

JESÚS TORRECILLA, *La imitación colectiva*. Madrid, Gredós, 1966; 255 pp.

En la Introducción de este libro, el autor deja planteados los puntos de vista de los que va a partir. Los capítulos que componen el resto de la obra son, en mayor o menor grado, la aplicación o intento de comprobación de las ideas propuestas en la Introducción. Es ésta, por lo tanto, la parte medular y base del estudio que se aplicará después. Así, se ofrecen primero unos lineamientos generales que se concretarán después en estudios particulares de la literatura española (o más bien en un fragmento de ella: lo que va de fines del siglo XVIII a principios del XX).

Una de las cuestiones principales con que el libro se inicia es la de la originalidad en términos colectivos, que "pone en evidencia que la conciencia de diferencialidad o identidad, uno de los pilares en que se fundamenta la noción moderna de autor, no se limita al plano singular del individuo" (p. 15). Para el profesor Torrecilla, la conciencia de identidad colectiva es decisiva en relación con los conceptos de originalidad e imitación, aunque ha merecido poca atención y ha sido apenas investigada (p. 44). (Naturalmente que a este concepto de identidad colectiva se opondrían los estudios psicoanalíticos llevados a cabo en torno al artista, donde se ve a éste como a un ser absolutamente aislado en su individualidad, como demostraron desde Freud hasta Kris, o las investigaciones de Charles Mauron sobre el *yo social* y el *yo creador*).

De aquí se pasa a revisar un problema concreto: La influencia (¿la imitación?) de Francia en la literatura española en las épocas señaladas. Lo cual se relacionaría con la cuestión de 'lo moderno', supuestamente posesión de las culturas más avanzadas, cuestión que lleva consigo, en términos colectivos, la idea de originalidad.

Lo que el profesor Torrecilla va a tratar aquí, es cómo, la mayoría de los escritores españoles de dicha época tenían muy clara la superioridad de Francia, y cómo luchaban entre aceptar lo nuevo y superior o aferrarse a lo propio (el cual, en el primer caso, podría ser denigrado). La mayoría de los artistas hispanos, según Torrecilla, se sienten molestos por la repeti-

ción servil de modelos extranjeros (y se cita como ejemplos a Cadalso, Espronceda, Larra, Alarcón, Valera, Unamuno, entre otros). Para Clarín, lo moderno, lo extranjero, es irresistible para los jóvenes. Para demostrar esta afirmación se incluye una cita de los *Solos*, en la que se critica a los muchachos españoles por ser "mitad franceses, mitad españoles" (p. 18). Pero en mi opinión, aquí no se han interpretado bien las palabras de Alas. Lo que él censura no es el afrancesamiento, sino la falta de proyección de los puristas, amarrados irremisiblemente a lo arcaico, que no puede ser atractivo para nadie y arroja a los jóvenes a la ladera opuesta porque no hay otra opción. De esta forma, el gusto de estos escritores en ciernes por lo innovador no es sino una consecuencia del vacío que se ha producido en su territorio, no una tendencia a la repetición servil de lo extranjero.

No hay duda de que las palabras de Galdós son reales: "Francia, poderosa, impone su ley en todas las artes; nosotros no somos nada en el mundo, y las voces que aquí damos, por mucho que quieran elevarse, no salen de la estrechez de esta pobre casa" (p. 20). Es decir, el triunfo de un escritor español era infinitamente más difícil que el de un escritor francés, tal vez de méritos inferiores. Pero, aun sin negar estas realidades, hay que tener siempre en cuenta el doble sentido, tan frecuente en las palabras de Galdós. Él, por ejemplo, fue y es cada vez más un escritor universal; otros contemporáneos suyos no, y tal vez a ellos hay una referencia en sus palabras. La mediocridad que lo rodeaba era bien conocida por él. Aquí sí, lo colectivo queda muy por debajo de lo francés, y es eso precisamente lo que produce la sensación de estar en una sociedad atrasada, en comparación con la del norte. Sin embargo, la aceptación de todo esto no se produce sin lucha. "Francia dicta las modas europeas durante siglos y los españoles evidencian aceptar en cierto modo ese juicio mediante la imitación de los escritores del otro lado de los Pirineos, aunque simultáneamente se rebelen contra ello" (p. 21). Aunque parte de lo anterior es cierto, no puede aceptarse en su totalidad. Las modas literarias francesas no se imponen durante muchos siglos, aunque en algunos sean decisivas. Pero aquí me parece un poco extremado hablar de modas. Ciertamente que el Realismo francés fue fundamental para todas las culturas, pero no

sólo por moda, sino por su superioridad artística, por el talento indiscutible de sus escritores, autores de obras maestras. El Naturalismo nació como una originalidad, pero no tanto en sí misma, sino por la profunda atracción que sus novelas ejercieron en toda Europa. Seguir, parcialmente, estos modelos, no tiene necesariamente que llevar a un denigramiento de la propia literatura o a tratar de elevar lo tradicional para restar énfasis en lo nuevo. Es necesario recordar que el Romanticismo no nació en Francia, y su influencia no fue por ello menor. Y que, en el caso particular de España, no sólo no le hizo renegar de su tradición, sino que la llevó a reconocerla y retomarla con gran entusiasmo.

En la página 30 se aborda el problema de cómo asumir la pertenencia a "una sociedad atrasada o marginal". Naturalmente que los progresistas tienen que aceptar la influencia de pueblos superiores, aunque la frase de Larra "Lloremos, pues, y traduzcamos", como frase romántica y apasionada es exagerada y, por supuesto, no responde a los caminos que el propio escritor tomaba. Parecería que su intención era más bien una llamada de socorro ante una situación general peligrosa. Pero para el profesor Torrecilla este reconocimiento del atraso y de la posición marginal, no es sino una forma de hacer consciente la inferioridad, un camino directo para "la imitación de otras sociedades que consideran más avanzadas, más fuertes y, en definitiva, mejores" (p. 30).

Las palabras que se citan de Valera (p. 32), pueden considerarse en el mismo sentido que las de Larra: "El grito, el tono, la manera como quiera llamarse, viene de París. Forzoso es aceptarlo, si no queremos pasar por retrógrados, ignorantes, oscurantistas o tontos". Preciso es tener en cuenta que están en boca de un escritor que nunca las aceptó y que con mucha frecuencia se aferró a una mal entendida tradición. La cita, en sentido semejante, que se hace de Unamuno, tampoco debe tomarse al pie de la letra: "No me tomaré el trabajo de darme a conocer allí [en Francia]. No haré el papel de otros tristes españoles, Galdós, Doña Emilia entre ellos, que van a mendigar traducciones y a sufrir desaires... Yo no me rebajo" (p. 36). Unamuno publicaba siempre que podía fuera de España (por ejemplo, en Argentina) y su deseo de ser conocido universalmente es obvio (naturalmente, como la mayoría de los escrito-

res). Lo ácido de la cita anterior la convierte en inaplicable, tanto a otros escritores como a él mismo.

El profesor Torrecilla señala lo complejo de la imitación colectiva, ya que se debate entre la tendencia a seguir las modas extranjeras "dictadas por una sociedad hegemónica y la afirmación incondicional de una identidad propia". De ahí que la "originalidad de lo último" y la "originalidad de lo auténtico" sean dos nociones que se confunden y que son difíciles de armonizar en sociedades que se juzgan marginales. El concepto de "originalidad" puede llegar a asociarse con el de "modernidad". "Sólo así puede explicarse que los autores españoles más «originales» hayan sido precisamente los que han intentado seguir más de cerca las corrientes últimas del extranjero" (p. 35). (Afirmación que me parece discutible por demasiado generalizadora, ya que si se aplicara a un escritor en particular habría que deslindar infinitos factores que tal vez no condujesen a las mismas afirmaciones).

Se cita, en esta Introducción, parte del prólogo que Galdós hizo a *La Regenta*, como ejemplo de la tendencia a mostrar el apropiamiento de las nuevas tendencias francesas. Dice allí Galdós que los franceses aprendieron el Naturalismo de los antiguos maestros españoles, por lo que aceptar esta corriente no es más que devolver algo de lo que se habían apropiado. Para Torrecilla lo anterior es la prueba del enorme atractivo que las nuevas corrientes ejercían en los españoles, al mismo tiempo que les producía una gran ansiedad por identificarse con una realidad extraña (p. 39). Y así explica la omnipresencia cervantina en la obra de Galdós como un deseo de naturalizar los modelos exógenos. (Afirmación excesivamente simplificada, que se discutirá más adelante). (Aquí, además, el autor parece olvidar la importancia de *El Quijote* en la génesis del Realismo europeo¹). De esta manera, para Torrecilla, la

¹ "La honda acción de la obra cervantina sobre algunos grandes de la literatura europea en el siglo XIX, se produjo directamente y no a través de lo escrito sobre el *Quijote* [...]. Céntrica, además, porque del *Quijote* fueron irradiando, a su hora y con eficacia, estímulos que hicieron posibles nuevos estilos de ficción novelística, en Inglaterra, desde el siglo XVIII, y en Francia, en Rusia y en España en el XIX —el arte de Richardson, Dickens, Balzac, Stendhal, Flaubert, Turgenev, Dostoyevski, Galdós y de otros cuyos nombres harían muy larga la lista", AMÉRICO CASTRO, Prólogo a *Don Quijote de la Mancha*, México, Editorial Porrúa, 1960, p. X.

valoración de lo propio se produce como un segundo movimiento, que sólo se experimenta después de la atracción por las tendencias de moda y condicionado por ellas (p. 42)

Al final de la Introducción, su autor insiste en la importancia de la identidad colectiva para los conceptos de identidad e imitación, muy poco estudiada en literatura. Es lo que él va a realizar a la luz del estudio de algunos escritores representativos de las letras españolas, como una forma "de interés para nuestra comprensión general de la literatura" (p. 45). A continuación se llevan a cabo siete estudios sobre siete escritores españoles, en los cuales se trata de demostrar las ideas que se han expuesto en la Introducción.

En el primero de ellos, "La luz de la nación en las *Cartas marruecas*" (pp. 47-76), se llega a la conclusión de que, en dicha obra, "el prestigio de lo moderno ocasiona admiración y deseo de imitación, indudablemente, pero la consideración de esa modernidad como francesa provoca una reacción hacia los componentes de la identidad propia que lleva a alabar el primitivismo y a negar de manera contradictoria la conveniencia de seguir modelos extranjeros" (p. 76). Aunque el análisis es muy pormenorizado y partiendo siempre de Montesquieu como el aparente modelo inmediato de las *Cartas*, no se han tenido en cuenta los estudios sobre las muchas contradicciones que éstas contienen, por lo cual, establecer conclusiones concretas resulta problemático y resbaladizo. En mi opinión, Cadalso no sigue siempre una línea fija de pensamiento y sus *Cartas* parecen más bien una serie de reflexiones internas, un ir y venir sin dirección precisa, una introspección, a veces profunda, donde el escritor se interroga, duda, afirma, niega y se debate siempre entre dudas, que muchas veces no tienen respuesta.

El capítulo II, "Marginalidad y público: el monólogo de Larra", se refiere a las obras en que el escritor se queja de su aislamiento, de la falta de lectores (o tal vez de la poca conexión con ellos, en caso de que existan) o la falta de identificación con ellos. Su conciencia de pertenecer a una nación rezagada, no es más que la visión de una realidad. La vida literaria y cultural era casi nula en aquel momento y Larra había vivido en Francia y conocía otros ambientes. ¿Cómo no ver la abismal diferencia? La falta de oportunidades culturales tampoco permitían al vulgo la esperanza de un cambio.

A pesar de todo ello, creo que falta tener en cuenta tres factores, sin los cuales es difícil hacer un análisis de la obra de Larra: 1º, la pésima situación socio-cultural de España en esos momentos. 2º, el espíritu romántico violentamente reprimido, pugnando por expresarse. 3º, la personalidad totalmente depresiva de Larra, que lo conduce a un suicidio prematuro. Su visión negativa de las letras españolas es la visión de un hombre inteligente y sensible, el cual, además, conoce el espíritu y la libertad franceses. Su sensación de aislamiento, un problema insoluble, así como la idea de pertenecer a un país marginado, son realidades concretas, que nunca podrían ser argumentos para demostrar un fenómeno literario colectivo.

El tercer ensayo, "*Halma* oriental: identidad cultural y canon literario" (pp. 103-122), trata de demostrar que Galdós reinterpretó los movimientos europeos mediante el filtro de la identidad nacional, como un gesto autoprotector contra la penetración europea. "Porque no se trata de un nuevo recurso defensivo, sino de una propuesta artística que tensa sus escritos entre la imitación de los modelos extranjeros y la de los clásicos españoles; entre los «enemigos del alma» nacional y sus valedores" (p. 122).

En mi opinión, la visión que aquí se ofrece de *Halma* y la actitud de Galdós al crearla, peca de ingenua y superficial. Los temas que se manejan, como la pretendida influencia de Tolstoi, ya se han debatido ampliamente como para aceptarlos de nuevo. La ironía de Galdós, siempre presente, no se ha tenido en cuenta. *Halma* se consideró algún día como una novela mística; hoy puede saberse que tal misticismo es sólo una falsa apariencia (basta con observar la figura del propio Nazarín en esta novela: su prosaísmo, su sentido común). El Realismo y el Naturalismo no se pueden interpretar en absoluto como una continuación de la picaresca. (Es necesario tener en cuenta que ambas corrientes no eran posesiones estrictamente francesas, sino universales, difundidas por todos los países. Un hombre de gran cultura como Galdós no podía ignorarlas, y aceptarlas o rechazarlas estaba en relación directa con su talento literario). El cervantismo galdosiano, como el propio Torrecilla señala a través de algunos críticos, es una exigencia interna de su propio genio, y considerarlo como una postura de rechazo hacia modelos exógenos o como la

comprobación del carácter autosuficiente de la literatura española (p. 118), es restarle al escritor autonomía y criterio.

Mucho más difícil resulta rastrear estas cuestiones en Unamuno, extremo siempre y desequilibrado frecuentemente. Lo que en ocasiones afirma puede ser rechazado por él mismo en otras. (Capítulo V. "El tiempo como valoración: la pasión de Unamuno" (pp. 142-167). Su propuesta de «españolizar Europa» no puede considerarse más que como una *boutade* en el adalid de la europeización de España. Los problemas que Unamuno enfrenta, los humanos y los sociales, son problemas internos de su conflictiva personalidad. Y así permite verlo Torrecilla: "Sus escritos sobre el tema de España evidencian la existencia de una desavenencia interna entre los juicios lógico-temporales que le condenan a la inferioridad en cuanto perteneciente a una sociedad atrasada, y la poderosa necesidad pasional que antes he denominado etnocéntrica, de afirmar la superioridad propia" (p. 151). Por su exacerbada individualidad no sería Unamuno el ejemplo idóneo para definir la imitación colectiva y, por lo variable de sus juicios, delimitar la aceptación o rechazo de las influencias extranjeras.

El último de los estudios: "¿Modernidad o autenticidad? La originalidad de Machado" (pp. 191-215) plantea problemas específicos del poeta, que en ocasiones no son exclusivos de él, sino de cualquier escritor que aspira a tal: "Lo que un y otro persiguen [Lorca y A. Machado] es encontrar una voz propia que les diferencie de otros poetas" (p. 193). Las contradicciones de Machado consigo mismo, como la afirmación "nuestra lírica... la hemos de sacar de nuestra tierra y de nuestra raza" (p. 201), unida a la obvia influencia de los simbolistas franceses, parece más bien un conflicto individual, muy personal suyo. El reconocimiento de los valores de la poesía tradicional española, lo mismo en él que en Lorca, Juan Ramón Jiménez y tantos otros, procede sin duda de su acervo cultural y de su sensibilidad. El hecho de poder aceptar también valores franceses parecería una cuestión natural, no exclusiva de ellos, sino propia de cualquier poeta en cualquier latitud. Los ataques a los modernistas por afrancesados habría que interpretarlos en un contexto diferente, relacionado más bien con el coraje del padre al que el hijo traiciona.

No me parece, en relación con todo lo anterior, que el ejemplo de un poeta, quizá el más individualista de los artistas, sirva como modelo para entender la imitación colectiva. Precisamente por su búsqueda de sí mismo resulta difícil aceptar que sus móviles internos sirvan para entender a una colectividad.

Los análisis realizados en los ocho capítulos, aunque por menorizados, no resultan convincentes. Muchas de las afirmaciones sobre el pobre ambiente cultural español, muy especialmente el del siglo XIX y principios del XX, son indiscutibles. Observando el panorama como un elemento generalizador, se podrían aceptar algunas de las afirmaciones que el libro contiene (la situación de dependencia cultural y la necesidad de afirmación nacionalista). Pero estimo que aplicar esos criterios a los grandes escritores de esa época (que, excepcionales, pero los hubo) y a través de ellos demostrar esas deficiencias, los empequeñece y desvirtúa los razonamientos. Tal vez el problema sea el punto de partida: juzgar la literatura como un fenómeno colectivo, lo cual, aunque un fenómeno innegable, llevado al extremo impide apreciar a las grandes figuras. Poner en un mismo platillo de la balanza a Galdós y a Juan Valera, por ejemplo, me parece que no permitiría llegar muy lejos en los juicios literarios. Atalayar la literatura del siglo XIX como un fenómeno colectivo, lo estimo inequitativo. La mediocridad de tantos escritores de entonces permite aplicar a ellos los criterios generales que en este libro se manejan, como "los escritores españoles, incluido él mismo [Larra], por pertenecer a una sociedad en que las modas literarias se importan del otro lado de los Pirineos, deben resignarse si quieren escribir una literatura «nueva» para un público de ideas avanzadas, a ser simple eco de los autores franceses o impuestos por Francia" (p. 226). Pero incluir en este criterio a escritores de primera línea (desde el punto de vista universal), como Galdós o A. Machado (aunque sean pocos), parecería la actividad de una guadaña, que simplifica, iguala y es incapaz de percibir en su tarea lo que sobresa.

PACIENCIA ONTAÑÓN DE LOPE