

*Actas del Coloquio Internacional Centenario
de la Generación del 98. España y América*

LA IRA Y LA QUIMERA

Eduardo Hopkins

Editor

Capítulo 22



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FONDO EDITORIAL 2001

Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Instituto Riva-Agüero
Departamento de Humanidades

Primera edición: noviembre de 2001

La ira y la quimera
Actas del Coloquio Internacional
Centenario de la Generación del 98
España y América

Carátula: Reynaldo Aguilar

Copyright © 2001 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Plaza
Francia 1164, Lima

Telefax: 330-7410

Teléfono: 330-7411

E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio total o parcialmente, sin permiso
expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal: 1501052001-3933

Derechos reservados
ISBN: 9972-42-437-6

Impreso en Perú – Printed in Peru

Impresiones sobre Unamuno, Azorín, Pío Baroja y el Perú

Carlos Eduardo Zavaleta
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Les ruego permitirme que, en este largo pero telegráfico título de la ponencia, pueda intercalar unos párrafos y vincular a la generación del 98 con la de los jóvenes escritores peruanos de los años cincuenta. Verán que no es descabellado hacerlo. Y empezaré por leer el brevísimo poema «España eterna» de Washington Delgado, a fin de mantener en la sala, ojalá, un ambiente poético y de claro homenaje.

ESPAÑA ETERNA

Honrada arquitectura
de huesos o palmeras
que la piedra conserva
(un dolor, un orden,
una fuerte tristeza).
No es cansancio ni humo
sino piedra:
Polvo posible, luz
Estancada, sangre muerta.
No es que la vida pasa,
es que la piedra queda.
Enjuta, desollada,
pura, exacta materia.
Alzaríale el alma
para tan sólo verla
y encontraría que es
otra vez la piedra.
Espíritu, ceniza,
sombra que la rodea,
nada la desalienta:
siempre una y entera.
la piedra.
Sucumben el sol, el agua,
lo soñado, la música,

crece la piedra.
 No hay otra conducta
 sino ésta:
 ver la piedra, tocar
 la piedra, beber,
 soñar, amar la piedra.
 Y encontrar que la vida
 es dura, tenaz, inmensa,
 incommovible piedra.

Yo viajé por primera vez a Madrid, como estudiante becario, en 1956. Por entonces, solo había publicado dos libros, pero ya me sentía miembro de nuestra generación de los cincuenta. También otros narradores como yo, Vargas Vicuña, Congrains Martín, Sebastián Salazar Bondy y Ribeyro, solo habían publicado uno o dos libros, pero ya sentían, asimismo, una atmósfera de solidaridad que Ribeyro explica bien en su prólogo de *Los gallinazos sin plumas* (1955) como unos deseos de compartir la aventura editorial de sus colegas, que ya éramos autores. Y no olvidemos que cada cual tenía un estilo en formación, pero propio, y además cierta predilección por temas singulares y distintos uno de otro.

Con esas ideas y con ese mediano orgullo en la cabeza, apenas llegado a Madrid, busqué antologías de cuentos españoles contemporáneos e incluso novelas de jóvenes de nuestra edad, a fin de cotejar nuestra evolución. Mi desilusión fue grande. El pequeño librito rojo, de la colección Crisol, de la editorial Aguilar, que presenta como una antología, era muy inferior a nuestros trabajos. ¿A qué he venido entonces a Madrid?, me pregunté. ¿Es que Franco ha arrasado también con los jóvenes?

¿Qué hacer en tales circunstancias? Pues, a leer a autores de otras épocas. Y había, en efecto, mucho de qué gozar, desde la picaresca del Lazarillo y las *Novelas ejemplares* de Cervantes hasta libros de Leopoldo Alas (Clarín), el gran incomprendido de su tiempo, cuya obra *La regenta* (1884) me fascinó.

En el intervalo, me volví a los escritores notorios y vivos del momento. Hacía más de diez años que Carmen Laforet había publicado *La nada*, novela que, según decían, imitaba a duras penas el existencialismo francés, pero que curiosamente es de un año antes que *La náusea*, de Sartre, hecho que subraya esa «desnuda muestra de la vida monótona». Sin embargo, el mérito real de la novela quedaba por desgracia desviado luego de leer *La mujer nueva* (1955), equivalente a una tibia conversión de la mujer adúltera.

Otro nombre que destaca en apariencia, Camilo José Cela, resultó también opaco —lo digo con respecto a sus lectores—, pues yo había tenido la suerte de leer mucho antes *Manhattan Transfer*, de Dos Passos, novela de 1925, nada menos. Por ello, no podía aplaudir las supuestas virtudes de *La colmena* (1945) —una nueva y reducida imitación de Dos Passos—, ni podía alegrarme con *La familia de Pascual Duarte* (1942), escrita con la fácil receta de ponerle humor negro y cabeza de delincuente al pícaro del siglo XVI, que siempre había tenido un lado fresco, lozano, risueño, alegre, y en el que casi nunca el personaje había caído en las negruras del delito.

Pues bien, volví a mi favorita, *La Regenta* (1884), y eso que maticé su lectura con novelas de Tolstoi y Dostoievski («Clarín» resistió el cotejo), si bien algún profesor de la Complutense cotejaba esa obra con *Madame Bovary* y con la *Educación sentimental*, ambas de Flaubert. Sin embargo, mi libro de texto de Literatura Española, escrito por un alemán, no profundizaba en Leopoldo Alas, y cuando acudí a la Historia de la Literatura Española más renombrada, la de Ángel Balbuena Prat, este lo trataba injusta y desdeñosamente, lo cual provocó mi reacción. Confieso, pues, que mi medida de la mejor novela española del siglo XIX pasaba por entonces por *La Regenta*, quizá por *Tormento*, de Pérez Galdós, publicada también en 1884.

Cuando leí a los miembros de la generación del 98 —estoy hablando solo de narrativa—, me di, en primer lugar, con Unamuno. Algunos críticos lo ensalzaban por sus obras sobre el Quijote o el sentimiento trágico de la vida, escritos, se diría, con zarpazos y brochazos rebeldes y de libre pensador admirables. Otros, como el gran conocedor de la novela española Domingo Pérez Minik, decían que las novelas de Unamuno eran muy malas. Entre esos dos fuegos, empecé a leer lo que me interesaba, la narración, sabiendo que también un joven amigo peruano, el futuro y lúcido Armado Zubizarreta, pronto publicaría sus investigaciones sobre las novelas o *nivolas* de Unamuno y que, además, había descubierto una novela suya, desconocida hasta entonces, titulada *Nuevo Mundo*.

Pues bien, con el tiempo, lo que más me sorprendió y atrapó al mismo tiempo fueron los desmedidos elogios de algunos como don Gabriel Ayala Nieto, para quien la última novela corta de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir* (1931), de apenas treinta y cuatro páginas, era comparable o superior a *La Regenta*, de Clarín. Ambas tenían por protagonista a un cura.

El crítico se explicaba así: *La Regenta* es un cuadro de costumbres, ciertamente maestro y de elevada fuerza moral, en el que la protagonista sufre una crisis de misticismo que resuelve (como no podía ser menos en el ambiente de hipocresía en que vive) mediante la hipocresía. *San Manuel Bueno* puede ser llamado santo y mártir precisamente por la misma razón: por su hipocresía. Es fácil advertir lo que ha cambiado en cincuenta años desde 1884, fecha de *La Regenta*. La razón está en la diferencia de intensidad con que ambos personajes se plantean el problema religioso y en la paralela diversidad de nivel de conciencia con que sus autores viven. Para Clarín, la ley y la moral son una serie de normas escritas que se creen y se cumplen, pero exigidas desde fuera. Para Unamuno, la fe, como la moral, son normas interiores. Clarín cree porque sus padres creyeron y vive en un ambiente que cree. Unamuno cree porque necesita creer. Hay algo más que una preocupación del misticismo en él. En suma, las diferencias aquí señaladas no son literarias, ni de estructura o estilo, ni de creación de personajes o propiedad del remate final, sino solo de carácter ideológico en sus autores. En otras palabras, porque uno sabe más filosofía que el otro, puede escribir mejores novelas que un gran novelista. Curiosa reflexión; está cotejando ideas y autores, no obras de ficción.

Quizá todo esto se vea muy bien en cuanto a ideas religiosas, pero no en cuanto al concepto de narración, ni en cuanto al tema y a su despliegue en escenas significati-

vas. La acción de *San Manuel Bueno* es escasa, los personajes acartonados y el único que evoluciona y cambia es Lázaro, el hijo descreído, quien súbitamente se arrodilla ante la madre moribunda y luego comulga en público, sin los profundos sentimientos, y sin la actitud rebelde y poética de un Esteban Dédalus, por ejemplo, en *Ulises* (1922). En esta última obra, el hijo no se arrodilla ante su madre, pero luego, tras la muerte de ella, toda su vida se arrepentirá del hecho, con un profundo sentido nostálgico que crea la poesía de modo casi natural con que Joyce describe, en prosa simbolista, el arrepentimiento íntimo y secreto de Esteban.

Más tarde, sin embargo, resurge el interés en *San Manuel Bueno*, pues sabemos que el párroco protagonista, a quien el pueblo llama santo, le ha aconsejado a Lázaro fingir que cree, por que al final vendrá la fe, así sea por un camino tortuoso. «Pero, dígame la verdad, padre, la verdad», pide Lázaro. Y Don Manuel le responde: «¿La verdad? La verdad, Lázaro, es acaso algo terrible, algo intolerable, algo mortal; la gente sencilla no podría vivir sin ella».

La fe, pues, no es fruto de la verdad religiosa, sino la aceptación del destino social de los pueblos que construyen sus propias espiritualidades; el párroco sabe que de algún modo engaña a sus feligreses, pero más, los hace felices. Este santo tiene una sola tentación, la del suicidio, heredada de su padre y quizá —dice— de su *nación* (española); y, para no sucumbir, había que conservar la vida. Lázaro —nombre simbólico— se convierte fácilmente también en su discípulo, y oye la frase clave: «No hay más vida eterna que ésta» y que el mayor pecado en el mundo es haber nacido.

La muerte de Don Manuel se produce como acto natural, dulce y suavemente, como si Dios lo llamara. Lázaro se considera un resucitado mediante la bondad de su admirado cura, cuya historia trata de reconstruir, pero lo hará finalmente la hermana de Lázaro y testigo de su conversión, Ángela. En otros términos, todo lo que hemos leído hasta ahora está supuestamente escrito por Ángela.

Al final, vienen unos párrafos escritos por el autor, Don Miguel de Unamuno, quien nos relata cómo llegó a sus manos un documento de un obispo que promueve la santificación de Don Manuel y, por ello, decide él, antes que Ángela, escribir la historia del perfecto párroco, aunque el autor no nos enseña jamás el segundo documento referido.

La pequeña novela está compuesta casi exclusivamente de diálogos sobre materia religiosa, confundida con la vida diaria. La acción es mínima y solo se refiere a las virtudes del párroco, un buen hombre que, sin ser ideólogo, es un guía de corazones simples y plebeyos.

Después, leí la novela *Niebla* (1914), fecha auroral de la novela contemporánea europea, cuando surgen Joyce, Kafka, y está creciendo la fama de Proust y Joseph Conrad. En *Niebla*, Unamuno demostró, en primer lugar, que podía escribir una novela de mediano aliento, de 170 páginas. También fui guiado a ella por la misma actitud del hombre polémico, rebelde, anticonvencional, contradictorio, que vemos en sus principales ensayos; pero ahora este autor de nervio y fibra apelaba en su texto a unas técnicas literarias muy a tono con su carácter y su época. Acá, sí, en su segunda novela —la primera es *Paz en la guerra*, de la cual sabemos que se ocupa de los

bilbaínos, pero no de los individuos en particular. Unamuno es un gran experimentador de la estructura (inclusive inserta seis relatos interiores en la obra), y, asimismo, es experimentador del estilo, de la descripción de ambientes externos o internos. Maneja la técnica del narrador omnisciente, se entromete a voluntad en el texto, reconoce la autonomía de los personajes creados por él mismo e incluso llega al punto extremo de enfrentar al personaje con su autor: este quería matarlo y al final lo hizo, pero bajo las protestas escritas y documentadas por el personaje. Aquí está, pues, a sus cincuenta años, el antecesor de Pirandello y de sus *Seis personajes en busca de autor*; aquí está el antecesor de André Gide y de Aldous Huxley, afectos a ofrecer el andamiaje, el taller literario o el revés de la trama a los ojos del lector. Aquí no dominan las ideas, por más místicas o existenciales que sean, sino la estructura, la atmósfera, los personajes y un curioso remate o epílogo, en que Unamuno hace hablar al perro del protagonista, a Orfeón, en cuya Oración Fúnebre se cotejan muy bien los mundos animal y humano. Aquí el autor intercala poemas en el texto, y hay inclusive humor, sonrisas, quizá carcajadas. Esta sí es una novela vital, saltarina, aunque dominada por su concepto de niebla, de confusión, de negrura, de dificultades para vivir. Y el «Yo» omnisciente del narrador continúa por doquiera y comenta o interrumpe la narración a voluntad.

Sé muy bien que críticos y filósofos de la talla de Julián Marías se esfuerzan por decir que a Unamuno solo le interesaban los personajes (y al final, *la persona*, el hombre en su esencia), pero esto equivale a reducir mucho las intenciones subconscientes de Unamuno, a quien también le interesaban la época, el ambiente vasco - español, la psicología y el lenguaje tanto del narrador como de los diálogos. Además, «persona» es vocablo más afín a la psicología que a las letras, y habrá que tener sumo cuidado en usarlo. Por ejemplo, en *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* ofrece un personaje sin importancia, vacío, que parece no ser nadie. El autor nos da sospechas en vez de acciones, huecos, vaguedades, otra vez la niebla. Se trata quizá del molde vacío de un personaje, como si bastara nacer de ideas y no desempeñar un papel en la narración.

Abel Sánchez (1917) es ya figura más concreta y también una de sus novelas más logradas, producto de una inversión de la clásica lucha entre el bien y el mal. La historia se encarna de perlas en la vida plácida de Abel, que no es un hombre recto (es adúltero y egoísta, y no ayuda ni a su propio hijo), y, sin embargo, es muy simpático para todos. Su antagonista, el Caín, o sea Joaquín Monegro, lo odia salvajemente porque dice que le robó a su novia (esto es, la actual esposa de Abel), y a ese odio mayor añade otros pequeños de un resentido. Sin duda, es una pintura de la llamada *envidia española*, un posible fermento social y nacional, pero este Caín no es malvado; puede matar a Abel, pero, siendo médico, lo salva. Inclusive es creador de la injusta fama artística de Abel, pero recibe por causas del destino una especie de castigo inexplicable: es el eterno *antipático*, el mal visto por todos. Esta interacción de personajes resulta ser muy dinámica, es el motor de una novela que irradia interés y crítica social.

En seguida, la extensa novela *La tía Tula* (1921) crea de veras una protagonista singular y especialísima. Nos dice Eugenio de Nora: «esta Tía Tula, que muere virgen, ¿no es en realidad *más madre* de la familia entera, de los hijos de los dos matrimonios de Ramiro, que las propias mujeres de ésta? Una vez más contrapone Unamuno lo esencial a lo aparente, el espíritu, para él sólido y «tangible», a la materia, que él siente aparenzial y espumante; y para hacer triunfar esa equívoca representación de las cosas, no vacila ante las soluciones draconianas: las dos madres «carnales» mueren aquí poco después de dar al mundo sus hijos, quedando así sola la «tía Tula como eje maternal de la familia».

En resumen, a este novelista draconiano y omnisciente, hay que entenderlo como pensador y filósofo que ilustra también sus ideas a través de las letras. Por ello, Pedro Salinas cita estos curiosos consejos de Unamuno:

Si quieres crear, lector, por el arte, *personas*, agonistas trágicos, cómicos o novelescos, no acumules detalles, no te dediques a observar exterioridades de los que contigo conviven, sino trátalos, excítalos si puedes, quíérelos sobre todo, y espera a que un día —acaso *nunca*— saquen a la luz, y desnuda, el alma de su alma...

Unamuno resultaría ser así un antecesor de los creadores del lector «cómplice», como Joyce o Cortázar. Mucho más se puede decir del filósofo novelista, pero debo ceder el paso a esa figura sutil y de suaves ademanes como es Azorín, el primer escritor en darse cuenta de que pertenecía a la generación del 98. Azorín supo que él y sus coetáneos buscaban, desde el principio, una nueva actitud, un nuevo estilo, al revés de Pío Baroja, quien dijo que esa generación no existía, que tampoco había homogeneidad entre sus miembros, y no solo eso, sino añadió la inconcebible frase de que en el 98 no sucedió nada importante. Quizá pretendió decir que ese año no fue pródigo en textos literarios óptimos, excepto digo yo, unos cuentos de «Clarín», pero ¿cómo olvidar, siendo artista, que el 98 había ocurrido un desastre histórico para España y que justamente los jóvenes debían luchar por levantarse de aquella caída?

Azorín sí fue muy consciente de su hora y de su país. Además, a nosotros, los jóvenes peruanos, y sobre todo a quienes hemos nacido en la sierra, algunos libros famosos de él, como por ejemplo, *Los pueblos. Ensayos sobre la vida provinciana* (1905) nos deleitan por su ternura y su comprensión de las innumerables aldeas españolas, venidas a menos en los siglos XIX y XX, unos pueblos agónicos y moribundos, como si fueran seres despidiéndose de la vida. Leyendo ese y otros libros sobre la España rural, nosotros —y en especial escritores como E. Vargas Vicuña, Edgardo Rivera Martínez y yo, y me atrevo a decir Arguedas (aunque no tengo pruebas escritas)— sentimos la semejanza con los caseríos serranos del Perú, con su permanente, pero jamás definitiva, decadencia, con su pobreza llana, con el tiempo detenido y congelado en sus ruinosas calles de piedra o tierra (congelación del tiempo que precisa de una técnica muy sutil y llena de repeticiones), sus paredes de adobe, sus tejados brillantados por el sol, sus pobladores cada vez más escasos porque prefieren marcharse a la ciudad. Hasta la gente fiel, la que no se ha marchado, vive en otro

ritmo, en otro siglo, y aquí se habla el viejo español de Azorín, que, siendo al parecer lacónico y escueto, es capaz de admirables descripciones del paisaje. El crítico José García López dice bien que «[Azorín] sabía pintar las resonancias intelectuales o emotivas que las cosas provocan en la intimidad del autor». Pero ese estilo de remanso virgiliano se encrespa de modo increíble y se hace vibrante al describir, por ejemplo, la cueva de Montesinos en su famoso libro *La ruta de Don Quijote* (1905): «La atmósfera es densa, pesada; se oye de rato en rato, en el silencio, un gotear pausado, lento, de aguas que caen del techo. Y en el fondo, abajo, en los límites del anchuroso ámbito, entre unas quiebras rasgadas, aparece un agua callada, un agua negra, un agua profunda, un agua inmóvil, un agua misteriosa, un agua milenaria, un agua ciega que hace un sordo ruido indescifrable —de amenaza y lamento— cuando arrojamamos sobre ella unos pedrones». He aquí un pasaje digno del propio Borges. Nosotros, los jóvenes aprendices de escritores, que girábamos en torno de nuestra revista *Letras Peruanas*, teníamos un simbólico lazo personal con Azorín: él era nuestro colaborador y nos enviaba sus artículos desde Madrid, adonde nuestro director, Jorge Puccinelli, iba a visitarlo de vez en cuando y nos traía nuevos artículos, autografiados por él, que nosotros cuidaríamos en la imprenta.

La admiración por Azorín que Vargas Llosa reveló hace poco en su discurso de ingreso en la Real Academia nació sin duda como una herencia común de la época de estudiante, y estoy seguro —sin haber leído aún ese texto— que la razón central del homenaje se dio por la admiración por ese estilo de frases muy breves, directas, precisas, exactas, de Azorín, que luego Vargas Llosa enhebró por decenas o centenas, sin los puntos seguidos de Azorín, a los que sustituyó por la conjunción «y», repitiéndola mil veces en *La casa verde*, como también lo había hecho Joyce en el *Ulises*. Es decir, curiosamente, Azorín, el pausado y tranquilo, puede viajar en compañías veloces, inesperadas y ultramodernas.

Azorín es un devoto del estilo, del plano sonoro, de la adjetivación, de las metáforas e imágenes, y un amplísimo conocedor del léxico. Según él, llegó a enviar un centenar de cuentos solo a *La Prensa*, de Buenos Aires; por suerte, cuando yo estudiaba en Madrid, en 1956, apareció su tercer tomo de relatos breves, esta vez titulado simplemente *Cuentos*, en el que expone su estética del género. Para Azorín, el cuento más artístico es el forjado con una minucia, con lo que llama «una cosa delicada», no truculenta. Y, luego, opinaba que todo verdadero cuento puede convertirse en novela, puesto que, en realidad, es un embrión de novela. Y puso en práctica su método, ensanchando los cuentos para dibujar tres retratos de mujeres, *María Fontán*, *Cecilia de Rianzares* y *Salvadora de Olbena*.

Como ejemplo de brevedad y de sugerencias dichas y no dichas en el texto, leeremos el brevísimo cuento «El Paraguas»:

EL PARAGUAS

«¡Qué horror, abuelita! ¡Eso no puede ser! ¿No es verdad que no es cierto?». Y la vieja duquesa de Brandílanes, aplicando otra vez sus labios al oído de la niña, su nieta, pro-

nuncia palabras misteriosas durante un rato. «¿Qué no puede ser? ¿Conoces tú la vida? ¿Qué sabes tú del mundo! No hija mía; no gastes paraguas; el paraguas es un artefacto fatídico. Por el paraguas me ocurrió a mí lo que te cuento». «¡Pero es inverosímil, abuelita! ¿Cómo un paraguas puede ocasionar una catástrofe?» «Sí, sí; por el paraguas; el paraguas es un chisme fatal. Yo tenía entonces dieciocho años; un día iba por la calle; llovía; hacía un viento terrible; el paraguas se me dobló, y en aquel momento... ¡No quiero pensarlo!». Otra vez los labios en el oído de la niña. Y la niña se lleva las manos a las frescas y rojas mejillas; sus ojos se ensanchan.

«Desde aquel día —suele decir ahora la duquesita de Brandilanes— no he vuelto a usar paraguas». Y añade, tras una breve pausa: «Bien es verdad que voy siempre en automóvil».

Aquí el meollo del cuento no está dicho, sino supuesto, casi en silencio, y solo nos enteramos del comienzo y el final de la historia, mas no de la catástrofe que desencadena el remate, por un inocente paraguas. Escribir así equivale a conocer las fuerzas internas y las muchas sugerencias dentro de una narración.

Alguien pudiera pensar que con el estilo pausado y lento de Azorín no se puede describir sino el campo o los diálogos simples y las tardes de ocio en los pequeños pueblos; se equivoca. También podemos leerlo describiendo a la gran ciudad de París:

De mi primera estancia en París (en 1905, como cronista del viaje del rey Alfonso XIII) recuerdo una representación de la Comedia Francesa y un pedazo de calle donde, al salir del teatro, atentaron contra el rey; la bomba excavó el piso y yo fui a ver este agujero que se había hecho en el pavimento de madera [...]. En la primavera de 1918 estuve en París como corresponsal de guerra; me hospedé, en 1905, en un hotel del bulevar Montmartre, el hotel Doré, casi enfrente del Museo Grevin; me hospedé, en 1918, en el hotel Majestic, antigua residencia de Isabel II, en la avenida de Kleber [...]. París ofrecía un espectáculo sosegado; todo estaba tranquilo y en silencio; de cuarto en cuarto de hora retumbaba la explotación de un proyectil lanzado desde ciento veinte kilómetros (por los alemanes). En la plaza de la Concordia, ante la puerta del jardín de las Tullerías, cayó un proyectil y abrió un amplísimo hoyo; estuve a verlo.

Sigamos adelante. En mi supuesta orfandad de escritores españoles jóvenes a mi llegada a Madrid, sucedió casi un milagro al revés. Pío Baroja se agravó de sus males y empezaron a difundirse noticias desde el hospital en que sufría mortalmente. De pronto, el diario ABC, en esas primeras páginas de colores azulados, antes de las de blanco y negro, publicó una sorprendente fotografía. Ernest Hemingway había llegado en triunfo a Madrid, y una de las primeras actividades que había realizado, como cumplir un deber, había sido visitar a su admirable colega, escritor y amigo enfermo, Pío Baroja. Hasta se podían cotejar las barbas vecinas de ambos. Y no solo eso, sino que ahí y en otros sueltos periodísticos constaban sus declaraciones de respeto al maestro Baroja, cuyos libros, según él, había leído.

Entonces, como fiel devoto —así fuera a distancia— de la generación perdida norteamericana, yo escuché esa voz, seguí el consejo a pie juntillas y empecé a leer lo que había más a la mano de Baroja. Pero también me pregunté ¿cuáles serían los

posibles vínculos entre Baroja y Hemingway? Veamos algunos ejemplos. Primero, *La Busca* (1904), en la que hay una cruda y desgarrada visión del hampa madrileña, la turbia y miserable vida de los bajos fondos. He ahí un primer lazo, pasando por la observación profunda de seres doblemente atrapados por la pobreza y el primitivismo de diálogos y sensaciones. No olvidemos, por ejemplo (sería imposible hacerlo), el cuento «Los asesinos» de Hemingway o la vida también turbia de sus apostadores, rufianes, boxeadores, meseros y toreros.

Luego, en *Zalacaín, el aventurero* (1909), que forma parte de la trilogía *Tierra Vasca*, puede verse, en el mismo nivel de amor al terruño, una amena historia de las aventuras del protagonista, un tipo juvenil y simpático de la vida carlista. Cosa curiosa, en las efemérides españolas, en los numerosos viajes que realicé después a España, casi siempre me he dado en los diarios con alguna celebración carlista, de estos extraños y hasta 1975 permanentes partidarios de los derechos que don Carlos María Isidro de Borbón y sus descendientes han alegado a la corona de España. A mí me parecía un grupo de pendencieros de antemano perdidos, pero ilusos y simpáticos. Entiendo que este tipo de héroe irrazonable español le haya gustado a Hemingway, por su terquedad y loca valentía; sin embargo, a la hora de crear héroes metidos en una guerra ajena, a Hemingway le gustaba pintar a hombres desinteresados y valientes, ganados por un aura de justicia y de violencia contemporánea, que siguiera la línea de sus primeras novelas sobre la guerra mundial que él vivió y atestiguó. Entonces, leyendo este libro, yo inevitablemente pensaba, así fuera por simple y vaga asociación de ideas, en el héroe sanote e ingenuo de *¿Por quién doblan las campanas?*

Pero también esta clase de tramas se halla en la serie de carácter histórico, con el título común de *Memorias de un hombre de acción*, sobre las aventuras de Aviraneta, un antepasado de Baroja, que peleó durante el siglo XIX en toda clase de guerras civiles o de las que podemos llamar intrigas conspiratorias. ¿Qué pueblo será más experto en guerras «civiles» o «autonómicas» que el español? Y, por otra parte, la gran guerra intestina, la de entre 1936 y 1939, seguía de algún modo con las heridas abiertas. También, pues, por estos influjos históricos, al voluntarioso Hemingway tenía que gustarle un país así, y en especial el vasco, en permanente ebullición.

En tercer lugar, en la narración *El árbol de la ciencia* (1911), bullen muchas ideas pesimistas sobre la sociedad española. El héroe aquí acaba suicidándose, y Baroja nos despliega su amarga filosofía y se lanza a una crítica feroz de su nación (en el sentido de nación dividida que tienen los vascos). Hemingway, por su parte, no ha criticado jamás a fondo a regímenes determinados, excepto el nazismo o fascismo en general, pero este gran detalle del *suicidio* me parece esencial para estudiar la vinculación entre las obras de otros escritores.

En seguida, puede haber otros vínculos. Baroja, en varios libros (*César o la nada* de 1910, *La ciudad de la niebla* de 1909 o *El mundo es así* de 1912), sitúa sus relatos en el extranjero, aunque los personajes siguen siendo españoles hasta el tuétano. Igual hace Hemingway con sus protagonistas norteamericanos, diseminados por todo el mundo, vagabundos hereditarios de los antiguos viajeros de otras grandes novelas de su país (las de Melville, por ejemplo, o de Stephen Crane o inclusive las

de Henry James), por más frágiles, tontos, desconcertados o disipados que parezcan. El ser español o vasco es para siempre en Baroja; e igual es en Hemingway, el norteamericano no cambia; y lo mismo diría yo, así ustedes sonrían, el ser peruano es para siempre, y así he aprendido a entenderlo yo en mis numerosos viajes al exterior.

Por fin, en *Las inquietudes de Shanti Andía* (1911), Baroja pinta las aventuras sorprendentes de un marino vasco, que, luego de muchos viajes, vuelve a su pueblo. Las descripciones del mar y la nostalgia del héroe que recuerda su juventud son intensas y cálidas. He aquí un cuadro parecido a las historias de jóvenes intrépidos de Hemingway y, sobre todo, a la legendaria, plástica, trágica y musical (desde el punto de vista de la lengua), historia de un pescador viejo cuyas descripciones del mar y cuyos supuestos diálogos entre ambos son espléndidos. No necesito decir a qué libro de Hemingway me refiero.

Pero tal vez el mayor lazo entre estos dos grandes escritores resida en su concepto de la acción y vivacidad extraordinaria, del cual fluye la clase de estilo que emplearían. Por lo general, se califica a Baroja como desaliñado, desordenado, y que escribe en atropellada. Sin embargo, el mismo Azorín, tan parco, sobrio, elegante y medido en su prosa, elogió el estilo de Baroja, afirmando: «No existe hoy en España ningún escritor más sencillo». Baroja escribe con una fluidez extraordinaria. La sensación va directa y limpiamente al lector, sin retóricas complicadas, sin digresiones, sin adjetivos innecesarios. Tales son las condiciones supremas del escritor: la claridad y la precisión, virtudes estas últimas que son comunes tanto a Baroja como a Hemingway.

Un estilo así, en Baroja, proviene de un concepto claro de la acción, del dinamismo, de la progresión del argumento en forma dramática y vital. José María Valverde llega inclusive a decir: «La revolución literaria de Baroja ha consistido en ofrecer, en español, un estilo simple y flexible para la narración, liberándose de clasicismosseudocervantescos y de estilismos virtuosos».

En resumen, su prosa se pone al servicio de la acción narrada, como debe ser. Por ello, aunque Baroja decía que la novela «es un saco donde cabe todo», y que «una novela larga siempre será una sucesión de novelas cortas», o sea, aunque él no tuviera una idea cabal y moderna de lo que es una estructura novelística (para él, muchas veces una novela equivalía a tres novelas, por eso escribió en *trilogías*), su estilo simple y desmañado, pero eficaz, sabe pintar muy bien el paisaje, sabe colorear excelentes *retratos*, sin olvidar el perfil psicológico del personaje, y sabe, asimismo, descansar de su propia fuerza expresiva y holgarse en bellos remansos líricos, melancólicos e incluso tiernos. Por ejemplo, el paisaje castellano es en principio para él hosco, huérfano, ruinoso:

Eran los alrededores de Marisparza de una desolación absoluta y completa. Desde el monte avanzaban primero las lomas yermas, calvas, luego tierras arenosas, blanquecinas[...] sin una mata, sin una hierbecilla, plagadas de grandes hormigueros rojos. Nada tan seco, tan ardiente, tan hurraño como aquella tierra [...]

Pero, en otros momentos, su ánimo se tiñe de alegría y de ternura. He ahí su famoso «Elogio del acordeón»:

¿No habéis visto, algún domingo al caer de la tarde, en cualquier pueblecillo abandonado del Cantábrico, sobre la cubierta de un viejo quechemarín, o en la borda de un patache, tres o cuatro hombres de boina que escuchan inmóviles las notas que un grumete arranca de un viejo acordeón? Yo no sé por qué, pero esas melodías sentimentales, repetidas hasta lo infinito, al anochecer, ante el horizonte sin límites, producen una tristeza solemne.

¡Oh la enorme tristeza de la voz cascada, de la voz mortecina que sale del pulmón de ese plebeyo, de ese poco romántico instrumento! Es una voz que dice algo monótono, como la vida misma; algo que no es aristocrático ni antiguo; algo que no es extraordinario ni grande, sino pequeño y vulgar, como los trabajos y dolores de la existencia. ¡Oh, la extraña poesía de las cosas vulgares!

No obstante estas semejanzas en el estilo de Baroja y Hemingway, hay algunos temas o modos de ver que los separan, por supuesto, eso es natural e inevitable. Por ejemplo, las corridas de toros eran juzgadas como costumbres viles, oscuras, negras por Baroja, y como brillantes coliseos modernos donde se forjan los héroes en Hemingway.

En todo caso, mi descubrimiento de Baroja, escritor juzgado como el más desmenado, desaliñado y antirretórico de la generación del 98, pero lleno de vigor y de crispaciones emotivas, valió la pena. Sabemos que él mismo se negó a pertenecer al grupo diciéndose que nada importante se había publicado el año exacto de 1898, pero el lúcido Pedro Salinas nos explicó muy bien: «Baroja, a mi juicio, incurre en la confusión entre los conceptos de generación y de escuela literaria, al decir que cada uno de aquellos escritores tenía un estilo propio».

Para concluir, completaré mi juicio anterior según el cual no había jóvenes figuras narrativas españolas a mediados de los años cincuenta. En verdad, por entonces, sin que muchos lo supiéramos, estaban formándose todavía y publicando sus primeros libros dos grandes narradores, Ignacio Aldecoa (1925-1969) y Manuel Andújar (1913-1974); pero los cuentos y relatos del primero habían aparecido en periódicos, y su primer libro, *Vísperas de silencio* (1955), no había sido destacado como merecía. En cuanto a Manuel Andújar, este huyó de la guerra civil, tullido de un pie, y publicó mayormente en México, desde 1945 hasta 1967, en que volvió a España. Y, por último, el mejor novelista de toda esa época, el que modernizó la novela española, Luis Martín Santos, solo publicó *Tiempo de Silencio* en 1962.

Digo esto y pido mil perdones a Ana María Matute, quien estuvo en nuestra última cita de narradores en Lima, y cuyos primeros libros se dan entre 1948 y 1956, y por tanto merece bien ser citada con honores, pero, lamentablemente, en esos mis años de estudiante, no oí su nombre en boca de los críticos, y, por ello, me perdí de leerla a tiempo. Alguna culpa se llevan los críticos a veces.