

mosa de Castilla. Con los guantes de goma de sus neumáticos, Ortega fue tactando la masa encefálica de España. La anatomía del paisaje peninsular»²³.

Interesaría averiguar hasta qué punto la prosa de Ortega —y no sólo sus ideas o su ejemplo— fue también un modelo para los jóvenes escritores. Me contentaré con ofrecer algunos testimonios, a la espera de ese amplio estudio que algún día habrá que emprender si es que realmente deseamos hacernos cargo de lo que ha sido la evolución de la literatura española en el siglo XX.

Hay reminiscencias claras en el uso preferente de ciertos campos metafóricos. Abrimos al azar un libro de Jarnés y tropezamos con estos párrafos: «Brotó el pensamiento como un proyectil: no es preciso señalar todos los puntos del trayecto. Más nos interesa el certero impacto»²⁴. Y antes había escrito Ortega: «No es que en la vida se hagan proyectos, sino que toda vida es en su raíz proyecto [...] Es algo que va lanzado por el ámbito de la existencia, es un proyectil, sólo que este proyectil es a la vez quien tiene que elegir su blanco»²⁵. O bien: «Vivimos originariamente hacia el futuro, disparados hacia él»²⁶. Esta analogía puede parecer aún difusa, pero las hay más nítidas. «Aserrar el cielo con los dientes afilados de una cordillera, partirlo en dos pedazos», escribe Max Aub²⁷. Y dos años antes, en el tomo IV de *El Espectador*, podía leerse: «Este formidable y perpetuo combate que el suelo mueve no se sabe a quién, adquiere frenética culminación en la dentellada que la cima de una serrezuela da de paso al cielo azul»²⁸. La equivalencia entre *dientes* y *almenas* se hallaba ya en Ramón Gómez de la Serna y, luego, en varios escritores del 27²⁹. La ecuación *sierra-dentadura*, así como la noción derivada «morder», es, por el contrario, atribuible a Ortega, y sin duda en él se apoya Max Aub. En el mismo cuadro de viaje orteguiano, y unas líneas más adelante, surge una imagen bélica: «Algún destacamento de chopos monta su guardia en el regazo del valle». Al año siguiente, José María Hinojosa escribe: «Mi pueblo está sitiado/ por falanges de olivos»³⁰. Y cinco años más tarde, Jarnés: «Nos ponemos en pie, revistamos en silencio —reyes del bosque— los batallones de pinos»³¹. Tras él, Pedro Caba: «Guerrillas de olivos desfalleciendo en el asalto de un recuesto»³². En algunos escritores, la gravitación de la prosa orteguiana impone el aprovechamiento casi literal. «Vivir sobre meseta, es vivir sobre geometría», escribe Giménez Caballero en 1929³³. Y el lector recuerda unas «Notas de andar y ver» incluidas por Ortega en *El Espectador* en 1921: «Cabe una geometría sentimental para uso de leoneses y castellanos, una geometría de la meseta. En ella, la vertical es el chopo, y la horizontal, el galgo»³⁴.

²³ Julepe de menta, Madrid, Cuadernos literarios de «La Lectura», 1929, págs. 67 y s.

²⁴ Ejercicios, Madrid, «La Lectura», 1927, pág. 13.

²⁵ Obras completas, II, 645.

²⁶ Obras completas, V, 93.

²⁷ Geografía, Madrid, «La Lectura», 1929, pág. 59.

²⁸ Obras completas, II, 367.

²⁹ Recuérdese la «muralla desdentada» del «Romance del Duero», de Gerardo Diego, o la visión de las almenas como «dientes de las torres, hechos a comer nubes» de Domenchina (Dédalo, Madrid, Biblioteca Nueva, 1932, pág. 161). Y aún escribirá Alberti en *La arboleda perdida* (Buenos Aires, Fabril, 1959, pág. 191): «Un castillo moro, inmensa muela cariada que levantaba todavía sobre la boca de un abismo el poder almenado de sus torres».

³⁰ «Pueblo», en Poesía de perfil, París, 1926.

³¹ Escenas junto a la muerte, Madrid, Espasa-Calpe, 1931, pág. 188.

³² Las Galgas, [1934], Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1989, pág. 190.

³³ Julepe de menta, cit., pág. 45.

³⁴ Obras completas, II, 253.

Si se quiere un ejemplo más contundente bastará seguir la pista de una metáfora afortunada, y acaso convenga hacerlo en un orden cronológico inverso al de sus distintas apariciones. Partiremos, pues, de Neruda, que en su largo poema «España en el corazón» escribe: «Era España tirante y seca, diurno/ tambor de son opaco». Si retrocedemos unos años, tropezaremos con Giménez Caballero: «Vivir sobre meseta, es como vivir sobre el parche de un tambor»³⁵. Y un año antes, en el «Romance de la luna luna» de Lorca: «El jinete se acercaba/ tocando el tambor del llano». Demos un nuevo salto atrás, hasta *La quinta de Palmira*, de Ramón Gómez de la Serna³⁶, donde se lee: «Repiqueteaban los cascos sobre el tambor del terráqueo con tamborileo de muerte». Nos encontramos en 1923. Pues bien: el núcleo de la imagen se halla en una página de Ortega publicada en 1915 en el semanario *España* e incorporada luego al volumen III de *El Espectador*, en 1921: «Por eso, la meseta, tirante bajo el emperio como la piel de un tambor, nos despide periódicamente cada dos o tres años hacia las costas»³⁷. He aquí cómo un estímulo inicial ha provocado una cascada de soluciones diversas que, en mayor o menor grado, conservan huellas del modelo. La asociación del metafórico «tambor» al adjetivo «tirante» aún resuena en la «España tirante y seca» de Neruda; si Ortega ve la meseta como «piel de un tambor», Giménez Caballero menciona también la meseta y la iguala con el «parche de un tambor», lo que revela un calco mimético y sin elaborar. La mayor innovación con respecto a Ortega se da en Ramón, que introduce la imagen de los cascos del caballo, puerta abierta a la más sintética formulación lorquiana. No se trata ahora de valorar estos logros, sino de recalcar de qué modo una innovación expresiva se convierte muy pronto en modelo utilizable. Y los trabajos de Ortega, que vieron a menudo la luz por vez primera en los periódicos³⁸, alcanzaron a muchos lectores. Contenían, además, acuñaciones estilísticas de asombrosa novedad, en correspondencia con la convicción orteguiana de que, para persuadir, es menester antes seducir.

Naturalmente, un modelo no lo es tan sólo en la medida en que se considera imitable, sino también cuando alguien se siente impulsado a rechazarlo explícitamente, o bien a someterlo a la prueba —unas veces inocente y otras malévolas— de la parodia. Unas y otras son actitudes que exigen contar con el modelo, no desoír su voz. Ortega no fue un escritor indiscutido. Hubo entre sus partidarios lealtades firmes, pero también alejamientos y deserciones. Dámaso Alonso ha recordado cómo en los libros de Bergamín hay «algunos puntazos contra Ortega»³⁹. Y es cierto. Pero no se trata de un caso único. Examinemos otros que pueden servirnos de ejemplo y encaminaremos hacia la conclusión.

³⁵ Ob. cit., pág. 46.

³⁶ Madrid, Biblioteca Nueva, 1923, pág. 207.

³⁷ Obras completas, II, 254.

³⁸ «Casi toda mi obra ha salido al mundo usando el antifaz de artículos periodísticos» (Obras completas, IV, 150, n.).

³⁹ «Rafael entre su arboleda», Ínsula, 198, mayo 1963.

En 1927, Jarnés comentaba así la aparición del volumen IV de *El Espectador*: «[El] plato fuerte lo compone el ensayo *Las dos grandes metáforas*. Y hay un postre delicioso, *Conversación en el «golf», o la idea del «dharma»*. Si el postre es una primorosa lección de estilo, en el plato fuerte hay, además, un profundo pensamiento»⁴⁰. El artículo «Conversación en el golf» suscitó muy distinta reacción en el periodista y crítico Mariano Benlliure y Tuero, que lo resumía así: «Todo él versa sobre un almuerzo aristocrático en el club de “golf” de Puerta de Hierro. Duquesas, “toillettes” [sic], “gomosos”, “flirt”, frivolidad, mundanidad, “gente bien”, buen tono, “alta sociedad”... ¡Ése es el verdadero José Ortega y Gasset: un Gil de Escalante pasado por Marburgo!»⁴¹. El error mayúsculo de Benlliure consistió en interpretar el artículo de Ortega como un «canto a la aristocracia» y no advertir cuánto había en él de parodia burlesca⁴². Por otra parte, la palabra «duquesa» no aparece siquiera en el artículo —Ortega habla humorísticamente de «ninfas» y «faunos»—, de modo que situar la conversación en el mundo de la aristocracia es un acto gratuito por parte del apresurado comentarista. Hubiera bastado, para el correcto entendimiento del texto, conocer a fondo la veta jocosa del estilo orteguiano y recordar algunas líneas de un libro anterior, *España invertebrada* (1921), en las que el autor caracterizaba con dureza la estolidez dominante en las tertulias y reuniones de la alta burguesía donde «un hombre inteligente» se encontraba siempre a disgusto y avergonzado. «Aquellas damas y aquellos varones burgueses asentaban con tal firmeza e indubitabilidad sus continuas necedades, se hallaban tan sólidamente instalados en sus inexpugnables ignorancias, que la menor palabra aguda, precisa o siquiera elegante sonaba a algo absurdo y hasta descortés [...] De este modo se ha ido estrechando y rebajando el contenido espiritual del alma española, hasta el punto de que nuestra vida entera parece hecha a la medida de las cabezas y de la sensibilidad que usan las señoras burguesas, y cuanto trascienda de tan angosta órbita toma un aire revolucionario, aventurado o grotesco»⁴³.

Sin embargo, lo decisivo aquí no es cuál puede ser el auténtico sentido del texto orteguiano, sino cómo fue interpretado por algunos y utilizado por otros para justificar un alejamiento originado por desacuerdos que no eran precisamente de orden estético. Si conociéramos a fondo la intrahistoria de estos años, algunos textos se nos volverían más inteligibles, porque sus claves descansan con frecuencia en hechos minúsculos, no en grandes acontecimientos. Entre varios casos posibles, me detendré en uno que parece ahora adecuado. Se trata del poema «Five o'clock tea», que Alberti incluyó en *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929), que comienza con estos versos:

⁴⁰ Ejercicios, cit., pág. 80.

⁴¹ Sátiras y diatribas, Madrid, Atlántida, s.f., pág. 114.

⁴² Amplío aquí algo de lo que dije en mi libro *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*, cit., pág. 251.

⁴³ Obras completas, III, 127.