-Royal y sus continuadores) conjugados entre sí:

— 1er punto de referencia = el instante de hablar (el *nunc*, "ahora"), llamado Presente *(amo);* anterior a este Presente es el Pretérico *(amé)* y posterior el Futuro *(amaré).* Tales son los tiempos absolutos.

— 2.º punto de referencia = cada uno de estos tres tiempos (Presente, Pretérito y Futuro), con respecto a los cuales la acción puede ser de anterioridad, coexistencia o posterioridad:

Tiempos relativos	anterior al Presente:	*he amado*	(Ante-presente)
	coexistente con el Presente:	———	———
	posterior al Presente:	———	———
	. . . . .		
	anterior al Pretérito:	*hube amado*	(Ante-pretérito)
	coexistente con el Pretérito:	*amaba*	(Co-pretérito)
	posterior al Pretérito:	*amaría*	(Pos-pretérito)
	. . . . .		
	anterior al Futuro:	*habré amado*	(Ante-futuro)
	coexistente con el Futuro:	———	———
	posterior al Futuro:	———	———

— 3er punto de referencia = un tiempo ya relativo *(amaba, amaría)* respecto al cual un nuevo tiempo significa anterioridad:

Tiempos relativos de los relativos	anterior al Co-pretérito: *había amado*	(Ante-có-pretérito)
	anterior al Pos-pretérito: *habría amado*	(Ante-pos-pretérito)

24 Distinción que Bello aprovecha de la *Gramática* de Port-Royal, en consonancia con los gramáticos filósofos franceses (Condillac, Destutt de Tracy, Beauzée, etc.). *Vid.* una detallada exposición en A. Alonso, "Introducción a los estudios gramaticales de Andrés Bello". Prólogo a la ed. de la *Gramática* de A. Bello y R. J. Cuervo. Eds. del Ministerio de Educación, Caracas, 1972, pp. XL-LXXXII

4. 1. 2. Al igual que el gramático venezolano, Robles toma como medida de los actos del verbo el *nunc* o instante en que se habla, el cual le sirve como punto referencial para establecer tres divisiones en los actos del verbo:

1.ª) actos *primarios*, *secundarios* y *terciarios*, relativos al momento de hablar;

2.ª) actos *simultáneos*, *anteriores* y *posteriores*, relativos al caso temporal que les sirve de medida;

3.ª) actos *necesarios* y *contingentes*, términos filosóficos que significan, respectivamente, "lo que no puede no ser" y "lo que puede no ser, pero es"[25].

El cuadro de los actos del verbo quedaría, pues, representado de la siguiente forma:

Actos primarios	simultáneo al *ahora:*	*amo*	(Presente)
	anterior al *ahora:*	*amé*	(Pretérito)
Actos secundarios	anterior al Presente	*he amado*	(Antepresente)
	simultáneo al Presente:	———	———
	posterior al Presente:	*amaré*	(Futuro)
	anterior al Pretérito:	*hube amado*	(Antepretérito)
	simultáneo al Pretérito:	*amaba*	(Asistente)
	posterior al Pretérito:	*amaría*	(Futurible)
Actos terciarios	anterior al Futuro:	*habré amado*	(Prefuturo)
	anterior al Asistente:	*había amado*	(Preasistente)
	anterior al Futurible:	*habría amado*	(Prefuturible)

Cotejando ambas estructuraciones se observa que Robles, frente a Bello, no incluye el futuro en los tiempos absolutos o "primarios", por no considerarlo tiempo fundamental, sino relativo del presente:

> "Bello erró pensando que el futuro es acto primario [. . .]; lo futuro y lo futurible no son cognoscibles en sí mismos, sino en sus causas, como enseña la Filosofía: lo futuro, en una causa presente; lo futurible, en una causa pasada"[26].

Tales argumentos —una vez más, de carácter filosófico— nos parecen insuficientes para excluir el futuro de los tiempos absolutos.

Esta falta de correspondencia entre los tiempos fundamentales se-

25 *Notas a la "Gramática" de Bello*, p. 482.

26 *Ibíd.*, p. 481.

ñalados por Bello y Robles, conlleva un segundo desajuste entre ambos sistemas: la forma *habré amado*, que en Bello era un tiempo integrante de los relativos, pasará en la ordenación de Robles a ser considerado un tiempo relativo de los relativos (un "acto terciario").

Por lo demás, todos los tiempos señalados por uno y otro autor observan una perfecta simetría. La coincidencia deja de ser total, sin embargo, en la terminología utilizada; así, Robles, por razones de eufonía, cambia premeditamente algunas denominaciones:

> "[. . .] esos nombres [se refiere al *co-pretérito* y *pos-pretérito* de Bello] son enrevesados y gramaticalmente horribles, especialmente los compuestos antecopretérito y antepostpretérito. Por eso, yo, aunque ya sabía esta teoría de Bello, busqué otros nombres más eufónicos: asistente y futurible"[27].

Debemos anotar en favor de Robles la decisión de integrar la forma en *—ría* (y su compuesta) en el modo indicativo, toda vez que la *Gramática* académica —y a tenor de ella la casi totalidad de las gramáticas de la época— seguía agrupando bajo el nombre de *pretérito imperfecto de subjuntivo* las tres formas *amaría*, *amase* y *amara*[28]. Robles alega tres razones por las que considera la forma en *—ría* perteneciente al "modo actual" (= indicativo) de su sistema:

— la primera, de carácter filosófico, se basa en que la forma *amaría* es la expresión de un juicio y, por ello, es acto;

— el segundo argumento es de tipo morfológico: "el futurible es forma compuesta de un infinitivo y el asistente *hía* (= había) del verbo *haber:* pero dicho asistente es acto: luego también su compuesto"[29];

— y la última razón es sintáctica: *amaría* "puede subordinarse a verbos de entendimiento y lengua, v. gr.: supe que *vendrías*"[30].

Los razonamientos de tipo sintáctico (que ya antes había esgrimido Bello en su tratamiento del tema) y morfológico nos parecen más válidos que el primero para incluir en el indicativo la forma en *—ría* (y su compuesta).

27 *Ibíd., ibíd.*

28 Finalmente, en su edición de 1917 la *Gramática* académica destierra del subjuntivo la forma en *—ría*, si bien no se decidió a emplazarla en el indicativo, por lo que, adoptando una solución intermedia, creó un modo especial: el *potencial*, similar al *condicional* que ya existía en las gramáticas francesas.

29 *Filosofía del verbo*, 1910, p. 154.

30 *Ibíd., ibíd.*

4. 2. *Modo subjuntivo* ("potencias del verbo").
Robles distingue las siguientes "potencias del verbo":

Presente.	*.ame*	Antepresente	*.haya amado*
Asistente	*.amase*	Preasistente	*.hubiese amado*
Futura.	*.amare*	Prefutura	*.hubiere amado*
Futurible	*.amase*	Prefuturible	*.hubiese amado*

Las divergencias con el sistema de Bello se ahondan en el tratamiento del modo subjuntivo. Como muestra de ello, Robles no distingue entre el "subjuntivo común" y el "subjuntivo hipotético" de que había hablado Bello. Por otra parte, la consideración del tiempo presente es muy distinta en ambos autores; así, a juicio de Bello, la forma *ame* encierra los tiempos presente y futuro, mientras que para Robles tal forma no designa más que tiempo presente. Y no se detienen aquí las discrepancias: Robles inserta, además, el tradicional modo imperativo en la potencia presente, de manera que su conjugación completa sería:

ame yo	*amemos* nosotros
ama o *ames* tú	*amad* o *améis* vosotros
ame él	*amen* ellos

Para agrupar tales formas en un único modo se vale de un criterio semántico:

> "[. . .] significan la acción como posible, y por tanto todas [estas formas] son de un mismo modo real, el potencial"[31],

sin atender al hecho sintáctico de que las formas del imperativo no se utilizan en ningún caso en oración subordinada, frente a las formas subjuntivas, lo cual podría constituir un criterio funcional más que suficiente para disgregar tales formas (imperativas y subjuntivas) en modos distintos —que es, justamente, el camino seguido por Bello.

Respecto de la forma *amase*, Robles niega que "le cuadre la denominación de pretérito"[32] que Bello le había concedido, aunque admite en este tiempo verbal (y en su compuesto *hubiese amado*) la doble valencia que el gramático venezolano le asignara; de manera que la forma *amase* puede expresar una acción:

— simultánea de pasado, en oraciones del tipo *le dijo que no co-*

31 *Filosofía del verbo*, 1931, p. 176.

32 *Notas a la "Gramática" de Bello*, p. 487.

rriese;

— o simultánea de futurible, en oraciones en que es dudoso el cumplimiento de la acción: *ojalá lloviese.*

A la forma en *—ra*, que hasta aquí no habíamos nombrado[33], Robles le aplica la original denominación de *caso errante* o *policrono*, esto es, forma que se acomoda a varios tiempos, porque ve en ella tres naturalezas: unas veces es acto (equivalente a acto futurible) y otras potencia (equivalente a potencia asistente y futurible); es decir, que *amara* equivale unas veces a *amaría* y otras veces a *amase.* Y concluye:

> "El polícrono, que de suyo ni es acto ni potencia, no debe conjugarse ni contarse entre los casos temporales de ningún modo verbal, sino aparte, detrás del modo potencial o del actual, si se quiere; pero sin atribuirle a modo particular, porque es anfibio"[34].

Con todo, la forma en *—ra* conserva aún algunos empleos procedentes de su valor indicativo originario, principalmente en la lengua escrita: *la decisión que ayer se tomara...* (por *se había tomado*), empleos que Robles no tiene en cuenta. Sí es cierto el vago significado temporal de esta forma, que depende en gran medida de sus relaciones sintagmáticas en el discurso y de la intención del hablante. De otro lado, considera la forma en *—ra* totalmente innecesaria en el idioma castellano, si bien reconoce que "es útil para la variedad, brevedad, riqueza y eufonía del lenguaje", pero "lo es a costa de la claridad"[35].

Como recapitulación de todo lo expuesto en este apartado, ofrecemos un esquema comparativo de las nomenclaturas temporales presentadas respectivamente por la Academia[36], Bello y Robles Dégano, donde se advertirá con mayor trasparencia el paralelismo que observa la ordenación de los tiempos (especialmente los del modo indicativo) efectuada por Bello y Robles, así como la resistencia por parte de ambos gramáticos a adoptar la tradicional oposición del aspecto en *perfecto* e *imperfecto*[37].

33 Obsérvese en el anterior esquema que Robles no la incluye entre las "potencias del verbo".

34 *Notas a la "Gramática" de Bello*, p. 489.

35 *Ibíd., ibíd.*

36 *Gramática de la lengua castellana.* Perlado Páez y Compañía (Sucesores de Hernando), Madrid, (31.ª ed.), 1920, pp. 56-58.

37 Dice Robles: "Vaya lejos todo eso de perfectos, imperfectos y pluscuamper-

	ACADEMIA (1920)	BELLO	ROBLES
Amo	Pres. de indicativo . . .	Pres. de indicativo . .	Acto presente
He amado . .	Prto. perf. de ind. . . .	Antepres. de ind	" antepresente
Amé	Prto. indef. de ind . . .	Prto. de ind	" pretérito
Hube amado .	Prto. anter. de ind . . .	Anteprto. de ind	" antepretérito
Amaba	Prto. imperf. de ind . .	Copretérito de ind . . .	" asistente
Había amado	Prto. plusc. de ind . . .	Antecoprto. de ind . .	" preasistente
Amaré	Fut. imperf. de ind . .	Futuro de ind	" futuro
Habré amado	Fut. perf. de ind	Antefuturo de ind . . .	" prefuturo
Amaría	Modo potencial impf .	Postprto. de ind	" futurible
Habría amado	Modo potencial perf. .	Antepostprto. de ind .	" prefuturible
Ame	Pres de subjuntivo . . .	Pres. del subj. común .	Potencia presente
Haya amado .	Prto. perf. de subj. . .	Antepres. subj. común	" antepresente
Amase	2ª forma del pretérito imperf. de subj.	1ª forma del pretérito de subj	" asistente
Hubiese amado	2ª forma del pretérito plusc. de subj	1ª forma del anteprto. de subj	" preasistente
Amare	Fut. imperf. de subj . .	Subj. hipotético simp .	" futura
Hubiere amado	Fut. perf. de subj. . . .	Subj. hipotético comp.	" prefutura
Amara	1ª forma del pretérito imperf. de subj	2ª forma del prto. del subj. común	Polícrono simple
Hubiera amado	1ª forma del pretérito plusc. de subj	2ª forma del anteprto. del subj. común.	Polícrono comp.

4. 3. *Formas no personales del verbo* ("modo formal").

El infinitivo, el gerundio y el participio[38] constituyen en la terminología de Robles el "modo formal". Bello llegó a disociar estas tres formas de las restantes del verbo, en cuanto que las entendió como sub-

fectos, que aquí no se tiene cuenta con lo acabado ni con lo no acabado, sino con lo simultáneo, lo anterior y lo posterior, que no es igual". *Gramática general*, p. 118.

38 El participio, ya a principios del s. XX, ha dejado de ser considerado —salvo contadas excepciones— una clase de palabras con independencia propia, como había consagrado la tradición grecolatina.

clases especiales del nombre sustantivo y del adjetivo; pero en esta cuestión no anduvo acertado Bello[39], ya que tanto el infinitivo como el gerundio pueden actuar como núcleos verbales de enunciados o partes de enunciados y en tales casos es innegable su capacidad verbal, así como la del participio, que en su forma invariable de masculino y singular se une a las formas del verbo *haber* para constituir los compuestos[40]. Robles, por el contrario, forma con el infinitivo, gerundio y participio un modo que se encuentra al mismo nivel que el actual y el potencial, con la salvedad de que aquél es impersonal y cada una de sus formas observa una doble valencia *(vid. infra)*. A este modo formal no le niega significación de tiempo, pero lo considera un tiempo relativo al del verbo principal, esto es, simultáneo, anterior o posterior respecto de la acción del verbo de que depende.

Examinando por separado y brevemente cada una de las formas, define en primer lugar el infinitivo como un "nombre con capacidad verbal"[41]. En cuanto nombre, puede desempeñar todos los oficios del sustantivo; en cuanto verbo, es susceptible de llevar sujeto, predicado y complementos. Hasta aquí la teoría acerca del infinitivo es perfectamente aceptable; incluso supo ver mejor que Bello la naturaleza de esta forma verbal. Sin embargo, cuando explica por elipsis las construcciones con infinitivo, en oraciones del tipo *te veo venir = veo que tú vienes*, parece que se reduce la calidad de sus afirmaciones.

Asimismo, aunque caracterizó certeramente el participio ("un adjetivo con capacidad verbal respecto del término")[42], no alcanzó a distinguir —como había distinguido Bello— entre el participio sustantivo invariable, que se combina con *haber* para formar los tiempos compuestos, y el participio adjetivo, que admite las mismas construcciones de cualquier adjetivo.

En cuanto al gerundio, Robles intenta dar una explicación del mismo en la que se adivina su concepción logicista del lenguaje:

39 *Vid.*, entre otras críticas a esta resolución, la de B. Isaza Calderón, *La doctrina gramatical de Bello*. Anejo XV del *BRAE*, Madrid, 2.ª ed., 1967, especialmente p. 215.

40 Puede explicarse el error de Bello si tenemos en cuenta que todos los gramáticos defensores (y Bello lo es) de la teoría según la cual el verbo indica esencialmente tiempo declaran invariablemente que los infinitivos, gerundios y participios no son formas absolutamente verbales, por su incapacidad para expresar el tiempo sin el apoyo de formas personales.

41 *Gramática general*, p. 121.

42 *Ibíd.*, p. 125.

"Todo gerundio [. . .] se resuelve lógicamente en preposición e infinitivo, o sea en relación y acción abstracta [. . .]: *estudiando*, aprenderás = si estudias, o con estudiar"[43].

De este postulado deduce cuatro consecuencias:

1.ª) El sujeto del gerundio nunca puede ser un adyacente, sino un núcleo nominal; considera, por tanto, errónea la utilización del gerundio en construcciones como *notas de un libro tratando de navegación*, donde *libro* (adyacente) actúa como sujeto del gerundio. En este punto se muestra de acuerdo la mayoría de los gramáticos.

2.ª) El gerundio no puede funcionar como predicado diferencial o especificativo, sino explicativo, por lo que ejemplos del tipo *real decreto promoviendo...* no son admisibles en castellano. "Todos estos gerundios —afirma— deben sustituirse por el relativo *que* y el verbo, en oración adjetiva: Real decreto en que o por el que se promueve..."[44]. Esta segunda consecuencia nos parece acertada, porque el gerundio no expresa cualidades: éstas son incompatibles con la idea de acción en curso o duratividad esencial al gerundio.

3.ª) De aquí se infiere la tercera consecuencia: que "el gerundio es siempre adverbio, no adjetivo"[45].

4.ª) El gerundio simple indica simultaneidad respecto de la acción del verbo principal, nunca posterioridad, consecuencia o efecto: "Es gran disparate filosófico y gramatical dar al gerundio la significación de tiempo posterior o de futuro, con relación al verbo principal"[46]; son, pues, incorrectas oraciones como *me caí rompiéndome una pierna*. También en este último punto se muestran acordes los gramáticos, si bien parece que en el uso se van imponiendo paulatinamente construcciones de este tipo.

5. *Final*

La teoría del verbo elaborada por Felipe Robles Dégano es un ejemplo extremo de la hasta entonces habitual intrusión de la lógica en la parcela propia de la gramática. En efecto, términos pertenecientes a la lógica, la metafísica y la filosofía son aprovechados por Robles a la

43 *Notas a la "Gramática" de Bello*, pp. 493-494.

44 *Ibíd.*, p. 495.

45 *Ibíd.*, *ibíd.* Pero en su *Gramática general* declara: "Por su naturaleza, los gerundios son indiferentes para servir de adjetivos o de adverbios" (p. 126). Y sólo unas líneas más abajo se contradice: el gerundio "es siempre adverbio" (p. 127).

46 *Filosofía del verbo*, 1910, p. 200.

hora de asignar nombres a nociones gramaticales (verbigracia, modos *lógicos*, tiempo *asistente*, *futurible*, etc.); de igual forma, acude al socorrido recurso de la elipsis en no pocas ocasiones, por ejemplo, al concebir el gerundio y el infinitivo como formas sintéticas de determinadas expresiones verbales. Por otra parte, nuestro autor pretende todavía (como era la costumbre en la época pre-estructuralista) caracterizar al verbo atendiendo a factores de índole semántica —el verbo "expresa un movimiento"— y menospreciando datos de tipo sintáctico en la resolución de ésta y de otras cuestiones.

La utilización de tales criterios, sin embargo, no invalida el conjunto de su doctrina verbal. Por el contrario, hallamos ya esbozadas en Robles teorías que después serán retomadas y corroboradas por algunos gramáticos actuales; tal es el caso de aquélla según la cual las oraciones pasivas con *ser* no deben considerarse tales pasivas sino construcciones gramaticalmente equiparables a las atributivas. Asimismo, supo sacar provecho de las enseñanzas gramaticales de Andrés Bello, especialmente en el capítulo referente a la estructuración de los tiempos verbales; así, Robles, desentendiéndose de lo que era reglamentario en su época, fecha la acción verbal tomando como punto de referencia el *nunc* (= el momento de hablar), distingue entre tiempos absolutos y relativos (tiempos "primarios", "secundarios" y "terciarios"), desterrando por imprecisas las denominaciones tradicionales de *perfecto* e *imperfecto*, y trasvasa sin titubeos la forma *amaría* (y su compuesta *habría amado*) del subjuntivo al indicativo (o "modo actual"). A pesar de estos —y de otros— atinados juicios, la gramática posterior ha optado por echar al olvido su teoría verbal y, en general, su sistema gramatical, que se encuentran abrumados por la profusión de términos y conceptos filosóficos y en exceso acomodados a esquemas propios de disciplinas extralingüísticas.

Pierre Loti
impresionismo y nostalgia

ESPERANZA COBOS CASTRO

Pierre Loti, el gran transmisor de exotismos, el pintor impresionista "arrive du grand air du dehors"[1], es uno de los escritores franceses que, por múltiples motivaciones, merecería ser más leído en este último tramo de nuestro siglo. Si, en opinión de algunos lectores aventajados, Loti es un romántico tardío que lleva en sí la herida de una incurable melancolía, para otros, preconiza el inicio, el dintel de toda una corriente de enorme transcendencia filosófica y vital. Ekström lo ve anunciando a Malraux — y en cierta medida a Gide —, e iniciando la prolífica e inquieta saga de aquéllos a quienes obsesiona el drama de la condición humana: "Como Malraux, Loti experimenta una especie de angustia del destino que es típicamente moderna, una ansiedad que no sacian ni la aventura, ni la guerra, ni la contemplación estética"[2]. Espil

1 Con estas palabras iniciaba su discurso de recepción en la Academia Francesa el 7 abril 1892. Con el deseo de ocupar el sillón del fallecido Octave Feuillet, habían optado al grado de académico Emile Zola, Fernand Fabre, De Bornier y Pierre Loti, siendo elegido estè último por dieciocho votos. Vd. BECERRO DE BENGOA, Ricardo: *Por ambos mundos.* "La Ilustración Española y Americana" 30 mayo 1891, p. 333 y MARTINEZ DE VELASCO, Eusebio: *Nuestros grabados.* "La Ilustración Española y Americana" 22 abril 1892, p. 241.

2 EKSTROM, Per G.: *Evasions et désespérances de Pierre Loti.* Göteborg, Gumpert, 1953, p. 122. Signatura Biblioteca Nacional de París 8.º θ Gôte. ph. 11.

lo sitúa precediendo a Sartre, a Camus y "expresando, a través de un estilo extremadamente personal, la angustia de vivir, la aprensión de la vejez y de la muerte, el absurdo de la existencia, la nada de todas las cosas"[3].

Bajo la capa desconcertante del marino maquillado[4], del académico no excesivamente culto[5], del coleccionista de disfraces y amistades principescas[6], del atleta con zapatos de tacón, queda velada una desesperanza existencial que merece, cuando menos un profundo respeto.

En el transcurso de su vida, y en tiempos en los que viajar era prácticamente una aventura, Louis Marie Julien Viaud[7] (1850-1923), el paisajista de lo lejano, en expresión de Luis de Castresana[8], ensanchó con sus escritos el itinerario mental geográfico de los lectores europeos

3 ESPIL, Pierre: *Pierre Loti et le Pays Basque.* Bayonne, Gure Herria, 1973, n.º 6. pp. 321-335. B. N. P. 8.º Z 22807.

4 El maquillaje de Loti constituyó un motivo de crítica y de sorna por parte de numerosas personas. Millward recoge en su estudio una nota del Prefecto marítimo de Rochefort incluida en el expediente de Julian Viaud que se conserva en los Archivos del Ministerio de Marina en la que se lee: "Se maquilla de una manera ridícula. No lo propondría jamás para un puesto de mando". Tailhade ataca sin piedad a Loti en sus *Poèmes Aristophanesques* llamándole entre otras cosas "la vieja Loti, más maquillada que Clitandre". Louis de Robert, dando cuenta de la fiesta de recepción en la Academia, insiste sobre el mismo tema: "El creía que no se le notaba, pero era algo que se veía claramente".

5 Acostumbraba a afirmar, no sin cierta pose creemos nosotros, que no leía jamás, negándose así a aceptar el papel de hombre intelectual. Sus páginas traicionan esta afirmación demostrando que conocía, y bastante, las obras de Renan o de Goncourt, entre otros. Bien es cierto que la materia de sus obras no la extrae normalmente de un conocimiento bebido en los libros, sino de una experiencia personal que va reflejando cuidadosamente en su Diario, fuente de la mayoría de sus relatos.

6 Sus relaciones con los miembros de la nobleza fueron siempre un orgullo para él que fomentaba las ocasiones de aparecer en público en su compañía: fiestas, paseos, estancias veraniegas, etc. Entre las personas con las que se relacionó figuran: la reina Elisabeth de Rumanía (que empleaba en literatura el seudónimo de Carmen Sylva), la duquesa de Richelieu más tarde princesa de Mónaco, el príncipe Bojidar Karageorgevitch, la princesa Hélène Bibesco, la condesa Diana de Beausacq, la princesa Mathilde, el conde d´Elva, la duquesa de Grammont, la condesa de Rochefoucauld, la marquesa de Nadaillac, la reina María Cristina de España, la reina Natalia de Serbia, etc.

7 Comenzó a utilizar el seudónimo de Pierre Loti a partir del éxito alcanzado por su segunda novela, *Le Mariage de Loti*, en 1880.

8 CASTRESANA, Luis de: Prólogo a la traducción de *Ramuntcho* ofrecida por "La Gran Enciclopedia Vasca" dirigida por José María Martín de Retana, publicada en 1973 por Seix Barral de Barcelona.

y revivificó la corriente de exotismo en la literatura francesa abarcando un mapamundi que desbordaba ampliamente las regiones descritas por Bernardin de Saint-Pierre o por René de Chateaubriand a quienes, por inercia, se le compara.

Sus novelas y la apretada lista de sus relatos de viajes[9] pasean al lector de Turquía a Tahití, de Bretagne al Japón, del Senegal a Pekín, de Marruecos al País Vasco, y deslumbran sus retinas con ponientes radiantes, armas extrañas o abigarradas vestimentas. No se desmarca con eso Loti de la corriente de su época. También en el concepto estético de los hermanos Goncourt, de Alphonse Daudet o de Gustave Flaubert pueden tener cabida las descripciones detalladas de vestidos, joyas o decorados multicolores. Es más, nos atreveríamos a asegurar que son una constante en todo el ambiente cultural que baña el tan traido y llevado espíritu "fin de siècle". ¿Quién no recuerda las "Salomé" de Gustave Moreau o los vestuarios de *Salammbô*?. La orgía de colores empleada por Daudet para describir las vestiduras ilirias o las dalmáticas escarlatas de *Les Rois en exil*, recuerda la de los hermanos Goncourt para describir el salón de Madame Mardonnet en su *Charles Demailly* y viene refrendada por la de los pasajes de Loti describiendo los pintorescos atuendos de las damas de *La Galilée*, de *Vers Ispahan* o de *Fleurs d'ennui:*

> "*Las mujeres llevan, bajo sus largos paletós de lana, chaquetas bordadas o con lentejuelas; cinturones de cuero, anchos como cinchas y adornados con gruesas piedras rojas; enormes broches, grandes pendientes de plata repujada o de filigrana; aros de metal para sostener los senos y gargantillas de*

9 Esta es la relación de las obras de Pierre Loti: *Aziyadé* (1879), *Le Mariage de Loti* (1880), *Le Roman d'un spahi* (1881), *Fleurs d'ennui* (1882), *Mon Frère Yves* (1883), *Pêcheur d' Islande* (1886), *Propos d'exil* (1887), *Madame Chrysanthème* (1887), *Japoneries d'automme* (1889), *Au Maroc* (1890), *Le Roman d'un enfant* (1890), *Le Livre de la pitié et de la mort* (1890), *Fantôme d' Orient* (1892), *L' Exilée* (1893), *Matelot* (1893), *Le Désert* (1895), *Jérusalem* (1895), *La Galilée* (1895), *Ramuntcho* (1897), *Figures et choses qui passaient* (1898), *Reflets sur la sombre route* (1899), *Les Derniers jours de Pékin* (1902), *L' Inde sous les Anglais* (1903), *Vers Ispahan* (1904), *La Troisième jeunesse de Madame Prune* (1905), *Les Désenchantées* (1906), *La Mort de Philae* (1909), *Le Château de la Belle-au-bois-dormant* (1910), *Un Pèlerin d' Angkor* (1912), *La Turquie agonisante* (1913), *La Hyène enragée* (1916), *Quelques aspects du vertige mondial* (1917), *L'Horreur allemande* (1918), *Prime Jeunesse* (1919), *La Mort de notre chère France en Orient* (1920), *Suprêmes visions d' Orient* (1921), *Un jeune officier pauvre* (1923).

cobre o de plata... En los hombres el lujo es mayor aún. La tradicional hopalanda gris entreabierta, permite ver los chalecos de terciopelo recamados en oro... Lo más bello que tienen estas gentes son sobre todo las armas que convierten su cinturón en un museo: puñales de plata labrada y con incrustaciones de esmalte negro, con perlas de coral sembradas en el mango como gotas de sangre; maravillosas pistolas antiguas recubiertas de filigrana e incrustaciones preciosas"[10].

Pero estas descripciones salen de las páginas de los libros y vienen a hacerse vida en las reuniones sociales, en los bailes de disfraces o en el suntuoso decorado de los salones de su casa de Rochefort, de Hendaya o de su camarote a borde del "Formidable". Es una religión de la belleza cuyos cánones no encajan demasiado con la idiosincrasia de nuestra época tecnicista, pero que proporcionaba las más exquisitas satisfacciones a Robert de Montesquiou, el noble decadente que sirviera de modelo al Des Esseintes de *A Rebours*, a Jean Lorrain, el autor del histérico *Monsieur de Phocas*, o a Sarah Bernhardt, la insigne, la excéntrica actriz.

Contrastando con el abigarramiento y el lujo de estos ambientes almohadillados surgen los paisajes exóticos en plena naturaleza. La exuberante vegetación de Tahití que sirve de marco a la acción del *Mariage de Loti*, trae a nuestro recuerdo los luminosos cuadros del fauvista Gaugin y sus tipos de Oceanía, por la primacía del color sobre las formas, por el empleo contiguo de matices violentos de color. Como es éste uno de los aspectos más conocidos de nuestro novelista por seleccionarse con frecuencia fragmentos de esta obra en antologías y manuales, preferimos ofrecer otros pasajes de obras menos leidas, que ilustran mejor, a nuestro entender, la técnica pictórica utilizada por Loti en sus descripciones. Estas son algunas de las hermosas líneas del capítulo final de *Au Maroc*, en las que no existe frase que no resuma un mundo de impresiones:

"Es un lugar sin nombre conocido, en la vertiente de la alta colina, y forma una especie de pequeña meseta circular o de azotea rodeada de palmeras enanas, como un jardín. Y sobre esta meseta Alah ha extendido para nosotros un hermoso tapiz blanco, azul y rosa, absolutamente virgen, donde nadie ha posado sus plantas hace tal vez muchísimos años; un tapiz de margaritas, malvas y gencianas, tan apretadas las unas

10 *Fleurs d'ennui*, p. 291-292. La traducción es nuestra.

contra las otras, que por ningún intersticio se ve la tierra. El aire es puro e impregnado de suaves y salutíferos aromas. Por excepción, un bosquecillo corona la altura que nos domina, un bosquecillo de olivos. Sobre el cielo azul que comienza a palidecer, tornándose poco a poco de un verde límpido, hay un tejido de nubecillas como un velo discretamente echado. Nada de humano se divisa por ninguna parte; éste es el rincón más embalsamado, más tranquilo de cuantos hemos encontrado en nuestro camino. Y todas esas flores, esta música de insectos, este resplandecimiento de los colores y del aire, es para nosotros solos. ¡Inolvidable tarde de mayo llena de paz del Edén!. Así debían ser las tardes de los tiempos prehistóricos, cuando todavía los hombres no habían afeado la tierra..."[11].

Se observa sin esfuerzo que, como en numerosos cuadros de la escuela impresionista de la que se siente cercano por su concepción del arte y por la mirada que posa sobre las cosas, el paisaje está construido por masas de colores netos que se equilibran y destacan sobre una especie de mancha llana que mantiene la mirada, "un tapiz blanco, azul y rosa", "un tapiz de margaritas, malvas y gencianas tan apretadas las unas contra las otras que por ningún intersticio se ve la tierra"; y sobre ella, otra mancha excepcional y discordante, "un bosquecillo de olivos". Para lograr la perspectiva, más que una prolongación de planos existe una serie de capas de colores que van hacia tonos discretos, el cielo primero azulado y luego de un verde límpido sin más velo que un tenue tejido de nubes, concuerda con el momento de apacible felicidad que han ido creando simultáneamente las impresiones de sonido, aroma y luz.

En este otro pasaje, de *Pêcheur d´Islande*, en el que se describe una aurora en alta mar, surge una disposición de los elementos fundamentales, luz y sombras, que recuerda el amanecer de Monet que diera nombre al Impresionismo:[12]

"La luz matinal, la verdadera luz, había terminado por llegar; como en tiempos del Génesis, se había separado de las tinieblas que parecían haberse amontonado sobre el hori-

11 *Au Maroc* Cap. 23. "La Ilustración Española y Americana", n.º XXIII, 22 Junio 1890, p. 403. La traducción es de Manuel Bosch.

12 El cuadro de Monet titulado "Impression, soleil levant" expuesto en 1874 dió origen al término consagrado para denominar el movimiento, como ya es sabido.

zonte y permanecían allí formando pesadas masas; al verse más claro, se percibía bien que terminaba la noche, que el resplandor anterior había sido vago y extraño como el de los sueños.

En aquel cielo cubierto y espeso había aquí y allá desgarrones, como aberturas en una cúpula, por los que llegaban grandes rayos de color de plata rosa.

Las nubes inferiores estaban dispuestas formando una banda intensa circundando el mar, llenando la lejanía de indecisión y de oscuridad. Daban la impresión de un espacio cerrado, de un límite, eran como cortinas echadas sobre el infinito, como velos corridos para ocultar esos gigantescos misterios que hubieran turbado la imaginación de los hombres"[13].

La gran superficie o tela de fondo, el cielo cubierto y espeso que cierra los espacios con su concavidad, contribuiría a proporcionar una percepción de volumen si las masas de tinieblas que rodean la panorámica marina como franjas intensas no crearan la curiosa sensación de comprimir el relieve y la perspectiva. Asimismo, los rayos de luz rosada que alegran el cuadro impresionista, se destacan vivamente del conjunto uniforme, como los tres triángulos rosas que representan las pirámides se destacan en el azul sombrío del cielo no estrellado del *Minuit d´hiver en face du grand Sphinx*[14], en una amalgama compleja de formas, líneas y colores que crea un efecto próximo a un claroscuro cubista.

Estos hábiles juegos de luz y de sombra, de una tonalidad potente, proporcionan a los lugares o a los personajes que en ellos se encuentran, una intensidad vital más agresiva y nos conducen a una percepción más fantástica, más irreal. En el marco marítimo islandés los pescadores trabajan con hercúlea tozudez: "habían velado toda la noche y habían atrapado en treinta horas más de mil bacalaos de los grandes, sus fuertes brazos estaban fatigados y el sueño les venía. Su cuerpo velaba y continuaba por su cuenta la labor de pesca, mientras que su espíritu flotaba por momentos en pleno sueño". En el marco desértico egipcio "la colosal efigie humana, también rosa, un rosa sin nombre y como huidizo, emerge de esa especie de ola momificada, levanta la cabeza y mira con sus ojos fijos", inquietantes.

En el interior de este universo concebido como cerrado, el tiempo queda inmovilizado en las redes de la apariencia en las que también

13 *Pêcheur d´Islande*. P. 16. La traducción es nuestra.

14 Es un relato incluido en *La Mort de Philae*.

la vista se fija. Las imágenes de perennidad, que son la conjunción compleja de la mirada y de la apariencia, simbolizan un tiempo cuya noción es imprecisa, prácticamente inexistente. La percepción temporal de la inmovilidad que se desprende de estas dos escenas no puede ser comprendida sino a través de las imágenes de la espera, en las que el paisaje manifiesta su lentitud e incluso su hostilidad.

"La naturaleza y los seres son medios de que se vale Loti para expresar sus sensaciones. Cuando pinta las soledades del desierto, pone el mismo fervor poético que cuando describe la trágica desolación de los mares agitados. Con los mismos colores traza la figura de una gheisa nipona, que esboza el perfil rudo de un spay africano. Igual entusiasmo nos comunica al describir las pobres casuchas de Tahití la blanca, perdida en la inmensidad oceánica, que al describir la magnificencia de los palacios de Teherán, con su histórico esplendor de siglos" afirma Angel Guerra[15].

Otro aspecto digno de resaltar dentro de la corriente exótica de Loti serían las espléndidas descripciones de la belleza humana primitiva, tales como la del spay del *Roman d'un Spahi*, de los "fellahs" de *La Race de bronze*[16] o del Jean Berny de *Matelot*. Keith G. Millward dedica una docena de páginas a recensar los retratos de los personajes —en un noventa por ciento masculinos— que traza Loti en sus relatos y a insinuar el especial atractivo que el marino-escritor sentía hacia la contextura masculina, añadiendo al capricho del disfraz, los índices de una tendencia a la homosexualidad y a la frecuentación de bellos efebos, tan común a otros estetas de finales de siglo. Y aunque las descripciones del cuerpo femenino no abundan —a veces, cuando surgen es para subrayar que su belleza es menos perfecta que la de los hombres, como es el caso de *L'Inde sans les Anglais*— no faltan los idilios exóticos que traducen un deseo de evasión a través de la deformación por embellecimiento de lo real, común a la estética decadente.

Esta predilección por el exotismo tenazmente fomentada por sus continuos viajes y desplazamientos que le impidieron, en cierto sentido, conectar directamente con las preocupaciones cotidianas de sus contemporáneos[17], ha actuado a lo largo de los años como la pantalla reflec-

15 GUERRA, Angel: *El exotismo literario: Pierre Loti y Lafcadio Hearn*. "La Ilustración Española y Americana" 8 febrero 1911, p. 78.

16 Es un relato incluido en *La Mort de Philae*

17 Es obvio que, dada su condición de marino militar, su participación en el desarrollo de los acontecimientos políticos en los que intervino Francia (guerra franco-alemana, guerra contra China, campaña de Extremo Oriente, Primera Guerra Mundial, etc.) es innegable; nos referimos a que su obra literaria no refleja, como el realismo o el naturalismo que le fueron coeténeos, la reali-

tante que ha frenado una aproximación más inquisitiva y también más humana al verdadero sentir de Loti. Fue necesario que el eco de las numerosísimas ediciones de sus obras[18] comenzara a languidecer para que se iniciara la elaboración y publicación de una serie de trabajos que llevan títulos de por sí notablemente expresivos: *La Vie inquiète de Pierre Loti, L'âme tragique de Pierre Loti, Le Drame intérieur de Pierre Loti, Evasions et désespérances de Loti, L'Oeuvre de Pierre Loti et l'esprit "fin de siècle"*[19]. En todos ellos, despojándola del oropel y de los brillos que entorpecen, se va a la búsqueda de la persona del novelista, al origen de sus extravagancias y empieza a hacerse la luz sobre su concepción de la vida y del mundo.

Serban, su biógrafo rumano, afirma sin ambigüedades, que la impresión de melancolía que nos dejan los libros de Loti proviene ante todo de su triste concepción de la vida: "Este hombre que pasó su tiempo recorriendo las grandes rutas del mundo a la búsqueda de lo bello y de lo pintoresco, tiene una visión pesimista del Universo y de la suerte del hombre (...). Es verdaderamente trágico ver a Loti soliviantarse, agitarse impotente ante los misterios de nuestra existencia, construyendo y demoliendo con el mismo encarnizamiento, buscando vanamente un punto de apoyo, un centro de gravedad. Después de todo este esfuerzo, no le queda más que al agotamiento cada vez más triste y más profundo de los combates sin fin"[20].

dad cotidiana de tipo social o político, de modo preferente. No falta, pese a todo, un determinado posicionamiento sobre todo en sus últimas obras.

18 En 1924, y sólo unos meses después de la muerte del autor, *Aziyadé* había alcanzado ya las 201 ediciones; *Le Mariage de Loti*, 162; *Mon Frère Yves*, 207; *Pêcheur d' Islande*, 445; *Madame Chrysanthème*, 221; *Ramuntcho*, 221; *La Mort de Philae*, 105.

19 LEFEVRE, Raymonde: *La Vie inquiète de Pierre Loti*. Paris, Malfère, 1934 B. N. P. 8.º Ln 27-80495.
TALVART, Hector: *L'Ame tragique de Pierre Loti*. La Rochelle, Imp. de l'Ouest, 1934. B. N. P. 16.º Ln 27-71844.
FLOTTES, Pierre: *Le Drame intérieur de Pierre Loti*. Paris, Le Courrier littéraire, 1937. B. N. P. 8.º Ln 27-81070.
EKSTROM, Per G.: *Evasions et désespérances de Pierre Loti*. Göteborg, Gumpert, 1953. B. N. P. 8.º θ Göte. ph. 11.
MILLWARD, Keith G.: *L'Oeuvre de Pierre Loti et l'esprit "fin de siècle"*. Paris, Nizet, 1955. B. N. P. 16.º Ln 27-85926.

20 SERBAN, N.: *Pierre Loti, sa vie et son oeuvre* Paris, Presses Françaises, 1924. pp. 209 y 212. Otras biografías del autor:
BORDEAUX, H.: *Quelques portraits d'hommes*. Paris, Plon, 1914. B. N. P. 8.º G 11339.
BOURGET, Paul: *Pierre Loti*. Revue des Deux Mondes, 1 julio 1923.
BRODIN, Pierre: *Loti*. Montréal, L. Parizeau, 1945. B. N. P. 16.º Ln 27-83788.

"Loti, nos dice Barthou[21], no poseía un sistema filosófico, ni una idea bien neta y determinada acerca del universo y del hombre, pero vivió siempre obsesionado por los problemas que plantea el destino humano, la condición humana". Raymonde Lefèvre señala como triple la ansiedad que dominó toda la vida a Loti: el miedo a la vejez, la angustia de la muerte, el terror de la nada, y concluye: "Nadie tuvo jamás una conciencia tan aguda y tan cruel de la huída de los años y de su irremediable hundimiento en el abismo sin retorno. Nadie sintió con mayor dolor la angustia del tiempo que pasa y de sus estragos inexorables"[22].

Le Roman d ún enfant, que contiene numerosos elementos de carácter autobiográfico, nos documenta acerca de cómo el escritor, que vivió desde la infancia rodeado de una familia en la que predominaban las personas ancianas —abuelas y tías abuelas—, se encontró muy pronto frente a la realidad de la vejez, frente al fenómeno de la decrepitud, como preludio de una muerte irreversible. Desde época muy temprana sufría Loti comprobando los efectos del paso del tiempo, negándose en su fuero interno a crecer y a hacerse hombre por miedo a envejecer: "Cuando miraba a los hombres de cierta edad que me rodeaban, me decía: "un día tendré que ser como ellos, vivir prácticamente, tranquilamente, en un lugar determinado, en una esfera determinada y después

CILLIERE, A.: *Souvenirs sur Pierre Loti*. Paris, La Revue de France, 1934. Tomo 14.
FARRERE, C: *Loti*. Paris, Excelsior, 1930. B. N. P. 8.º Ln 27-63290.
FLAMENT, Albert: *Loti*. Excelsior, 8 marzo 1912.
FROMMEL, G.: *Etudes littéraires et morales*. Paris, Saint-Blaise, 1908. B. N. P. 8.º Z 20189.
FRANCE, Anatole: *Loti*. Le Temps, 8 marzo 1889.
LEFEVRE R.: *En marge de Loti*. Paris, J. Renard, 1944. B. N. P. 16.º Z 526.
LE TARGAT, François: *A la recherche de Pierre Loti*. Paris, Seghers, 1974. B. N. P. 4.º Z 7157 (3).
MALLET, Frédéric: *Pierre Loti: son oeuvre*. Paris, Nouvelle Revue critique, 1923. B. N. P. 8.º Z 20640-II.
MARCHANT, Henri: *En relisant Loti*. Alger, V. Vollot - Debacq, 1953. B. N. P. 16.º Z 5508.
MARIEL, Jean: *Pierre Loti*. Paris, Sansot et Cie, 1909.
MAURIAC, François: *Loti*. Paris, La Revue Hebdomadaire, 1923. Tomo 6. p. 390.
LA REVUE MARITIME: *Pierre Loti*. Paris, Les Grandes éditions françaises, 1950. B. N. P. 4.º Ln 27-84225.
TRAZ, Robert de: *Pierre Loti*. Paris, Hachette, 1945. B. N. P. 16.º Ln 27-83936.

21 BARTHOU, Louis: *Pierre Loti*. Paris, Imp. Renouard, 1925. p. 14. B. N. P. 8.º Ln 27-66477.

22 Obra citada, p. 162.

envejecer, y eso será todo"; me hubiera gustado más que nunca permanecer siendo niño, y la idea de que los años pasaban y de que por las buenas o por las malas, tendría que hacerme hombre, vivía en mí y me atormentaba"[23].

Ese terror a la vejez intentaría Loti mitigarlo con un exquisito, con un extremado cuidado de su estado fisiológico, entiéndase con una alimentación nutritiva y vigorizadora, un ejercicio físico y gimnástico regulado, un régimen de vida metódico. Cuando los recursos naturales no lograron su objetivo o no fueron suficientes, no dudó en aplicar en sus mejillas una visible capa de colorete para dar impresión de lozanía y vigor...

Comprobar la fugacidad de todas las cosas, la brevedad de cualquier alegría incluso la más profunda y sincera, la ausencia de duración de lo que es terrestre, le produjo desde niño un dolor casi físico, una herida que él llevó consigo a lo largo de toda su existencia. Contra todo lucharía, a su manera, sintiendo auténtica veneración por todos los objetos que le evocaban el pasado, sus "reliquias" personales y familiares, y abogando en favor de la conservación de tradiciones, o de paisajes afectados por la remodelación urbanística o por la industrilialización. En todos sus escritos surge un lamento por las civilizaciones desaparecidas, por los estragos que habían ido originando en los países milenarios la colonización, el turismo o la industrialización. En *La Déchéance du Nil* el lamento se reviste de ironía:

> "*¡Pobre Nilo, que reflejó en otros tiempos sobre sus cálidos espejos el summun de las magnificencias terrestres; que transportó tantas naves de dioses y diosas formando el cortejo de la nave de oro de Amón; que no conoció en la aurora de los tiempos sino impecables purezas en las formas humanas y en las concepciones arquitectónicas...! ¡Qué decadencia! ¡Pasear ahora los cuarteles flotantes de la agencia Cook, alimentar fábricas de azúcar y agostarse para nutrir con su limo los algodonales ingleses, después de un desdeñoso letargo de veinte siglos!*"[24].

El gran Lanson, para quien Loti no es más que un sensual melancólico, afirma sin eufemismos que en nuestro novelista se dan todos los matices de una disposición elemental que podría ser catalogada como egoismo sentimental dado que, cuando escribe, sólo pretende fijar en el

23 *Le Roman d'un enfant*. p. 184.

24 Incluida en *La Mort de Philae*. p. 187.

terreno de la realidad permanente alguna de las parcelas que amenazan con huir y desaparecer. Convergen en esta opinión del venerable crítico otros comentaristas coetáneos o posteriores a Loti. Emile Faguet sugiere en sus *Propos littéraires:* "En todos sus libros se puede percibir el paso del tiempo que cae gota a gota, hora a hora, con una lentitud dulce e implacable, fláccida y siniestra"[25]. Atento siempre a todo cuanto existe de efímero, procede Loti a un análisis exhaustivo de la temporalidad sin conformarse con una primera etapa del proceso que reduciría su transcendencia a sentir, a experimentar la realidad de todo aquello que es fugaz, a constatar la existencia de lo precario, a lamentarse de su desvanescencia, sino que, dando un paso más y pasando de la contemplación nostálgica a la fijación, pone todo su interés y complacencia en captar, a través de todos sus sentidos, y en traducir en sus escritos el posible encanto de aquello llamado a una inminente desaparición. "Toda su vida, confiesa Gabriel Faure, no pensó en otra cosa más que en eternizar sus sensaciones, sus sentimientos"[26]. Así le vemos trazar en las páginas de su diario las impresiones recibidas ante los objetos más banales, en sus viajes o en su descanso.

Evidentemente, si la vejez espanta y atormenta el alma de Loti, no es por otro motivo que porque disminuye las oportunidades de ser feliz, porque se va estrechando paulatinamente el horizonte de las sensaciones aún no saboreadas, en una palabra, porque se acerca a la muerte.

El tema de la muerte, más que el tema del amor o cualquier otro tema, es consustancial a la literatura porque es el que delinea la trama íntima de cualquier creación. Este tema ocupó un puesto de relevancia en la producción poética, dramática y narrativa que surgió en las últimas décadas del siglo XIX como consecuencia de una extrema agudización de la sensibilidad social. Pero, a decir verdad, más que la realidad de la muerte, más que la constancia del tránsito de una a otra vida, brutal o apacible, lo que cobra una fuerza importante en las obras de Barrès, Maeterlinck o Loti es la "hantise", la obsesión de la muerte y de todos cuantos objetos o connotaciones puedan sugerirla. Los escritores de estas generaciones vàn a sentir una atracción malsana hacia el tema de lo macabro, de la carroña, de la putrefacción; es como una realidad sagrada a la que rinden culto desde Baudelaire hasta Loti, pasando por Flaubert, Lautréamont, Rollinat, Daudet, Rachilde, Feuillet, etc. Pero quizás Loti, que también se complace a veces en descrip-

25 FAGUET, Emile: *Propos littéraires.* Paris, 1902-05. Series I y III. p. 319-III.

26 FAURE, Gabriel: *Ames et décors romanesques.* Paris, Fasquelle, 1925. p. 18. B. N. P. 8.º Z 23156.

ciones espeluznantes de muertes o de cadáveres como en el caso de los cuentos *Un Vieux* y *Profanation*[27], ponga más énfasis en analizar los momentos que preceden o siguen a la muerte, deteniéndose en un determinado aspecto intelectual de lo macabro, mas que en el estrictamente material.

Si la obsesión de la muerte encuentra una sobrecogedora prolongación en la obra de Loti, es porque su presencia, real o imaginativa, fue constante a lo largo de la existencia del novelista. Sus Diarios y sus obras con mayor contenido autobiográfico nos dan a entender que soñaba desde niño con la muerte —viéndose muerto o conversando con personas fallecidas—, sueños aterradores, obsesivos, que no tienen una explicación excesivamente coherente. Este elemento onírico, que lo une por un extremo a los románticos y por el otro a los surrealistas, no duda Loti en trasvasarlo voluntariamente a sus obras. "Saca partido a sus sueños provocando en sus lectores emociones fuertes o escalofríos nerviosos; cultiva las alucinaciones para hacer de ellas un elemento importante de su arte literario" asegura Millward[28].

La muerte que merodea, que planea, que atrapa a sus víctimas o se burla de ellas, es personificada por Loti no como la bella adolescente de Leopardi, sino como el tradicional esqueleto que pasea su guadaña por el mundo con gesto devastador; y es denominada bajo múltiples y concordantes acepciones: "la vieja segadora implacable e imbécil", "la sombría visitante", "la hora de la angustia y de la contorsión final", "el supremo otoño", "el gran abismo negro", etc. Y, si muchos de los símbolos presagiosos de la muerte son los habitualmente conocidos por cualquier corriente antropológica como pueden ser el graznido del cuervo de *L'Inde sans les Anglais*, el canto del albatros de *Matelot*, el llanto de los chacales en *Le Roman d'un Spahi*, el lento tintineo de las campanas en *Ramuntcho* o el canto del muecín en *La Galilée*, la imagen del sudario se propaga en sus escritos y todo, desierto, mar, luna y hasta el acto del amor, es muerte:

> *"A veces se levantaba bruscamente para desperezarse, (...) cuando se sentía presa de un doloroso temblor y de una tentación más imperiosa de fundirse con ella en un minuto de inefable muerte"*[29].

27 *Un Vieux*, publicado en la Revue des Deux Mondes el 1 dic. 1884, fue incluido en *Propos d'Exil. Profanation*, publicado en la Revue des Deux Mondes el 1 febrero 1894, fue incluido en *Figures et Choses qui passaient*.

28 Obra citada, p. 187.

29 *Ramuntcho* p. 126.

Todo cuanto tiene fuerza vital puede morir, incluso los objetos o las civilizaciones, eso hace que las obras de Loti desprendan una "tristeza vaga, sutil y penetrante, que envuelve al lector en una bruma que deja en el corazón un perfume amargo", en expresión de Anatole France[30].

Talvart[31] se pregunta si esa obsesión de la muerte, lejos de ser destructiva e inhibidora, no habrá sido un poderoso acicate para la creación al disponer a aquél que sentía su constante pesadilla a escribir para que al menos alguna cosa viva pudiera escapar a ese final irrisorio. Probablemente habría que responder con un sí, porque toda la obra escrita de Loti es una especie de lucha por escapar al tedio, al desencanto, al desmoronamiento de todo, y en ello radica su atractivo. (Recientemente aún, afirmaba François Nourissier[32], de la Academia Goncourt: "Cualquier obra novelística o poética cuya obsesión no fuera la de entorpecer el mecanismo de la muerte o fingir entorpecerlo, es decir, la de fijar el tiempo aunque sólo fuera un instante, no merecería ninguna atención"). Pero pensamos que quizás al mismo tiempo, o más bien, antes de ir al análisis o a la justificación de esa obsesión y de sus efectos en la obra escrita, merecería la pena ir al núcleo de su personalidad de nervioso repleto de complejos, de melancólico depresivo que presenta en sus obras todos los principales motivos sintéticos de la depresión y de la astenia: abulia, melancolía, frustación, fracaso, dolor, hastío. Cuando el "yo" de Loti se encuentra en ese polo depresivo, los paisajes son infinitamente melancólicos bajo la luz tamizada del otoño o del invierno; los pájaros vuelan bajos y cantan con desgana; todos los sonidos son plañideros. Es como si el autor construyera, sin querer, un ambiente sensorial difuminado acorde con su lasitud:

> *"Los tristes chorlitos, anunciando el otoño, acababan de aparecer en grandes bandadas, envueltos, al huir de alta mar ante la amenaza de próximas tormentas, en una borrascosa bruma gris.*
>
> *En la embocadura de los ríos meridionales, el Adour, el Nive y el Bidasoa, límite de España, vagaban sobre las ondas ya frías, en vuelo bajo, rasando con sus alas el espejo de la superficie. Sus silbidos, como lamentos, parecían cantar fúnebremente la muerte anual de las plantas marchitas, secas.*

30 Obra citada p. 3.

31 Obra citada p. 22.

32 NOURISSIER, François: *La Littérature et la mort.* Magazine littéraire n.º 197, julio-agosto 1983. p. 15.

Sobre los campos pirenaicos, cubiertos de zarzas y maleza y de gigantescos árboles, tendíanse lentamente, pesadas, envolviéndolo todo como en difusos sudarios, las melancolías de las tardes lluviosas del fin de la estación otoñal'[33].

Tal es la obertura "andante maestoso" de la sinfonía que constituye *Ramuntcho*[34].

Dado, sin embargo, que en este tipo de personalidad se produce una especie de oscilación de voltaje, el caudal de la energía vital puede alterarse de tal modo que el "yo" pase a un polo agresivo que, si en Loti no se manifiesta como orgullo, violencia o afán de destrucción, le conduce a un sentimiento de desagregación de la personalidad y a una marcada inestabilidad caracteriológica que le va a llevar a desear la evasión, la libertad, el viaje, el continuo desplazamiento. Pero como su ideal va a manifestarse como ilusorio, antes o después llegará el desencanto con todos sus matices. De la constatación de la vanidad universal pasará a un planteamiento del mundo sobrenatural si en su alma quedan resquicios de fe, a la actitud de burla absoluta como dispositivo de autodefensa, al rechazo de la vida, a la locura, a la muerte o a la nada.

Unos instantes de reflexión bastan para comprobar que cada una de esas actitudes se dan en la compleja personalidad de Loti y se reflejan en su obra. Loti parece recorrer el mundo buscando un edén, pero en el fondo se busca a sí mismo. Tras todos los escenarios exóticos de Loti está siempre soterrada la búsqueda de un cómo y de un por qué de esta inefable aventura que es la vida del ser humano. Y es porque, Loti, consciente o inconscientemente, es un Homero nostálgico[35] que se preocupa ante todo por los temas esenciales de la naturaleza, del amor, de la muerte o del destino del hombre, es el poeta del adios y de la muerte.

"Ese horror de la muerte y de la decadencia física, esa necesidad de inmovilizar el presente, de retener la huida alocada del tiempo que se va, es la de un hombre de fe que, habiendo abandonado aquélla que le era lógica y consustancial, va hacia los miles reflejos cambiantes y fugaces de la fe en los seres y en la naturaleza" afirma Talvart[36].

33 *Ramuntcho*. p. 1.

34 La expresión es de André MOULIS: *Pierre Loti, poète basque*. Brive, H. C. Imp. Lachaise, 1939, p. 49.

35 DUHOUREAU, François: *Pierre Loti, chantre de l'Euskhal-Herria*, en *Images de Pierre Loti*. La Rochelle. Ed. Ramuntcho, 1935, p. 102.

36 Obra citada, p. 27.

Si Loti se siente intimidado por la idea de la muerte es porque no tiene el lenitivo de la certeza en una vida posterior. El escritor, que afirmó en más de una ocasión haber perdido la fe profesada en su infancia e inculcada por su familia de profunda raigambre hugonote, conserva, no obstante, múltiples huellas de un sentir religioso y se inquieta por la idea de un "más allá".

Las últimas páginas de *Pèlerin d´ Angkor* encierran una desesperada confesión, la más sincera de todas sus profesiones de fe, que ha escandalizado a más de un crítico: " ¡Tantos lugares de rendida adoración como he encontrado en mi camino y que responden cada uno a una forma particular de angustia humana, tantas pagodas, tantas mezquitas, tantas catedrales, en las que la misma súplica brota del fondo de las almas más diversas!. Todo eso no me ha dejado entrever ni una medio-prueba fría de la existencia de Dios". Estas líneas a las que aludía la Condesa de Pardo Bazán en el prólogo de su traducción de *Ramuntcho*, contienen según ella "el credo del más absoluto nihilismo, del vacío total". Habría que darle la razón si no tuviéramos conocimiento de las múltiples tentativas para recobrar la fe que el novelista llevó a cabo a lo largo de su vida.

La fe para Loti no es un conjunto de dogmas sino, ante todo, algo que consuela y que permite aceptar la muerte con serenidad. Para él, el valor de la religión reside en que es "el canto del "hasta luego" eterno que ha arrullado durante siglos los sufrimientos y las agonías"[37]. Digamos, pese a todo en favor de Loti, que si su falta de fe le produjo un dolor angustiado, siempre respetó la creencia de los demás y no se tiene testimonio de que intentara hacer perder a nadie su seguridad en la fe.

"A pesar de un profundo deseo de creer, a pesar de su búsqueda de la fe, a pesar de su inclinación hacia el misticismo, Loti no pudo encontrar en la religión el anhelado apaciguamiento. Al contrario, la imposibilidad de creer alimentaba su masoquismo"[38] dice Millward, y es que la ausencia de una certeza vital no puede proporcionar descanso ni aún contando con la indiferencia; en el fondo del ser humano se producirá siempre una agitación, una inquietud, porque no es posible descansar en la idea de la nada si se mantiene la integridad de la persona.

Probablemente, una de las manifestaciones más equilibradas de la personalidad de Loti pueda encontrarla el lector en la novela consagra-

37 *La Galilée*. p. 94.

38 Obra citada, p. 315.

da al País Vasco[39], en *Ramuntcho*, que si no es la obra maestra del autor, es la más personal, la más confidencial, de su madurez. *Ramuntcho* es la novela de los amores frustrados de dos jóvenes vascos, pero es ante todo un magnífico poema de la naturaleza vasca vista a través del impresionismo de Loti, la evocación de una naturaleza no violada, de un país primitivo sobre el que planea aún, como un sortilegio, el espíritu de las edades antiguas. "En ese viejo país, por encima del folklore local o de lo pintoresco de las tres provincias, encontraba Loti una vieja porción de la humanidad que se perdía en la noche de los tiempos y parecía escapar a la desesperante huida de las horas"[40] :

> *"Alrededor de la casa aislada y sola donde, en el solemne silencio, decidía Franchita el porvenir de su hijo, el espíritu de los antiguos vascos flotaba, sombrío y celoso también, lleno de desdén por el extranjero, temeroso de la impiedad, temeroso del cambio y de la evolución de la raza; el espíri-*

39 Loti fue al País Vasco como comandante del "Javelot", la cañonera francesa encargada de vigilar el estuario del Bidasoa y las costas próximas donde desde tiempo inmemorial se producen conflictos entre los pescadores españoles y franceses, entre 1891 y 1893 y después entre 1896 y 1898. Durante esta segunda estancia escribió *Ramuntcho* que apareció primero en la Revue de Paris del 15 dic. 1896 a 15 febrero 1897 y posteriormente en libro editado por la casa Calmann-Lévy. Estuvo allí casi todos los años siguientes hasta su muerte acaecida allí mismo en 1923. Cf. sobre este tema:
CHASSERIAU, Frédéric A.: *A Ascain où Loti conçut "Ramuntcho"*. Cahiers Pierre Loti, febrero 1953. p. 3.
CUZACQ, René: *Les écrivains du Pays basque et bayonnais.* Mont-de-Marsan, Lacoste, 1951.
DETHARE, Vincent: *Pierre Loti à Hendaye.* Les Nouvelles littéraires, 27 julio 1929.
D'ARCANGES, Pierre: *La Maison de Loti au Pays Basque.* Cahiers Pierre Loti, noviembre 1952, p. 8.
GOUX, Jean: *L'Impératrice Eugénie et Pierre Loti au Pays Basque.* Monte-Carmelo, L'Intercontinental d'édition, 1938.
JANVRAIS, Théophile: *Pierre Loti à Hendaye.* L'Univers Illustré, 29 enero 1898.
JULLIAN, Camille: *A propos de "Ramuntcho".* Les Nouvelles littéraires, 10 agosto, 1929.
MAUBERGER, Gaston: *Les derniers jours de Loti* en *Images de Pierre Loti.* La Rochelle, Ed. Ramuntcho, 1935.
RITTER, Raymond: *Pierre Loti et le Pays Basque.* L'Illustration, 6 septiembre 1930.
RITTER, Raymond: *Pierre Loti chez Ramuntcho.* Le Figaro, 6 septiembre 1930.

40 CUZACQ. Obra citada, p. 37.

tu de los antiguos vascos, el espíritu milenario, inmutable, que mantiene aún a ese pueblo con la mirada vuelta hacia las pasadas edades; el misterioso espíritu secular, mediante el cual obran los niños como hubiesen obrado sus padres en el flanco de las mismas montañas, en las mismas aldeas, en torno a los mismos campanarios..."[41].

Luis de Castresana asegura que en el País Vasco es donde Loti encontró el cordón umbilical de la autenticidad, la sincronización del hombre con su entorno, porque aquí el exotismo se transforma en entrañabilidad y porque el paisaje, el alma euskérica y la acción narrativa forman un todo global y vivo.

En el fondo de esta obra, y dándole su más profunda significación reside una gran melancolía, la gran tristeza humana inherente a nuestra condición surgida de la consciencia que tomamos de nuestra fragilidad como seres efímeros frente a la Naturaleza eterna y desbordante[42]:

"La región de tupidas espesuras, bajo la constante opresión de montañas invisibles, está llena de cuencas profundas y anfractuosas y de abismos donde rugen torrentes despeñados bajo la verde obscuridad de los follajes. Las encinas, las hayas, los castaños, son cada vez más gigantescos, animados por espacio de siglos de una savia siempre joven y magnífica. Un verdor potente, intenso, tranquilo, se dilata sobre aquella geología atormentada, cuyos accidentes ha encubierto por miles de años, sin interrupción, con la frescura de su inmóvil manto. Y aquel cielo nebuloso, casi obscuro, tan frecuente en el país vasco, acentúa la impresión general que allí se tiene de una especie de universal recogimiento en que parece que estuviesen las cosas sumergidas; una fantastica penumbra desciende por doquiera: de los árboles, de los espesos velos grises que se agarran a los árboles, de los Pirineos ingentes que esconden sus cimas en las nubes..."[43].

Era prácticamente imposible que Loti, tan subjetivo, tan imaginativo, no mezclara con el encanto de las descripciones parte de su inquie-

41 *Ramuntcho*, p. 34.

42 DOUMIC, René: *M. Pierre Loti*. Revue des Deux Mondes, 15 abril 1897 p. 924.

43 *Ramuntcho*, p. 194.

tud, de su atormentada personalidad[44] y ello es sobre todo patente en el carácter profundamente pesimista del joven Ramuntcho, el hijo del extranjero, atraido por un mundo nunca conocido pero brumosamente intruido:

> *"De pronto desapareció el cuadro en una revuelta del paisaje (...) Ramuntcho sintió entonces la angustia de una melancolía súbita, inexplicable, como la mayor parte de sus impresiones complejas (...).¿Por qué?.¿Qué impresión podían producirle el carro, el mozo que cantaba, a quien ni siquiera conocía?... Evidentemente, ninguna. Sin embargo, al verlos desaparecer para ir a refugiarse, como todas las noches, en algún caserío perdido en una hondonada, pensó en la existencia humilde del aldeano, pegado a la tierra del campo nativo, en su vivir, tan desprovisto de goces como el de las bestias de carga, pero con un declinar de la vida más prolongado y más doloroso. Y al mismo tiempo pasó por su espíritu la inquietud instintiva del "más allá" intuitivo, de las mil "otras cosas" que en el mundo se pueden ver o hacer y de las que es posible aprovecharse o disfrutar; y un caos de pensamientos trémulos y vagos, de atávicos recuerdos y de fantasmas se dibujó furtivamente, allá, muy en lo íntimo, en el fondo de su alma de criatura primitiva"*[45].

No faltan tampoco las constantes alusiones a la realidad de la muerte con una variante de importancia excepcional y es que ahora es vista serenamente, asumida sin terror, como la natural prolongación de la vida:

> *"Todas aquellas gentes (...) hablaban de la muerte como hablan de ella las pesadas losas sepulcrales que cubren el suelo de la nave, y los cipreses y las tumbas y todo lo que se ve en ese sitio a donde van a orar los hombres; la muerte, ¡siempre la muerte!. Pero una muerte dulcemente vecina de la vida, bajo la égida de los antiguos y consoladores ritos... de esa agrupación de viejos y de mozos en el pórtico de una iglesia, de esa mezcla tan felizmente armoniosa de la muerte y de la vida, brota la sabia lección bienhechora, la enseñanza prudente que induce a gozar oportunamente de la fuerza y*

44 CUZACQ. Obra citada p. 38.

45 *Ramuntcho*, p. 25-26.

del amor; y después, sin obstinarse en perdurar y en vivir para siempre, a someterse a la ley universal de pasar y de morir, repitiendo con fe, con la esperanza de mejores venturas —como hombres sabios y sencillos— las mismas oraciones que adormecieron en el sueño de la eternidad las agonías de los antepasados"[46].

Si es cierto que pasa revista de forma demasiado sistemática y folklórica a todo cuanto puede ser evocador del mundo vasco: el juego de la pelota, el contrabando en el Bidasoa, la improvisación oral de los "bersolari", el desgarrador grito del "irrintzina", o los dispersos caseríos, no lo es menos que Loti "ha analizado el carácter de aquél paisaje y de aquella gente empapada de la savia de lo eterno, ha sentido la atracción de los severos paisajes y de la vida patriarcal, que emana de la tierra y de la raza euskariana, destiladora de un licor de fortaleza moral con el cual se nutre y robustece", y ha aprendido un respeto amoroso hacia la religión que le impone un desenlace triste del idilio entre los protagonistas.

Que Loti eligiera el País Vasco para morir dice hasta qué extremo había calado hondo en su espíritu la paz siempre buscada y al fin lograda en la "Bakhar Etchea", la casa solitaria, frente a la panorámica de Fuenterrabía.

46 *Ramuntcho*, p. 45.