

Bresci en 1900. En esta ocasión, Estévanez escribe el siguiente *Epitafio a Humberto I*, que no publica y sólo da a conocer a sus amigos:

.....  
*Con franqueza: los crímenes que hubo  
de regicidas y dinamiteros,  
elevados al cubo,  
multiplicados por cien mil enteros,  
son pecadillos, notas discordantes,  
deslices inocentes,  
si se comparan con los repugnantes  
de tantos indecentes  
que envenenan al débil proletario,  
lo engañan en el peso y la medida,  
le escatiman el mísero salario  
y le ofrecen un premio... en la otra vida.*  
.....

Todo ello nos lleva, conducidos por el biógrafo, a uno de los hechos más importantes y misteriosos en la vida de Estévanez, que todavía no se ha dilucidado. El 31 de mayo de 1905 tiene lugar el atentado contra el presidente de la República francesa, Mr. Loubet, y el rey de España, Alfonso XIII, a la salida de la Opera de París. Estévanez publica en *El Diluvio*, «Pensamientos inactuales, revolución en acción», artículo incluido en el libro *Pensamientos revolucionarios de Estévanez, recogidos y comentados por un anarquista*, todo un folleto de indicaciones terroristas, por el que es procesado, acusado de inducción a la sedición.

El 31 de mayo tienen lugar las bodas reales entre Alfonso XIII y Victoria Eugenia de Battemberg. Desde la casa número 88 de la calle Mayor, hoy 84, se arroja una bomba encubierta en un ramo de flores, que causa 23 muertos y 100 heridos. El culpable es el anarquista Mateo Morral. Pocos días antes, el 15 de mayo, Estévanez se marcha de España, y el 12 de junio llega a Cuba. Baroja insinúa que, según rumores, el propio Estévanez debió traer la bomba desde París. Se sabe que Estévanez tenía estrecha relación con Ferrer y Morral. Estévanez siempre negó que estuviera implicado en el atentado regio. El biógrafo se inclina a pensar que no es posible, ya que nadie huye en vísperas de un posible triunfo, pero la interrogante queda en el aire, como corresponde a una vida tan compleja y agitada. El 21 de agosto de 1914, poco después de declararse la guerra europea, Estévanez muere y deja dicho que no quiere ser llevado a España, ya que allí no existe horno crematorio, por lo que su cadáver es incinerado en París. Genio y figura hasta la sepultura, que en este caso son cenizas. Corpus Barga, otro raro, asistió a la cremación y vio cómo el cadáver enrojecía dentro del horno. Terminemos

con el juicio de Montesinos: «El relato de Estévanez, preciso, sin retóricas inútiles, impresiona muy bien sobre lo que escribe; quien sabía contar así debió de ser un gran guerrillero» (Galdós, III).—CARMEN BRAVO-VILLASANTE (*Arrieta*, 14. MADRID-13).

PELAYO H. FERNANDEZ: *Estudios sobre Ramón Pérez de Ayala*. Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1978.

Ateniéndonos a la aclaración prologal, estos estudios reconocen antecedentes en publicaciones previas debidas a la pluma del mismo autor, quien dice haberlas ampliado y modificado considerablemente; esfuerzo loable frente al favor que significa verlas ahora reunidas en un volumen cuidadosamente impreso y presumiblemente patrocinado por el Instituto de Estudios Asturianos de Oviedo (aunque no quede constancia alguna de dicho patrocinio en la portada interior del ejemplar que tenemos a la vista).

Iniciase la obra con un enjundioso trabajo sobre el arte de Ramón Pérez de Ayala en *Tinieblas en las cumbres*, primera novela larga del artista referido. En plan de análisis exhaustivo, predominantemente conceptual y secundariamente lingüístico, es este primer aporte el más logrado de cuantos integran el libro. Se patentizan en él los resortes literarios y psicológicos de la deshumanización ayalina, que reconoce muy variadas vertientes expresivas a través de diversos procedimientos: *a)* dotar a los personajes de una fisonomía y conducta propias del reino animal, no con finalidad ejemplarizadora, como en la fábula clásica, sino para poner de relieve los rasgos bestiales de ciertos seres humanos; *b)* equiparar los personajes a cosas inanimadas o a entes del mundo objetivo en general; *c)* inversamente, atribuir a la naturaleza rasgos que no le son inherentes y trasponer características de un reino a seres u objetos de otro.

En este punto cabe discrepar con el autor cuando pretende que la «deshumanización» es siempre mayor a medida que nos vamos acercando a lo inorgánico: podríamos replicar que, a los efectos literarios, implica un mayor índice de inhumanidad el comparar a un hombre con una bestia que con una estrella o con un diamante. Diversa sería la conclusión si identificáramos (como en otros pasajes lo hace el propio autor) lo «deshumanizado» con lo estilizado, con lo reducido a sus formas más elementales y simples, casi geométricas.

Otros rasgos expresivos de aquella novela inicial son las transposi-

ciones literarias, los contrastes, las manifestaciones de ironía, irreligiosidad y anticlericalismo, el recurso a lo grotesco, los símiles, metáforas, perífrasis, bi y trimembraciones, designaciones cromáticas simples y compuestas, matizaciones y coloraciones metafóricas. Recursos todos ellos puestos de relieve por P. H. Fernández con profuso apoyo de citas y oportuna mención de señalamientos críticos en inglés y en castellano, llevando siempre la atención del lector sobre el perspectivismo lingüístico que caracteriza el arte de Ayala, al utilizar con todo propósito un lenguaje arcaizante para lograr efectos de niveles reales diversos.

Vienen a continuación tres «comentarios lineales» a otras tantas novelas de Pérez de Ayala, a saber: la ya mencionada *Tinieblas en las cumbres*, la preeminentemente autobiográfica *La pata de la rapsoda* y la ya transida de madurez vital y literaria *La caída de los Limones* (con «L» capital para resaltar el juego ambiguo entre el fruto y el nombre propio). Método éste, el del comentario lineal, ya arcaico en nuestro mundo exegetizante, aunque asumido adrede por el autor con la expresada intención de «seguir de cerca el milagro de la creación literaria».

Cada cual es libre de ensayar la captación del trasfondo motivacional que subyace en la escritura novelística, procurando sorprender y comprender el proceso que lleva a crear la obra. No creemos, sin embargo, como parece entenderlo el autor, que el camino recorrido con este tipo de comentarios permita navegar en la corriente de la conciencia artística para entender su fluir e impregnarse de sus vivencias. El ocasional recurso a elucubraciones freudianas no es de gran ayuda para el objetivo buscado, ya que todos los análisis antedichos, sin ser superficiales, se mantienen en el plano de la secuencia narrativa, plegados al orden cristalizado en el cual se nos ofrece el relato finalmente impreso. ¿Quién nos garantiza que ese «orden» no es el resultado de un «montaje» mil veces modificado en la mente del creador?

Si loable es el afán de no sucumbir a modas estructuralistas y a otros «ismos», hay que mostrar las no agotadas posibilidades de la crítica tradicional, si es que las posee. El autor dirá, en futuros trabajos, si quiere y puede hacerlo.

Mantenemos este punto de vista aun en el supuesto de que el fin perseguido en este libro sea más biográfico que hermenéutico. A fin de cuentas, el título que lleva apunta más en la primera dirección: no se nos prometen estudios sobre la «obra» de Pérez de Ayala, aunque a ella comience a referirse el autor desde las primeras páginas. Sin embargo, con muy buen tino evita P. H. Fernández una tajante separación entre el arte y el artista; su propósito—no del todo logrado—consiste más bien en plantearse a ambos como problema.

Finaliza el trabajo con una extensa *bibliografía crítica* del gran no-

velista asturiano, en la cual se incluyen libros, tesis, reseñas, artículos, estudios y ensayos, clasificados por orden cronológico-alfabético, con un final índice de nombres para facilitar las consultas.—CARLOS E. HALLER (*Capitán Haya*, 55. MADRID-20).

## ANTE UN RETRATO OVAL

Quizá haya sido Juan Gil-Albert uno de los escritores actuales que haya seguido un camino más ajeno a modas, a incitaciones superficiales, atento a sus preocupaciones íntimas, al hilo de su trama interior inextricable. Y así sus obras se han ido gestando desde largo tiempo atrás, madurando en el silencio y la meditación, hasta que, en los últimos tres años, han empezado a salir a la luz con sorprendente y gozosa abundancia. Piénsese que hasta el año 1974, Juan Gil-Albert sólo había publicado dos pequeños volúmenes en prosa (su obra en verso era ya abundante), en ediciones locales bastante limitadas. Pero en ese año—fundamental para su obra—da a la luz tres importantísimos libros: *Los días están contados*, *Crónica general* y, sobre todo, *Valentín*. La reacción del lector tuvo que ser de sorpresa y asombro: revelaba un escritor importante, pero además distinto, profundamente personal. En una literatura como la nuestra, tan poco dada a confesiones personales, llamaba la atención el carácter de confidencia, de meditación íntima de gran parte de aquellos libros.

Cierto desconcierto asalta al que abre *El retrato oval*<sup>1</sup>, porque ¿a qué viene a cuento contarnos ahora la desdichada historia, tantas veces repetida, de la familia Romanov? Cuando todos los medios de comunicación nos relatan, una y otra vez, la otra cara de la moneda, la victoriosa revolución rusa, este escritor, desde la madurez de su obra, nos propone una reflexión ante la vida del zar y su familia, ante su final asesinato. ¿Es por afán de llamar la atención, por sorprender con una referencia a la autocracia en un momento de intensa politización?

Y no, no se trata de darle vuelta a la moda, de proponer el envés de la trama, ya que la preocupación por los Romanov le venía al escritor alcoyano desde lejos. (Habría que decir que todo en la obra de Gil-Albert viene de unas preocupaciones antiguas, de unas líneas de pensamiento, que podríamos denominar, con el título de su antología más famosa, las fuentes de la constancia.) Ya en *Crónica general* decía que

<sup>1</sup> JUAN GIL-ALBERT: *El retrato oval*. Preliminar de Luis Antonio de Villena. Cupsa, editores. Madrid, 1977.

su actitud literaria había sido la de cronista, la actitud del que asiste a los hechos y luego los relata y analiza a través del tiempo. Y es curioso que el ejemplo aducido entonces es el que ahora trata en este libro: «¿qué hice más que asistir, entre admirado y estremecido, de felicidad o de pavor, a la historia de los hombres que me circundan, desde mis padres a Nicolás Romanov y los suyos, de lo más próximo a lo más lejano, de Alcoy a San Petersburgo?»

En Gil-Albert se funde la actitud clásica del humanista—al que nada humano es ajeno—con la vivencia del lírico, para el que lo más digno de ser escrito es aquello que afecta a lo más íntimo de nuestros recuerdos. La obra de Gil-Albert arranca de lo concreto y el poeta se convierte en caja de resonancia, espejo asombrado de un mundo. De ese pasmo del espectador ante la realidad, proviene, seguramente, la afición del autor a la fotografía. Presentamos unos ejemplos: ¿es o no iniciativa del autor, el que *Crónica general* aparezca enmarcada con fotos personales en portada y contraportada? Y el primer capítulo de la obra se abre con la descripción de una foto de Isadora Duncan en una revista francesa. Y también en *El retrato oval* es una fotografía ovalada, que un niño contempla en el ejemplar de *La Esfera*, la base misma del relato.

Afición a la fotografía que contrasta con el título de una obra suya: *Contra el cine*. ¿Por qué la una y no el otro? Quizá la contestación estriba en que el cine arrastra al espectador de una imagen a otra, sin permitirle descanso ni reflexión hasta el final, mientras que la actitud de Gil-Albert ante la foto es la del hombre que reflexiona, que a partir de esa sugestión de la imagen deja desarrollar sus pensamientos. Un sensitivo intelectual, como hubiera podido llamarle Azorín. Una rara mezcla.

De esta visión lejana de un retrato de la familia rusa nació un interés que el autor amplió con abundantes lecturas. También aquí—como ocurría en otras obras anteriores—la estancia en la Turena, durante sus años jóvenes, se revela como fundamental; allí no sólo tomó contacto con un país que tan importante ha sido en su vida y en su obra, sino también con unos autores (Montaigne, Saint-Simon) que le han influido enormemente y con un tema que le acompaña hasta ahora, medio siglo después, en que recuerda sus primeras lecturas de entonces sobre el drama ruso.

Y aquí nos lo va narrando del modo como se cuentan las tragedias, anudando los hilos, resaltando las causas que provocarán fatídicamente el estallido final: la debilidad de Nicolás II, las incitaciones de su esposa a una postura autocrática, la hemofilia del hijo que provoca la intervención de Rasputín, la influencia del *starest* y, como coro de la tragedia, ese pueblo ruso miserable y supersticioso, pero capaz de las más llamativas reacciones. Y Gil-Albert asiste conmovido a la representa-

ción de la tragedia. Ya él mismo afirmaba en *Crónica general*: «para mí la Historia es una representación escénica en medio del gran teatro de la Naturaleza».

Y esa representación ya fija para siempre, cambiada en eternidad inmutable, se convierte en el fondo anímico de la propia mitología, se acaba confundiendo con uno mismo. El cronista, al recordar aquellos hechos, ha unido su suerte a la de una familia, ajena por la raza, por la clase y por la ideología, alejada por el tiempo, y, sin embargo, ha sentido, en el fondo de su alma, piedad. Es el sentimiento que suscita la tragedia, el de que el fondo humano es generalmente compartido, el de que, por encima de diferencias de todo tipo, todos somos unos. «Un escritor es un ser para quien todo lo que vive, existe, y a quien el sufrimiento humano, el cambio de suerte, la irrupción en la vida de la calamidad (...) impresiona no por sentimentalismo, pero sí por piedad...»

Desde una foto vista en una revista a una suerte compadecida, desde la belleza a lo más hondo de la existencia, de la estética a la ética. Tal podría ser la evolución de Gil-Albert en este libro; esquema que puede aplicarse a su obra en general. O por decirlo con la inteligente formulación de Luis Antonio de Villena en el prólogo de *El retrato oval*: «ser un autor ético a través de una sensibilidad estética».

Gil-Albert ha tenido la habilidad de acercarnos a esos personajes que, tras sus palabras, arrojan sus máscaras y se nos convierten en seres humanos, a los que la tragedia enfrenta con la vida. Porque la tragedia —como en algún lugar del libro recuerda el autor— es la forma suprema de la vida.

Si tal tragedia se nos hace próxima, si el mundo ruso se nos presenta vivo, es gracias al talento pictórico de Gil-Albert. Pocos escritores de hoy serían capaces como él de describir las telas, las joyas, los palacios, los rostros, los vestigios de un mundo para siempre ido. Habilidad descriptiva que se alía a un ritmo lento, lleno de incisos, propia para expresar una visión intelectual.

Sólo unas palabras para concluir este rápido comentario: el azar o la inteligente previsión han querido que *El retrato oval* y *Drama patrio*<sup>2</sup>, las dos últimas obras en prosa del autor, hayan salido el mismo año. Y no como podría afirmar falazmente un lector apresurado y superficialmente politizado, para que el progresismo de la segunda corrigiera el tema reaccionario de la primera. No, no hay temas reaccionarios, sino actitudes, y la de Gil-Albert indudablemente no lo es. Sino porque Gil-Albert ha dicho que fue el estudio de la muerte de los Romanov lo que llevó a estudiar la revolución rusa, y de ahí a sentir un sumo interés

<sup>2</sup> JUAN GIL-ALBERT: *Drama patrio. Testimonio 1964*. Col. Marginales, Edit. Tusquets, Barcelona, 1977.