

de transponer el paisaje real a un ambiente imaginario que lo desrealiza, Andric al mismo tiempo visualiza el paisaje como un espacio delimitado por una línea terrestre (inferior) y otra celeste (superior). En términos temporales lo concibe como un movimiento cíclico de sucesión de opuestos, representados por dos categorías: el día (salida del sol, luz) y la noche (puesta del sol, oscuridad). La estructura de la descripción es bipartita, pero asimétrica.

El paisaje terrestre lleva un signo subrayadamente negativo. La tierra es *pobre*, sin árboles y flores; la hierba sin color ni vida; *no hay* agua, aves, sombra. Me pregunto —dice Andric— cómo tendría que ser la flor que se atrevería a crecer aquí y si existe algún color que no se avergonzaría de este cielo árido y esta tierra desnuda. La falta de formas y colores en el ámbito visual va complementada por la falta de impresiones sensoriales en el ámbito auditivo: hay sólo un silencio absoluto «que jamás he encontrado en otros lugares». El carácter del paisaje natural se manifiesta asimismo en los objetos construidos por el hombre: una aldea que ni conoce remotamente la idea de la belleza y una iglesia que se parece a «un buque mercante» (mediador entre los hombres y Dios, que lleva una enorme carga de tristeza y pena humana). La descripción del paisaje —desprovisto de color, forma, sonido, movimiento— es todo lo contrario del *locus* ameno como topos literario, pero es evidente que su función es la de aislar el paisaje real y desplazarlo a un ambiente irreal. Por lo tanto, los toros que aparecen en una escena, por ejemplo, se parecen más a «símbolos heráldicos sobre un escudo» que a ganado real en el prado. «Todo es como un sueño lleno de significado.» Y por supuesto, esta descripción del paisaje viene a expresar el rasgo esencial del espíritu castellano —su proyección al espacio que está más allá de la realidad— ya que el hombre cuya vida transcurre entre el *cielo sordo* y la *tierra muda* tiene que creer que su verdadero hábitat, el lugar donde puede alcanzar su plenitud, está en otro lugar. El signo de este otro mundo es la noche que transforma el cielo y descubre «constelaciones que parecían nuevas y desconocidas, estrellas frescas, grandes y cercanas como frutos maduros en la rama». La antítesis entre la vida terrestre dura y baldía, por una parte, y la vida celeste como signo de fertilidad, se asocia con elementos del mito bíblico (expulsión del paraíso, recuperación del paraíso perdido) pero al mismo tiempo remite a las ideas básicas del estilo artístico español *par excellence*, el barroco. Y concretamente a Calderón. Por lo tanto, a pesar del hecho de que este texto de Andric se basa en una experiencia real —el contacto con el paisaje castellano— el escritor yugoslavo se aparta del modelo realista y documental de la crónica de viaje porque su objetivo es el de aproximarse al espíritu de la cultura española y sus rasgos más distintivos. En este respecto, la postura de Andric es opuesta a la actitud de Milos Crnjanski, por ejemplo, quien escribió sobre temas españoles desde una perspectiva realista.

El siguiente texto en el cual Andric trató de España es el titulado *Goya* (1929). Fue escrito a propósito del centenario de Goya (celebrado en España en 1928). Es esencialmente una presentación de la vida y obra del gran pintor, el único español que fue incluido en la galería de personajes sobre los cuales Andric escribió. Son personajes como San Francisco de Asís, Walt Whitman, Adam Miskiewitz, Bolívar, Heine, Gorki. Pero la profunda huella que el pintor español dejó en Andric se manifiesta en otro texto titulado *Conversación con Goya* (publicado seis años después). Aquí ya no se tra-

ta de un retrato de Goya, porque para Andric él ya no es ni un pintor ni un español, sino un personaje vivo, el arquetipo del artista o creador. Es un texto curioso en el cual Andric combina elementos de varios géneros literarios (crónica de viaje, relato, ensayo).

La parte introductoria recuerda a una crónica de viaje, pero es más bien una preparación para el encuentro entre el viajero y un personaje del pasado, Goya. El viajero observa los postes telegráficos a lo largo de la carretera y los interpreta primero como signos del mundo práctico y moderno. Los postes, sin embargo, pierden este significado primario al ser equiparados con «viejas catedrales» y vistos como imágenes de «iglesias modernas» en las cuales se produce un milagro cada momento. Igual que en otros textos de Andric, este símil tiene el papel de introducir los elementos reales de la narración a un ambiente ficticio. En este contexto, el tiempo es un factor esencial y activo, que tiene la capacidad de modificar la relación entre significante y significado. Este mecanismo temporal lleva a cabo la metamorfosis de lo histórico en lo mítico. El tiempo ocupa un puesto céntrico en la obra de Andric, ya que la recuperación de la memoria histórica y la recreación imaginativa del pasado abre el camino a la interpretación de problemas existenciales humanos. En el fondo de la poética de Andric hay también una reivindicación de lo irracional, pero no como un descubrimiento del freudianismo o surrealismo, sino más bien como elemento esencial de la condición humana (en el sentido que le atribuyó Pascal, por ejemplo).

El encuentro mencionado se produce en un mesón que es concebido como un lugar cualquiera, un escenario neutral, sin rasgos específicos que pudieran «romper la ilusión» o la credibilidad de la narración. El encuentro tiene lugar en este punto neutral del espacio, pero es al mismo tiempo el punto de convergencia del pasado y el presente. La conversación que se inicia es, por lo tanto, un diálogo entre Andric y Goya, dos artistas separados por dos siglos. Por supuesto, el Goya imaginario es un alter-ego de Andric, pero es al mismo tiempo la imagen arquetípica del artista exponiendo sus ideas sobre el arte.

Uno de los problemas básicos que Andric trata aquí es la doble contradicción entre arte y realidad, por una parte, y entre el individuo y la sociedad, por otra. El Goya de Andric dice: «En momentos difíciles he visto toda la miseria de los hombres seguros y poderosos, los "hombres de acción", asimismo que la impotencia, fragilidad y confusión de los hombres de letras y ciencias. Principios y sistemas, que parecían más fuertes que el granito, se desmoronaban convirtiéndose en niebla ante la mirada indiferente y hostil de la muchedumbre. He visto cómo lo que efectivamente era niebla cuajaba ante esa misma mirada, transformándose en principios intocables y sagrados, más duros que el granito. He visto la muerte, la peste, guerras e insurrecciones. Siempre me hacía la pregunta: ¿qué sentido tienen esos cambios, qué plan está detrás de esos acontecimientos, a qué objetivo aspiran? Todo lo que había presenciado, oído, observado, no me sirvió para descubrir el plan, el sentido, el objetivo. Llegué primero a una conclusión negativa: que en este movimiento cabal nuestra actitud personal no tiene mucha significación ni tiene ningún poder. Luego saqué una conclusión positiva: que hay que escuchar detenidamente las leyendas, esas huellas que dejan los esfuerzos colectivos de la humanidad en el curso de los siglos, para poder ir descifrando, siempre

en el marco de nuestras posibilidades, el sentido de nuestro destino... Hay unas cuantas leyendas básicas que señalan o por lo menos alumbran el camino recorrido aunque no pueden descubrir el objetivo hacia el cual nos dirigimos. La leyenda del pecado original, la del diluvio, la del Hijo del Hombre crucificado para redimir el mundo, la de Prometeo...» Los protagonistas de la prosa de Andric —los ilustres personajes históricos igual que los más humildes sin nombre memorable— llegan a igualarse ya que el desenlace de sus vidas implica una derrota. Y el artista no es una excepción. Al contrario: todo lo que crea el artista es una ficción frágil e indefensa, que además es extraña a la mayoría de los hombres (en otras palabras, pertenece a la «inmensa minoría», como diría Juan Ramón Jiménez). Andric compara al artista con un náufrago que se salva encontrando una isla poblada por salvajes; pero el equipaje cultural que ha conseguido rescatar «tiene el aspecto extraño y trágico de objetos salvados de un naufragio» ya que son «signos de otro mundo olvidado, el mundo del cual procedemos, signos de la catástrofe que nos ha conducido hasta aquí y de un continuo además de vano esfuerzo para adaptarse al nuevo mundo». Cualquier noble idea es «extranjera» y destinada a sufrir. De allí la inevitable tristeza del arte. La tristeza del arte exiliado en un mundo real y prosaico se manifiesta en la imagen de Don Quijote, pero los sentimientos de horror, caos y sinrazón encuentran su mejor expresión en algunas obras de Goya. Es un horror que empieza y termina en lo irracional. Andric, por ejemplo, compara a Goya con Miguel Ángel y Beethoven, pero también subraya una distinción: la visión de Goya no se puede asociar ni con Prometeo ni con Fausto. «Es el martirio sin la consolación del otro mundo. La tragedia de la sensualidad. Es el orgulloso silencio de la carne que sufre sin esperanza ni ilusión.» En otras palabras, Goya representa una actitud extrema en el arte: está en el punto donde ya no hay *plus ultra*. Y la conversación imaginaria termina con la salida de Goya del escenario, que con este acto vuelve al ambiente real, incorporándose a la realidad del viajero que pronto abandonara Burdeos. El *viaje* se constituye como una entrada y salida de una *escena* que queda entre paréntesis, igual que el mundo ficticio del arte que se aísla de la realidad aunque queda enraizado en ella.

En resumen, el viaje de Andric por el mundo hispánico presenta tres fases. Su primer contacto con él fue indirecto, establecido por mediación de la cultura sefardí, la memoria arcaica y nostálgica de esos «españoles» que andaban siempre en busca de la tierra prometida. Ese contacto se produjo en Bosnia, donde los judíos españoles «celebraban escrupulosamente el día del Señor, paseándose a lo largo del río como si buscasen a alguien». En la segunda fase hay un contacto directo, pero en el marco del intento de Andric de expresar el espíritu español a través de una descripción del paisaje castellano en términos de imágenes esencialmente bíblicas. La tercera fase está representada por los textos sobre Goya, el real y el imaginario. Pero el segundo texto empieza donde el primero termina, en el punto donde Goya representa una estética desligada de su raíz nacional.

Con este último texto Andric sale de España, para volver a ella muchos años después a través de las traducciones castellanas de su obra. Sus obras en castellano son, figuradamente hablando, *signos al lado del camino*, que puede interpretar sólo el lector dispuesto a hacer un viaje metafórico a la Bosnia de Andric, a Visegrad, al puente que