

TEORÍA, CRÍTICA Y LITERATURA COMPARADA EN EL ENSAYO DE
SALVADOR DE MADARIAGA. VERTEBRACIÓN HISPÁNICA Y PROYECCIÓN
INTERCULTURAL

M.^a Ángeles RODRÍGUEZ FONTELA
Universidad de Santiago de Compostela

La idea de escribir sobre Salvador de Madariaga proviene de un conjunto de circunstancias personales entre las que se cuenta la propia trayectoria de la investigación llevada a cabo en los Seminarios sobre "El pensamiento literario español del siglo XX". En efecto, ha sido una constante en los trabajos que he realizado en el equipo de Investigación de la Universidad de Zaragoza que estudia aquel pensamiento la elección de escritores gallegos con marcado perfil humanista, con vocación literaria y significativa proclividad al ensayo, y con un destacado sello filológico en el sentido profundo y decimonónico del término: la búsqueda en la literatura del carácter de los pueblos que en ella fraguan y reflejan su identidad. Salvador de Madariaga se inscribe con sobrados méritos en esta triple condición y aún los rebasa en la proyección intercultural de su pensamiento tal como se apunta en el título.

A pesar de que el acercamiento a la figura de Madariaga fue paulatinamente preparado por aquellas circunstancias, el estímulo definitivo para abordar su obra me vino en el curso del trabajo de la pasada edición del Seminario, particularmente de la

valoración que sobre el intelectual gallego realizó el historiador y ensayista soriano Ángel del Río¹.

En una colección de ensayos que este historiador de la literatura publicó con el turco de origen sefardita Maír José Benardete bajo el título *El concepto contemporáneo de España. Antología de ensayos [1895-1931]* (1946), se encuentra el texto de Salvador de Madariaga "El genio español" (533-552) tomado de la obra *Semblanzas literarias contemporáneas* (Madariaga: 1924). Los autores de la antología justifican así en la nota introductoria de aquel ensayo la selección de Madariaga para su antología:

Ciudadano del mundo se ha llamado a sí mismo Madariaga y, en verdad, que pocos escritores contemporáneos pueden aspirar con mayores méritos a este título. En cuanto español ha encarnado en su vida y escritos las aspiraciones a la europeización, formuladas por Giner y los hombres de su escuela, aceptadas por los del 98 y realizadas en el terreno intelectual, por Ortega y los novecentistas. Síntesis de las ideas sobre España de todos ellos son las de Madariaga. (Río y Benardete, 1946: 534)

Y los mencionados autores añaden evocando la formación francesa e inglesa de Madariaga:

Ha llegado a ser el mayor intérprete de la cultura española para un público extranjero y uno de los escritores que con más perspicacia han confrontado el carácter nacional de distintos pueblos en un libro como *Ingleses, franceses y españoles*. Por el enfoque internacional de los problemas de la cultura ha logrado sistematizar en una visión coherente del genio de España lo que en otros escritores de mayor originalidad creativa era fragmentario y, acaso, un poco confuso. De ahí su interés, no sólo para los extranjeros que pretenden entender lo español, sino para los españoles mismos. A la facultad de moverse con paso seguro en el terreno peligroso de las generalizaciones intelectuales une la inteligencia vivaz y el espíritu ágil para la percepción del matiz psicológico". (*Ibidem*, 534)

Estas valoraciones de Ángel del Río y de su colaborador pueden transferirse al propio Ángel del Río en muchos aspectos (espíritu crítico y agudeza intelectual, pensamiento sistemático, claridad expositiva, preocupación por la identidad española e hispánica en un entramado intercultural). Pero si hemos de buscar caracteres específicos en Madariaga, puesto que de Madariaga tratamos, destacamos en éste su riqueza imaginativa, a medio camino entre la poesía y la retórica; su idealismo y su entusiasmo –estos dos últimos rasgos señalados también por Ángel del Río (*Ibidem*, 534)–, cualidades todas ellas que Madariaga contagia con facilidad al lector y que dotan

1.- El trabajo sobre Ángel del Río se incluirá en el vol. 8 de la colección Trópica, Anexos de la Revista *Tropelias*.

a sus textos, dentro de su registro formal y poético, de una frescura cuasi conversacional a la que mucho contribuyen también el humor y la ironía, seguramente forjados en la cultura gallega de su nacimiento y ahormados en la cultura inglesa de adopción.

Discrepamos un tanto, sin embargo, de las apreciaciones de Ángel del Río y M. J. Benardete cuando estiman en Madariaga "su preferencia por los valores humanos de la cultura sobre los puramente intelectuales y estéticos"² (*Ibidem*, 534). No creo que pueda hablarse de una tripartición de facetas tan marcadas en Madariaga y mucho menos se deba relegar en él lo estético. A mi entender, los tres aspectos están íntimamente vinculados en este escritor y, si lo intelectual es una marca de época, una impronta de formación y un signo de la modernidad ilustrada del autor, lo estético es su vocación,³ el alma y el motor de su pensamiento más allá de una amable carta de presentación al lector, de un cauce expresivo o de un impostado y bien aprendido ornato retórico.

Porque, si hemos de subrayar el perfil ensayístico de Madariaga como lo más sobresaliente de su obra –ensayismo presente incluso en los textos de ficción– su vocación poética despierta su sensibilidad armónica y rítmica⁴, va abriéndole caminos

2.- No obstante, en el prefacio del libro que recoge la antología mencionada, los autores consideran, como quinto criterio de su labor antológica, que "dentro de los términos en que está concebida no ha entrado en ella ningún trabajo que no alcanzase un cierto nivel artístico, sea por la claridad de la exposición, sea por la calidad de estilo." (Río, Ángel de, y M. J. Benardete, 1946: 10).

3.- Entre los muchos pasajes de signo autobiográfico que pueden evidenciar esta vocación literaria del autor, se encuentran estas palabras que escribió sobre el progresivo conocimiento de Shakespeare, uno de los autores más ensalzados por Madariaga dentro del Olimpo europeo: "Moviéndome entre ingleses y yanquis de buena cultura, por fuerza iría absorbiendo, aun sin darme cuenta, dosis varias si pequeñas [se refiere a Shakespeare] de su potente magia. Muy sensible desde mi infancia al valor de las palabras y a la belleza de las frases bien tomeadas, sin duda oíría, y con fruición suprema, tal o cual cita del gran poeta caída de los labios de mis amigos al azar de la conversación; pero algo ha debido de haber de más rotundo, la revelación de una grandeza *sui generis*, no aplicable, por ejemplo, ni a Goethe ni a Dante, que me incitaba a aguardar a recibir aquel presente hasta sentirme digno y capaz de él." (Madariaga, 1980a: 295). Sensibilidad, fruición, magia, revelación son términos harto significativos en ese cauce estético que le permite discriminar cualidades supremas entre los grandes de la literatura europea sobre los que descuella Shakespeare "ante todo poeta de modo directo y pristino" (*Ibidem*, 302) al decir de Madariaga. Y en estas palabras que siguen al mencionado pasaje, la propia vocación poética, mantenida sobre toda duda y temor, se mide desde el conocimiento de Shakespeare y el altísimo baremo que para Madariaga representa el inglés: "Ocurrió que mi decisión [...] de ponerme a leer a Shakespeare vino a casi coincidir con otra más arriesgada: la de abandonar mi carrera de ingeniero para dedicarme a mi vocación literaria. [...] De haberlo conocido antes, ¿habría tenido el valor de cruzar aquel Rubicón? Quizá SÍ, porque mi vocación era fuerte [...]. Pero este primer salto, de una carrera técnica de gran seguridad y porvenir a una especie de descampado, me habría costado no pocas dudas; porque al lanzarme al campo de las letras, me animaba el deseo de escribir de un modo que adivinaba y sentía y que muy concretamente prefería como el que debe ser; y cuando leí a Shakespeare vi que aquel modo o actitud al que yo aspiraba era precisamente el que Shakespeare había hallado para expresarse." (*Ibidem*, 302).

4.- El mismo Salvador de Madariaga recuerda en su "Niñez coruñesa" (1987: 519-522) cómo refranes y anécdotas, cantares y coplas populares, gallegas y castellanas, convivían en ritmo e invitación al baile con los extractos poéticos de Rosalía y Curros que el pueblo, los niños mismos desde su más tierna infancia, hacían suyos como legado emocional para toda la vida. La música popular, primero, y la culta, después, desempeñan un papel fundamental en la vocación estética del autor y en la condición musical de su poesía y prosa. *Cfr.* Nieves de Madariaga (1987: 5) quien recuerda el amor de su padre por la música y estas significativas palabras: "«Si tuviera otra vida –decía– sería compositor»".

en la observación, en la reflexión y en el discurso, le asalta de noche⁵, le acompaña en su formación científica y le aguarda en el horizonte final de su vida⁶. No en vano sus ensayos están ilustrados una y otra vez, aquí y allá, de poemas, poemas breves y largos, retazos de poemas propios y ajenos, que no solo sirven de refrendo a una idea del ensayo de turno, sino de delectación y recreación del propio autor en ese ideal de belleza, de ritmo y música verbal que preside su vida.

Es más. Incluso en su obra novelística, la poesía actúa como estribillo que se repite imponiendo un ritmo y una evocación especialmente poéticos, y todo ello sin perder coherencia, por otra parte, con el contenido de la historia tal como ocurre en *El corazón de piedra verde* con “¡Ay, mira que el amor es una mar muy ancha! “aquel refrán que su madre solía cantar” (Madariaga, 1988: 331) —en palabras del narrador de la novela más reconocida de Madariaga cuando el protagonista Alonso Manrique descubre la inmensidad del mar camino de las Indias⁷.

La poesía está, en fin, en la propia construcción performativa de la prosa de Madariaga, desde las estructuras paralelísticas y antitéticas que crean un dinámico ritmo poético de efectiva resonancia persuasiva en el lector —calidad poética de la prosa

5.- Dámaso Alonso, en una conferencia pronunciada en 1979 con motivo del homenaje dedicado a Salvador de Madariaga recoge un poema inédito —“Media noche”— que la viuda de Madariaga le envía con estas palabras: “«la presión interior que el poema naciente sobre él ejerció fue tal, que no pudiendo resistirla, se levantó a media noche para darle expresión. Es uno de los mayores tesoros que poseo».” (Alonso, 1979: 8).

6.- En su Discurso de entrada en la Real Academia Española “De la belleza en la ciencia”, leído el 2 de mayo de 1976, con 90 años y con 40 de retraso (fue nombrado miembro de número de aquella institución el 2 de mayo de 1936), Madariaga, evoca como “mi primer encuentro con la divina realidad”— expresión ya suficientemente reveladora de lo que él entiende por arte y emoción estética— tanto las lecciones de un profesor auxiliar de Análisis algebraico, que él recibía con delectación en l'École Polytechnique de París por las mañanas, como los conciertos de Bach o Beethoven que escuchaba por la noche: “goces, me decía con asombro, que eran de idéntica índole.” (Madariaga, 1976: 12) Presionado por el aura de las bellas artes, se ve obligado, no obstante, a matizar y sólo desde el punto de vista del arte: “forzoso era distinguir entre creadores como Bach o Beethoven y meros descubridores como Euler o Bernouilli. Es decir, que éstos se limitaban a destapar la caja de las maravillas; mientras que aquéllos no sólo descubrían armonías que de tácitas pasaban a expresas, sino que creaban obras nuevas que no estaban programadas por la creación.” (12-13). Y digo obligado porque más adelante advierte: “Estos hombres, a cuyo pensamiento abría el Creador la cámara secreta de los suyos, esta avanzadilla del espíritu humano cuyos ojos intelectuales se abrieron sobre las realidades matemáticas del universo, no difieren en nada de los grandes compositores como Bach, Beethoven y Mozart que las expresaron en otra clave del espíritu. Bien es verdad que no disponen de la libertad creadora que Dios concedió a los artistas; pero si bien se mira, la intuición que permite a un Gauss, por ejemplo, descubrir leyes matemáticas que califica de hermosas, sugiere una intimidad de parecido o [sic] parentesco con la que inspira los últimos cuartetos de Beethoven, tanto que parece esfumarse en mero matiz la diferencia entre creación y descubrimiento.” (15) Belleza, pues, que está en las bellas artes y en la ciencia, en el arte y en el goce, en la intuición y en el descubrimiento, en la exposición y en la disposición de las cosas tal como reflejan las palabras de Madariaga en este discurso de entrada en la RAE.

7.- El mencionado refrán pertenece, como Madariaga recuerda (1988: 200) a “una canción adorable, melancólica, de origen hispano-judío” que la madre de Alonso Manrique, precisamente de origen judío, le cantaba cuando era niño. El refrán aparece de nuevo cuando Alonso recuerda esta misma canción ante los proyectos ambiciosos de Hernán Cortes (*Ibidem*, 208) y, posteriormente, en el pasaje mencionado más arriba.

que precisamente con este recurso del isocolon ya advirtió Gorgias cuatro siglos a C.— hasta el papel rector que las imágenes tienen en la generación de discurso ensayístico. Sirva de muestra representativa, por su trascendencia, la imagen antitética de la vaca y el árbol, eje sobre el que construye Madariaga un sintético y personalísimo⁸ ensayo en *El retrato de un hombre de pie* (1964), donde diversos temas artísticos, poéticos, científicos y hasta metafísicos tienen asiento. La poesía, pues, es el germen y es el cauce por el que Madariaga se adentra en las sendas del conocimiento de su objeto de estudio prioritario —el ser humano—, objeto de estudio que él, como buen filólogo, examina en la historia, en la creación literaria propia y ajena, en los mitos literarios, en el cruce de culturas y en la meditación científica y ensayística.

Forzosamente en este trabajo, por razones de pertinencia, hemos de ceñirnos al perfil literario del autor —objetivo un tanto quimérico teniendo en cuenta la presencia de elementos estéticos y poéticos en los perfiles menos literarios de su autor. Forzosamente también, por razones de dimensión espacio-temporal del presente estudio, hemos de escoger una dirección literaria particular dentro de la producción más específicamente literaria de Madariaga: sería imposible abordar ni siquiera superficialmente toda la obra de Madariaga, dada la complejidad y variedad de géneros —poéticos, dramáticos, novelísticos y ensayísticos de diversa índole.

Y si, de nuevo, una razón de pertinencia nos obliga a escoger dentro de lo literario el perfil ensayístico de Madariaga —parece el ensayo, en efecto, el cauce más idóneo para la expresión del pensamiento literario del autor—, una razón intrínseca a la producción literaria de Madariaga nos inclina a esta elección. Y es que la vocación poética y estética de Madariaga de la que hemos hablado más arriba encuentra su mejor cauce de expresión en este archigénero⁹ precisamente por la libertad que representa para

8.- El carácter personal y la frescura de este ensayo reside en buena medida en la performatividad meditativa del discurso precisamente a partir de la visión de la vaca y el árbol (*cf.*: “Y ahora, ¿qué hará con todas sus facultades y el poder que le confiere? Ve, razona, quiere. Bueno, y ¿ahora? Vaya. La vaca se ha mudado. Se ha ido a situar a la izquierda del árbol, donde hace más fresco, porque el sol da fuerte. Esto, al menos, es lo que la vaca ha debido pensar. El árbol no se ha movido. ¿Piensa? ¿Quién sabe?” (Madariaga, 1964: 19). Esta construcción de la obra al hilo de los pensamientos del yo implícito aproxima extraordinariamente el texto al lector tanto más cuanto que el este, familiarizado ya con otras obras de Madariaga, encuentra en aquél un compendio de muchas de las ideas que sobre el arte, la ciencia, y otras cuestiones de índole psicológica y metafísica escribió el autor en otros lugares. Cercana al lector y cercana al autor. Prueba de la predilección que Madariaga sentía por esta obra es la recomendación que en una carta hace al psiquiatra Juan Rof Carballo para que tome *Retrato de un hombre de pie* como objeto de reflexión en ese testimonio con que le rendirá homenaje en su ciudad natal (Rof Carballo, 1987: 481).

9.- Como en el estudio de autores tratados en las investigaciones realizadas en este Seminario sobre el pensamiento español del siglo XX, utilizo el concepto de *archigénero* en el sentido que Genette da a la raíz prefiija del término *architexte*, es

el autor en los modos de enunciación y en los tipos de discurso, por su versatilidad formal y por la variedad de géneros que pueden responder con aquellos caracteres pragmáticos y formales a las demandas de creación de Madariaga en los más diversos contextos.

No está de más, sin embargo, para no sobredimensionar lo estético y ensayístico en Madariaga, mencionar en este intelectual otros perfiles aparentemente ajenos a lo estético, pero que, por lo dicho más arriba, se nutren de lo literario, tanto desde el punto de vista genético –a partir de la observación, la sensibilidad y el arte que guía el discurso en el descubrimiento de la realidad de que se trate– como expositivo y retórico. Sin pretender agotar todas las facetas del autor, destacamos la política y diplomática, fundamentalmente centrada en Europa y América; la de historiador, con particular dedicación a la América hispana; y la trayectoria científico-técnica y periodística, marcada por sus primeros destinos laborales.

Y decimos que estos perfiles de Madariaga no son ajenos a lo literario, porque precisamente la vocación invasora del discurso ensayístico los alcanza, desde la oratoria de sus conferencias y discursos –pronunciados en salas o a través de la radio y germen de muchos ensayos escritos–, pasando por sus libros de historia y pensamiento político, hasta los de crítica literaria¹⁰ y los de signo autobiográfico más íntimo. En todos ellos advertimos esa libertad de juicio para tocar todos los temas, pauta ya marcada para el ensayo por el que pasó en la historia como padre y modelo del género, Michel de Montaigne (libro I, capítulo 50 [1533-1592/ 1962: 289-292]).

Provisto de un aparato retórico vigoroso, en la argumentación y en el cultivo de un estilo claro y dinámico, el autor textual de los textos de Madariaga rige, en efecto, un pensamiento libre y autónomo para tratar con mayor o menor profundidad, según lo requiera la ocasión, los temas más diversos –político, histórico, científico, literario, etc.

decir como una categoría de orden teórico literario que recoge tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc. (Cfr. Genette (1962), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989, y, más específicamente, *Introduction à l'architexte*, Paris: Seuil, 1979). En este sentido concibe Arturo Casas (1999) el archigénero del ensayo que él define así: "El archigénero ensayístico está delimitado desde el punto de vista pragmático por una acción discursiva en la que domina la dimensión perlocucionaria asociada a la intencionalidad reflexivo-persuasiva connatural a los distintos géneros históricos susceptibles de ser agrupados bajo el marte de *ensayísticos*." (p. inicial en <http://www.ensayistas.org/critica/ensayo/casas.htm>). [En línea el 24 de octubre de 2013]

10.- Nunca mejor dicho lo de literaria: literaria en el objeto de juicio, pero literaria también en el arte con que se ejecuta siempre en Madariaga, de intención y de hecho. Cfr. al respecto, en la nota introductoria dedicada «Al lector» de su *Guía del lector de «Quijote»* estas palabras, casi finales: "No sería sincero el autor si pretendiese que al escribir este ensayo ha pensado en otra cosa que en obedecer a la ley que obliga a todo artista a dar forma y vida a la obra que ha germinado en él. (Artista ha dicho, por creer que la crítica es arte o no es crítica.)" (Madariaga, 1923-25/ 1978: 18-19)

Y todo ello, como hemos señalado, con prosa cultivada que revela sensibilidad y arte e invitación al goce estético.

Característica del pensamiento de Madariaga es la frecuentación de líneas de interés y de investigación. Así, son recurrentes en su obra el comparatismo entre las tres culturas –española, francesa e inglesa– que enriquecen su trayectoria personal; el estudio de la literatura española en general y de algunos géneros en particular (lirica popular); el comparatismo entre autores de diferentes culturas (Shelley y Calderón, con Shakespeare y Wordsworth como *tertium quid* o *tertium comparationis*); el estudio de mitos históricos –Cristóbal Colón (1940), Hernán Cortés (1941), Carlos V (1951) y Simón Bolívar (1951)– y mitos literarios (Don Quijote y Don Juan frente a Hamlet y Fausto); la traducción de obras literarias en una y otra dirección –obras ajenas (y obras propias), especialmente de autores y géneros de su preferencia; y, en fin, la crítica de autores, obras y mitos hispánicos con fines divulgativos en culturas ajenas y con efectos de inevitable canonización no sólo en la cultura receptora –inglesa, prioritariamente– sino en la hispánica. La aportación de Madariaga en todos estos frentes es decisiva en la consideración y visibilidad de determinados géneros, autores y mitos, de determinados caracteres de la literatura hispánica y de determinadas analogías entre las tres literaturas arriba mencionadas, literaturas nacionales de las que él participó como agente productor, mediador y transformador.

Ya Ángel de Río señaló en su ensayo sobre Salvador de Madariaga, publicado en *Estudios sobre literatura contemporánea española*, cómo no se ha destacado la novedad que supuso el ensayo de Madariaga dedicado a la literatura del siglo XX (Río, 1972:164). El propio Ángel del Río, destaca en el mismo ensayo sobre la figura de Madariaga (*Ibidem*, 163), dos obras que, a mi juicio, inauguran las grandes líneas del pensamiento de este autor sobre la literatura y la cultura hispánica –las raíces y constantes históricas de esta cultura, por un lado, y, por otro, la diferente combinación de genio y talento en escritores contemporáneos o casi contemporáneos del autor, escritores que merecen el reconocimiento y el elogio de Madariaga, pero también una crítica ponderada y rigurosa que no oculta desaciertos y altibajos en la obra de los escritores canonizados por su elección –. Esas dos obras son *The Genius of Spain* (1923), traducido al español por el mismo autor y publicado en *Semblanzas literarias contemporáneas* (1924) con reaparición posterior en *De Galdós a Lorca* (1960), y las propias semblanzas literarias que dan título a la obra publicada en 1924 y que encabeza Benito Pérez Galdós seguido de Francisco Giner, Ramón Pérez de Ayala,

Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Ramón María del Valle-Inclán, hasta culminar en Azorín y Gabriel Miro, en la publicación de 1924. En la obra de 1960 se añaden a las semblanzas de estos escritores las de José de Echegaray, Ortega, Gabriela Mistral y García Lorca. *Semblanzas literarias* (1929) incluye, además de “El genio español”, el ensayo titulado “Caracteres de la literatura española”, y, en la edición de 1960, *De Galdós a Lorca*, se recoge el estudio sobre “La poesía popular española”, que había aparecido con anterioridad en los *Ensayos anglo-españoles* (1922). *De Galdós a Lorca* (1960) incorpora además la novedad de un ensayo sobre “Virgilio y España” donde Madariaga redonda en alguna de las ideas clave para entender el concepto de lo español y lo hispánico: la baja latinidad de esta cultura.

Dos conceptos clave en los diversos estudios –por supuesto en “El genio español”– que Madariaga lleva a cabo sobre las tres culturas examinada son el concepto de “genio” y el concepto de “talento”. He aquí la distinción marcada que él mismo hace en *Ingleses, franceses, españoles* (1931):

Con excesiva frecuencia se utilizan los vocablos *genio* y *talento* como si no los separase más que una idea de grado, de suerte que el genio fuese una especie de talento superlativo. Cualquiera que sean las razones que justifican esta costumbre verbal, los términos genio y talento, en el sentido que se les da en este trabajo, representan dos ideas diferentes, no en grado, sino en naturaleza. Así, pues, pueden darse talentos grandes o pequeños, genios pequeños o grandes. El genio no es un gran talento ni el talento un genio mediocre. Trátase de tipos diferentes del espíritu humano, que se distinguen en que el talento es, sobre todo, consciente, continuo, metódico, analítico, crítico, apto a las formas, mientras que el genio, es, sobre todo, subconsciente, discontinuo, libre de todo método, sintético, creador, fértil en cuanto al fondo. (Madariaga, 1931: 105)

No hará falta decir a estas alturas del trabajo que el *genio*, con toda el aura de libertad que arrastra desde el romanticismo, es, para Salvador de Madariaga, la cualidad más sobresaliente de la cultura española, cualidad que aparece como quintaesencia de lo español ya en el ensayo *The Genius of Spain* (1923) elogiado por Ángel del Río. A este respecto añade Madariaga a lo dicho anteriormente:

El pensamiento español, según lo que precede, es pues, *rico en genio, pero pobre en talento*. Ahora bien; a genio igual, sobresa el mayor talento, puesto que es evidente que el talento de que un genio dispone mide, por decirlo así, el rendimiento de su producción. Esta observación permite explicar buen número de hechos de la vida intelectual española, y, en particular, su superioridad manifiesta en las Artes, en las que el genio puede fácilmente pasar por talento (Literatura, Pintura), y su inferioridad en las Ciencias así como en las Artes, en las que el talento desempeña una función más considerable (Arquitectura, Música culta). (*Ibidem*, 105)

Las generalizaciones de este tipo, tan frecuentes en toda la obra de Madariaga, contribuyen, en primer lugar, a la claridad con que se nos transmite su pensamiento, claridad a la que contribuye la visión sintética y sistemática de la realidad sin renunciar por ello al análisis profundo, y, en segundo lugar, al esquema didáctico sin renunciar a la pasión, al entusiasmo e incluso a la fantasía. Los lectores sentimos seguramente con estos atributos de su prosa el mismo goce estético que Madariaga sintió al escuchar las lecciones de “Análisis algebraico” en la brillante y pedagógica exposición del profesor auxiliar de l'École Polytechnique de París (*vid.* nota 5). Seguramente también agradecemos en estas generalizaciones y exposiciones esquemáticas el talento reflexivo que encierran, su fino grano intelectual, y la utilidad y el pragmatismo de su mensaje directo pues no en vano, como reiteradamente se ha puesto de manifiesto, Madariaga representa en su persona el cruce de tres culturas en que conviven la tendencia abstracta francesa, el sentido práctico inglés y la llama vital española. Así al menos lo considera Ángel del Río cuando sostiene que, en Madariaga, “el fondo de pasión y fantasía españolas se había combinado con el pensamiento esquematizante del francés y el sentido de acción del inglés, formando una curiosa trinidad.” (Río, 1972: 168)

El efecto positivo que muchos apreciamos en esta triple conjunción puede girar, sin embargo, en la percepción de muchos, a uno de signo negativo y, así, la presentación esquemática puede ser contestada con la interpretación de la simplicidad y falta de rigor, y la intuición y visión lúcida e imaginativa del referente de estudio como atrevimiento intelectual o desviación subjetiva de los hechos. Esto al menos es lo que ha ocurrido con muchos intelectuales hispanoamericanos que examinan el estudio de Madariaga sobre el líder venezolano Simón Bolívar. Basten como muestra el título “El genio político de Bolívar y la deformadora visión de Madariaga”, del peruano Víctor Andrés Belaúnde (AAVV, 1967: 13-31); la expresión “el rosario de denuestos que el ilustre Madariaga endilga a Bolívar” (*Ibidem*, 53), del paraguayo Justo Pastor Benítez; la manera “tan simplista” con que Madariaga explica la formación de nuevos conceptos políticos “que sorprende por su superficialidad encantadora” (*Ibidem*, 183), en la visión del chileno Ricardo Donoso; y las duras palabras que le dirige al final de su ensayo “Un Bolívar falseado” el colombiano Gabriel Porras Troconis (*Ibidem*, 327), palabras que, independientemente de la justificación histórica que pudieran tener –no es cometido de este estudio examinarla–, surgen del sentimiento herido y expresan, como este último autor manifiesta en una dirección simplificadora análoga

a la repudiada en Madariaga, “la protesta general de los historiadores de la América” (*Ibidem*, 327).¹¹

Muchos de los ingredientes del pensamiento del “hombre de pasión” español que Madariaga analizó en sus estudios comparativos de índole psicológica entre las tres culturas (Madariaga, 1931: 109) pueden anidar en esta y polémicas parecidas de ámbito hispano. Pero sobre todo, e independientemente de la cultura de que se trate, está la cuestión del mito. Ninguna cultura permanece indiferente ante el bistorf que cercena los rayos del aura social de los mitos propios, incluso aunque sea para mayor gloria del mito, para hacerlo más visible y radiante en su profunda humanidad como sostiene que hizo Madariaga con Bolívar Ángel del Río.¹²

Pero, no por carecer de fundamento histórico o porque este no sea visible o sea difícilmente rastreable, son menos intangibles los mitos literarios. Muchas veces me he preguntado leyendo a Madariaga –el Madariaga intuitivo, vivo y apasionado que tiene mucho del genio español analizado por él, pero también de la claridad, método y análisis intelectual del francés y del *self-control* y del *fairplay* inglés– cómo percibiría un alemán o un inglés, este enfrentamiento de mitos europeos (Hamlet, Don Quijote, Don Juan, Fausto) que recurrentemente aparece en la obra de don Salvador. Porque la tácita o explícita predilección de Madariaga por Don Quijote y Don Juan en referencias puntuales a lo largo de toda su producción es afianzada por sendas obras en que los dos mitos hispanos salen reforzados al mismo tiempo que refuerzan la concepción del genio español y fundamentan algunos de los caracteres de la literatura española estudiados por el autor.

11.- Sin duda, las críticas negativas que Madariaga recibió por estas y otras cuestiones superan en cantidad, referencia y ámbito a las presentadas aquí. Sólo con ánimo de ponderación en la inevitable *laudatio* a su figura presentamos esta muestra, quizá una de las más vivas y polémicas por cuanto está en lid el aura mítica de una figura histórica de gran transcendencia en la identidad hispanoamericana. Sin centrarnos solo en Hispanoamérica y sin salir de la península, ya Ángel del Río advirtió a propósito de Madariaga que “la gente ibérica y sus descendientes desconfían, en su invidencia, del hombre brillante que confunden con el superficial; de la riqueza de facultades que toman por dispersión; de la inteligencia pura, capaz de situarse en el justo medio.” (Río, 1972: 177)

12.- Esto es lo que opina Ángel de Río sobre este punto: “Por lo que respecta a Bolívar, no creemos que salga, en el fondo, disminuido, al bajarlo de su pedestal y reducirlo a proporciones humanas. Probablemente, todo lo contrario: sus flaquezas harán resaltar más su gloria. El profesor Entwistle llegó a decir en su entusiasmo que el *Bolívar* «era la obra más grande de Madariaga... y, probablemente, una de las historias más grandes que se hayan escrito». Entre este juicio y el totalmente negativo de sus detractores, que apenas si lo consideran como un libelo injuriante o un desahogo del resentimiento español, debe existir un término medio. Y nadie puede leer en el Epílogo las palabras finales, confesión del héroe enfrentándose con su sino, sin conmoverse hondamente, sin sentir el soplo de tragedia que Madariaga ha sabido infundir a este apasionante retablo histórico”. (Río, 1972: 175).

Si característica de Madariaga es no mudar de opinión, en todo caso ampliarla o matizarla en la misma dirección, hay un caso en que el giro de interpretación es de 180°. Se trata del mito de Don Juan. Este cambio es señalado por el propio Madariaga en la nota “Al lector” que precede a los textos de la obra *De Galdós a Lorca* (1960). Hablando de las modificaciones efectuadas en este libro con respecto al de *Semblanzas literarias contemporáneas* (1924), específicamente en los comentarios sobre el Marqués de Bradomín en la semblanza de Valle-Inclán, afirma:

Lo que en aquellas páginas escribí sobre don Juan no es ya lo que sobre don Juan opino hoy. Mi modo de interpretar a Don Juan es hoy muy otro. En vez de considerarlo como un tipo femenino, veo en él el prototipo o símbolo de la masculinidad en su estado prístino y naciente. El curioso lector que desee adentrarse en esta interpretación podrá estudiarla ya en las páginas iniciales de mi *Bosquejo de Europa*, ya en el *Prólogo* a mi *Donjuanía*. (Madariaga, 1960: 7)

Y apuntando ya más directa y profundamente a los cambios operados y a la relación de Don Juan con el marqués de Bradomín, continúa:

Subsiste mi interpretación de Bradomín tal y como va en el ensayo; pero, puesto que es un tipo femenino, insincero y nada serio, no es un Don Juan. De modo que lo que tengo que rectificar en el ensayo es que aun siendo Bradomín lo que de él digo, su modo de ser no corresponde a Don Juan sino a ese otro tipo de catador y gozador de mujeres que intenté esbozar en el prólogo a la *Donjuanía*, femenino, “donjuanescos” para el vulgo, pero, en el país de los símbolos, la vera antítesis del Don Juan quiebrapuetas y saltaparedes que inventó Tirso y conquistó Europa entera a fuerza de virilidad. (Ibidem, 7)

Y efectivamente, en ese breve y magistral ensayo que es *Don Juan y la Don-Juanía* (1950), Madariaga, subrayando la potencia simbólica de Don Juan –“un símbolo literario, quizá el más potente de los símbolos literarios” (1950: 13)– se aparta de Gregorio Marañón, que veía en Don Juan “un elemento femenino”, para proclamar la quintaesencia masculina del mito creado por Tirso. El carácter profundamente masculino de Don Juan implica para Madariaga la elementalidad viril ajena a leyes morales o sociales, la espontaneidad, la impaciencia, la violencia de la posesión, la anarquía y el principio renovador de las cosas en cuanto Don Juan es violador de lo que había y creador de lo que habrá.

En esta elementalidad masculina con capacidad de renovación y actuación anárquica ve Madariaga el potencial universal de Don Juan mientras que esa violencia sin pensamiento previo –Madariaga llega a afirmar en este sentido que “Don Juan es

sexo sin seso; Fausto es seso sin sexo" (*Ibidem*, 20)– permite asociarlo al símbolo de España como "país-toro".

La facultad vertebradora del mito viril español, según Madariaga, trasciende a la historia y a las artes en el ámbito hispano: Cortés, Pizarro, Quesada y Balboa responden al perfil de Don Juan, no en vano se les llama conquistadores; Goya, Picasso y Lope lo son en sus respectivas actividades artísticas (*Ibidem*, 25-26). "Y Don Juan también es Bolívar –dice Madariaga– nada más que donjuanesco y mujeriego en su vida sensual, pero toro hispánico, veloz burlador, destructor, hacedor de naciones en su vida pública" (26).

La versión del mito en otras culturas hace perder fuerza a Don Juan, piensa Madariaga. Ni el Don Juan de Molière, ni el de Lord Byron responden al carácter masculino del Don Juan creado por Tirso. Solo este recobra su fuerza varonil con la versión de Pushkin, pero la brutalidad del personaje ruso se aleja de la elementalidad violenta del español. "No va por ahí" (*Ibidem*, 31), dice con aire coloquial Madariaga hablando de esta aproximación de la literatura rusa al mito de Don Juan. Don Juan solo recupera su naturaleza primitiva cuando regresa a España en la obra de Zorrilla y esta renovación literaria del mito, con ese desplante tan español del "llamé al cielo y no me oyó" (*Ibidem*, 37) y el amor salvador de la mujer (38-39) explican el poder de identificación del público con tal mito y su éxito en España.

Estas ideas sobre el Don Juan y los diferentes donjuanes europeos adquieren presencia dramática en la fantasía "La Don-Juanía o Seis Don Juanes y una Dama. Capricho dramático en un acto y en verso por Salvador de Madariaga". Como explica el mismo autor en el apartado VII precedente, titulado "Mera fantasía", "se trataba de llenar media hora del día de Difuntos para el programa sudamericano de la B.B.C. y me pidieron algo sobre Don Juan" (*Ibidem*, 41). Se radió la obra en 1948 con los personajes de la "Misteriosa Dama", "Don Juan de Tirso", "Don Juan de Molière", "Don Juan de Byron" y "Don Juan de Zorrilla" y, posteriormente, Madariaga añadió el de Mozart y el de Pushkin.

Curiosamente el autor comenta que esta breve pieza dramática no constituye una ilustración de las ideas expuestas en los apartados precedentes de la *Don-Juanía*. Más bien parece este comentario, sin embargo, una *excusatio non petita*. La tendencia de Madariaga es, en contra de lo que él dice aquí (*Ibidem*, 41), dar vida de ficción a sus ideas, y el diálogo, más dialéctico que dramático, es una de las manifestaciones más frecuente en sus obras. Véanse sin ir más lejos los *Diálogos famosos* (1970) y la nota

"Al lector" de esta obra donde Madariaga sostiene que en "nuestra época, de tanto bullicio intelectual, puede a veces ser útil presentar las ideas en formas dialogada, para lo que hay antecedentes ilustres, tan ilustres que sería ofensa recordártelo." Habría que decir también, para ser justos, que las ideas cobran fuerza y vida con la fantasía del autor que infiltra ficción donde inicialmente hay pensamiento.

La característica de Madariaga es escoger como dialogantes personajes famosos por su trascendencia histórica, literaria, filosófica o industrial –en *Diálogos famosos*, María Estuardo, Goethe, Marx, Voltaire, Napoleón, Lenin, Berya, Ford, Washington, etc. – o personajes inspirados en ellos –*cfr.* su última novela *Sanco Panco*, imitación estructural de *El Quijote* que con el tono burlesco de la obra cervantina le permite satirizar bajo los nombres ficticios igualmente burlescos de los personajes –un cuadro de tiranos– a dirigentes de Estado de mediados del siglo XX, con Francisco Franco como protagonista.

La tendencia a dialogar ideas acaso no venga quizá tanto de los modelos históricos del género ensayístico del Diálogo, como sugiere Madariaga en aquella "Invocación al lector" de *Diálogos famosos*, sino de modelos hispanos como *El Quijote*, la literatura popular y los dramas con los que él estaba familiarizado por afición de lector y por actividad crítica. El esquema dialogal de diferentes géneros y obras literarias se impone casi a Madariaga como cauce idóneo para el debate interno de ideas propias del autor, y puede derivar, como de hecho deriva en Madariaga, en desdoblamiento ficticios¹³ del autor como el Manuel de Corzantes del prólogo de *Sanco Panco* o el más representativo en la obra de Madariaga Julio Arceval, que va de la pseudonimia del autor de *Romances de ciego* (1922) y *La jirafa sagrada* (1925)– a la heteronimia de *Arceval y los ingleses* (1925-1973). Cuestiones todas estas que nos llevarían al apasionante tema del doble, más explícito y directo en la obra de

13.- Para ilustrar esta propensión al diálogo y a las dualidades, también en la ficción, *cfr.* Nieves de Madariaga (1987: 13-14), quien sostiene que "estos juegos de vida, íntimamente ligados a los juegos de palabra, que tanto le gustaban a mi padre, aparecen en muchas formas en su obra. En *La donjuanía*, por ejemplo, un diálogo múltiple, de naciones y épocas, entre los Don Juanes de Tirso, Molière, Byron, Pushkin y Zorrilla –por muy diversos que fueran, un solo Don Juan–; en el choque de dos mundos en *El corazón de piedra verde*, en el que cada cual, por medio de dos enamorados, da luces nuevas al otro; en *El estudiante de Salamanca*, en que salen al escenario simultáneamente dos vidas, la del piso de arriba y la del de abajo. Y más interesante aún cuando las fronteras están por dentro, como en el diálogo interno de un loco que no lo está del todo (*Yo-yo y yo-él*), así como el de otro gran no-loco, tan delicadamente iluminado por mi padre en su capítulo «Más delicadamente oscuro», el de la cueva de Montesinos, donde, ya algo caídas las alas de su corazón, don Quijote admite y no admite que su aventura fue y no fue mentira."

Madariaga *Yo-yo y yo-él* (1967), pero que constituirían por sí mismas objeto de otro trabajo¹⁴.

Los desdoblamientos internos de Madariaga no sólo se manifiestan en la creación de personajes que funcionan como alter ego del autor. Su actividad como crítico es especialmente sensible a la visión de dualidades¹⁵ y su misma actividad creativa suele dejar huellas de las propias ideas y actitudes en los personajes de ficción. Así, por ejemplo, en *La Guía del lector del "Quijote"*, precisamente al final del capítulo titulado "El Dualismo del «Quijote»", Madariaga reflexiona sobre el paralelismo de autor y personaje (Madariaga, 1923-1925 1978: 72) y no deja de sorprender que un personaje como el rey mejicano Nezahualpilli, en la novela *El corazón de piedra verde*, haga uso de un peculiar raciocinio en sus meditaciones, estrategias gubernativas, decisiones y educación de su hija Xuchitl, muy ajeno todo ello al contexto de magia y superstición que le rodea. Podría pensarse desde luego, ante esta singularidad del personaje, en el reflejo del propio talante meditativo y del reflexivo de Madariaga. No es extraño que estas proyecciones del pensamiento de Madariaga en sus personajes de ficción puedan restarles esa autenticidad que proviene de la libertad cuasi absoluta que el autor concede a sus entes de ficción. En Madariaga no parecen liberarse nunca del todo de ese trasfondo ideológico: en esta misma novela, el personaje de don Alonso Manrique encarna en su biología y en su formación la sangre de tres culturas

14.- Cfr. las observaciones que sobre el apócrifo de Madariaga y sobre el tema del doble del autor hacen, respectivamente, José Carlos Mainer (1987: 289-296) y Santos Sanz Villanueva (1987: 297-314). Cfr. también las significativas y clarificadoras palabras de Madariaga sobre el doble del autor en *Arceval y los ingleses* (1925 1973: 56-57). Rememorando el yo textual la visita de Julio Arceval a su casa de Londres, aquél nos refiere: "me explicó que deseaba escribir en periódicos españoles para defender en ellos la causa francoinglesa [...]. Desde esta fecha data nuestra íntima amistad literaria, que no había de cortar la misma muerte, puesto que muerto me sigue ocupando y acompañando aquella alma franca e ingenua, aquel penetrante ingenio y flexible inteligencia que en vida llevó por nombre Julio Arceval. Su vocación literaria era honda y desinteresada. Ni buscaba el aplauso ni la remuneración. Sólo quería satisfacer el instinto creador que le incitaba a escribir, y también la necesidad de conocerse a sí mismo comunicándose, que es como nos conocemos los españoles. A tal punto llevaba su desinterés literario, que con frecuencia me instó a que publicase sus mejores trabajos con mi firma. Tenía una teoría muy plausible en cuanto al efecto pernicioso de la firma sobre el lector, y creía que la eficacia del trabajo literario se multiplica haciéndolo aparecer desligado del autor que le da su acento. Por eso mismo no le satisfacía el anónimo. Decía que la torcedura inicial que la personalidad del autor imprime a la obra ha menester una rectificación positiva, que sólo puede darse mediante una firma ajena ya conocida. Y he de confesar que esta peregrina tesis llegó a pesar sobre mí lo bastante para que mezclásemos a veces nuestros trabajos en forma inextricable para los no iniciados, de modo que mientras numerosos artículos y esbozos debidos a su magín aparecían bajo mi firma, yo utilicé la suya como seudónimo para publicar mis primeros *Romances de ciego*."

15.- Las dualidades que se desprenden de *Retrato de un hombre de pie* vienen a constituir una síntesis del pensamiento del autor que pivota entre lo espiritual y lo material, lo individual y lo gregario, lo masculino y lo femenino, el genio y el talento, lo universal y lo nacional, lo católico y lo protestante, las luces y las sombras, la llama y la luz, el manantial y el río, la poesía y la literatura, la emoción y el intelectualismo, la razón y la superstición, la imperfección y la perfección, la revolución y la evolución, la anarquía y gobierno, el corazón y la cabeza, dualidades sustentadas en la metáfora central de la obra: el árbol y la vaca. Aún con la consideración sintética de estas dualidades en el pensamiento de Madariaga, se percibe su inclinación por el primer término, el correlativo a la metáfora del árbol.

hispanicas: la visigoda, la árabe y la judía, y esta triple cultura de origen –eco de la que en realidad vivirá Madariaga con la savia hispánica (incorporada ya la herencia hispanoamericana), francesa e inglesa– es idea recurrente del autor en otras obras para explicar los genes de la cultura española e hispánica.

La dualidad, en fin, es también manifiesta en la actividad comparatista de don Salvador. Ya hemos apuntado las dualidades comparativas de los mitos españoles –Don Juan y Don Quijote frente a Fausto y Hamlet¹⁶–. Novedosa, como el mismo Madariaga sostiene es la comparación entre el dramaturgo español Calderón de la Barca y el poeta inglés Percy Bysshe Shelley.

En el primero de los *Ensayos españoles* (1922b), escritos originalmente en inglés y traducidos por el mismo autor, Madariaga, en la línea del comparatismo de la "hora francesa", es decir, dentro de aquella orientación del comparatismo decimonónico que examina deudas e influencias entre autores y literaturas nacionales, emprende la tarea de señalar la influencia de Calderón en Shelley, propiciada por el conocimiento que del dramaturgo español tuvo el inglés en Livorno, en mayo de 1818, a través de Mrs. Gisborne.

El enfrentamiento dual de estas dos figuras, sin embargo, va mucho más allá del rastreo de deudas y créditos, que Madariaga llama por su nombre sin ambages ni temores –"Hemos visto a Shelley «plagiando» un trozo de *El purgatorio de San Patricio*", dice de modo directo en el ensayo "Shelley y Calderón" (1922b: 55). El calado del estudio comparativo, con todo, no se recrea en estas cuestiones terminológicas de la intertextualidad. Le interesa ir más allá, a las diferencias notables entre los dos (credo revolucionario en el primero, dogmatismo católico en el segundo, entre las básicas) y a los puntos de encuentro de ambos: la predilección por los dramas filosóficos, "cierta semejanza de tono", "cierta tiesura interna, cierta casi mecánica rigidez" (*Ibidem*, 48), la incompreensión del elemento cómico y la barrera que entre comedia y tragedia

16.- Aunque la comparación se da fundamentalmente entre los mitos españoles, por un lado, y el inglés y el alemán, por otro – frecuentemente, El Quijote / Hamlet y Don Juan / Fausto –, el argumento analógico también alcanza a los dos mitos españoles, en los que Madariaga advierte una contaminación mítica dentro de la tradición hispana: "Y Don Quijote? Pues Don Quijote es un *Don Juan pasado por Sancho*. Consideramos a Don Juan como un *proto Don Quijote* a quien, a fuer de prístino, le falta toda la experiencia y a Don Quijote como un Don Juan henchido de experiencia, pero de experiencia *avoizada*, a lo Sancho. Don Juan surge por debajo de la tradición sanchesca, que fluye en el cauce social; pero esta tradición, por demasiado discontinua y floja, no logra absorberlo e incorporarlo en la corriente horizontal. El Don Juan que surgió con Don Juan como un manantial atraviesa la tradición y se eleva en el aire como un surtidor: este surtidor es Don Quijote" (Casas Graña (ed.), 2009: 181). Recordemos que, los conceptos de manantial, surtidor y verticalidad se asocian en Madariaga con el concepto del genio español. Cfr. nota 14.

hay en los dos, con matices diferentes, eso sí, en ambos, porque “Calderón, al menos, ya que no fundir, las mezclaba, mientras que en Shelley lo cómico y lo trágico están separados por rigurosa barrera” (*Ibidem*, 50).

Madariaga ahonda, ilustra, indaga en esta dualidad y cae, impelido por el propio Shelley, que compara a Shakespeare con Calderón, en una *mise en abyme* comparatista inexcusable. Ante la consideración de Shelley de que algunas obras de Calderón “merecen desde luego figurar entre las creaciones más altas y perfectas de la mente humana [...]” y de que Calderón es muy superior a todos los dramaturgos modernos con excepción de Shakespeare, “a quien se parece, sin embargo, en la profundidad de pensamiento y sutileza de la imaginación de sus escritos y en la rara facultad de entretejer poderosos y delicados rasgos cómicos con las más trágicas situaciones” (*Ibidem*, 39-40), Madariaga se ve obligado a echar un cuarto a espadas y presentar batalla dialéctica comparatista con el propio Shelley.

Estima Madariaga en esta comparación, precisamente a propósito de la mezcla tragedia-comedia que, “mientras en Shakespeare la comedia se halla entretejida al drama con la gracia y la espontaneidad de la misma naturaleza, en Calderón la vis cómica está manejada por mano casi científica y adscrita a la función concreta de la composición, a saber: el contraste” (*Ibidem*, 40-41), carácter calderoniano que Madariaga explica por el dualismo del arte español.

La devoción por Shakespeare, sin restar valor a la figura de Calderón, más acartonada porque está sometida al dogma católico, es manifiesta: “Shakespeare es libre. Su genio se mueve en el mundo con toda la facilidad de un espíritu sobrehumano [...]. Shakespeare es un panteísta y su actitud ante el mundo es esencialmente estética. Su filosofía es poesía.” (*Ibidem*, 41). Madariaga cree, sin embargo, que la gran diferencia entre Shakespeare y Calderón está en el arte, en el tono,

ese dejo de melancólica resignación del pagano, fino amador de la vida cuyo placer de vivir se hace más templado, pero más hondo, con la sensación de la huída del tiempo. Hay en el elegante desinterés de Shakespeare un matiz de renunciación, como si su alma hubiera buscado y hallado la paz en el sacrificio del deseo de la eternidad. (*Ibidem*, 45)

Este *tertium quid* shakespeareano, incuestionado por Madariaga en su superioridad canónica no sólo inglesa sino incluso europea¹⁷, da paso fugaz a otras figuras de la poesía inglesa que quedan rebajadas, en la consideración de Madariaga, ante la figura

17.- A pesar de esta canonización y con respecto a Calderón, Madariaga considera en *Retrato de un hombre de pie* que, aunque el poeta inglés es muy superior al español en “los niveles que uno y otro poseen”, psicológicamente, “al inglés le falta un piso”. (Madariaga, 1964: 157)

de Shelley. Es el caso de Wordsworth, poeta al que Salvador de Madariaga dedicó el cuarto y último ensayo en la versión original inglesa del libro *Ensayos anglo-españoles* y que no aparece en la versión española. En esta versión, en el capítulo VI del ensayo sobre “Shelley y Calderón”, Madariaga advierte que Matthew Arnold valora a Wordsworth con el criterio utilitarista inglés –importa la idea aplicada a la vida, no la idea en sí–. Madariaga, por el contrario, defiende el idealismo de Shelley que le resta méritos ante los críticos de su propio país, y es capaz incluso de defender a este poeta con el mismo argumento de sus adversarios: la primacía de la idea aplicada a la vida. En este sentido, cree Madariaga que también el interés humano regía la vida y el arte de Shelley:

Lejos de carecer de interés humano, Shelley no escribió sobre los hombres precisamente, a causa de su obsesión por el hombre. Su poesía no se dispersó en el carácter humano por estar reconcentrada en el humano destino. Razón quizá por la cual Shelley sintió en Calderón un espíritu hermano, pues ambos consideraron la raza humana en su conjunto y no en detalle o en la multiplicidad de sus actos, y vieron al hombre, no sobre la móvil pantalla del tiempo, sino sobre el fondo incommovible de la eternidad (*Ibidem*, 67-68)

Madariaga, conocedor profundo de la cultura inglesa y española, sabe manejarse con maestría de fino crítico en este análisis comparativo de Shelley y Calderón, destacando semejanzas y diferencias, ponderando con sutil argumentación e ilustración de versos y poemas tan frecuente en él, valorando –a veces negativamente– las traducciones que Shelley hizo de Calderón. Y, por encima de todo, Madariaga tiene el gran mérito de ser con este y otros ensayos un puente intercultural entre la literatura inglesa y española especialmente, porque no podemos olvidar tampoco la literatura francesa que siempre aparece en múltiples referencias en la obra de Madariaga aunque no haya logrado en él tanta dedicación como la inglesa.

El ensayismo literario de Madariaga es, pues, un activo potencial de difusión y hermanamiento literario occidental que, habida cuenta, de los dominios coloniales correspondientes a las metrópolis europeas de las tres culturas, especialmente en América, explican, aún en la superficie hiperbólica, el dicho de que “Salvador de Madariaga fue el español más universal de todos los tiempos” (Fernández, 1987: 17). Si se ha destacado su “trilingüismo” poético (Dámaso Alonso) –pues compone versos en los tres idiomas– y la triple condición española, francesa e inglesa de su formación como persona, hemos de insistir en este punto en la labor de sus traducciones

y autotraducciones que tanto contribuyen a su universalidad y a la de la literatura española. Es esta una característica muy especial de don Salvador que ya puso de relieve Guillermo de Torre en su día:

Al señalar en una ocasión (concretamente, en el Primer Congreso de Hispanistas, celebrado en Oxford, en 1962) las causas que determinan “la difícil universalidad de la literatura española”, yo incluía excepcionalmente los nombres de tres autores contemporáneos “babelizados” –o traducidos modernamente a varias lenguas–, según la expresión de Ortega; y éstos son, además del mencionado, Unamuno y García Lorca. Alguien me hizo notar que junto a estos tres debiera haber destacado el nombre de Madariaga, habida cuenta de la difusión plurilingüística que asimismo goza su obra. Ello es cierto –hube de replicar– pero con una diferencia peculiar con respecto a Madariaga: consiste en que éste, en virtud de su trilingüismo, de su presencia permanente en las tribunas de Europa, es el artesano de su propia internacionalización. No tuvo necesidad de trujimanes; él mismo se formó su público. (Torre, 1987: 213)

He dicho antes hermanamiento literario a propósito de la difusión de culturas en otras próximas; podríamos incluso hablar de la vertebración europea y mundial que Madariaga ansiaba, como podríamos hablar del autoconocimiento personal y cultural que sólo se da comunicándose como él mismo pensaba (*cf.* nota 11). La dialogía comunicativa, manifiesta en Madariaga tantas veces en el diálogo con los otros y en los otros –sean estos entes de ficción, históricos, literarios o desdoblamiento del propio yo– o en el diálogo comparativo intercultural responde en aquel autor no sólo a su especificidad literaria; es también una cualidad enunciativa del ensayo además de constituir una particularidad autocomunicativa de la cultura hispánica, como –hemos visto– opina Madariaga.

No es extraño, pues, que la cultura hispánica que él examina en clave de vertebración sea vista en la novela, en la poesía o en el ensayo como mezcla de sangres culturales, visigoda (no tanto latina), árabe y judía, a la que, con la conquista de América, se agregan las sangres indígenas americanas. La *sangre* es, en la obra de Madariaga, una imagen que habla más de cultura que de biología.

En la consideración del carácter nacional de la literatura española, Madariaga distingue la vitalidad, la incoherencia, el individualismo y la ausencia de perseverancia, todo ello sustentado en el genio creador, radicado en el pueblo, y adornado o disimulado en los poetas cultos con formas que corresponden a las corrientes imperantes del momento. En esta prevalencia del genio creador como característica dominante de la literatura

española tiene buena parte de responsabilidad, según Madariaga, el espectador, el pueblo que asiste a los teatros cuando se representan géneros y obras de raíces populares y se ausenta de las salas cuando las representaciones se ajustan a normas extranjeras y cultas que en nada transparentan los gustos del que, despectivamente, como crítico –no como creador– de su propia cultura, llamaba Lope el vulgo (Madariaga, “Caracteres de la literatura española”, 1924: 45-65). Estos caracteres de la literatura española, con particulares sesgos en el género tratado, encontramos también en el análisis que Madariaga hace de la poesía popular española en la que el autor destaca sobre todo su excelente calidad y la autoría colectiva del pueblo español (1922b: 100-141).

En análoga línea laudatoria y con las mismas claves con que caracteriza la literatura española, examina Madariaga a los autores objeto de sus semblanzas literarias: en Galdós, el genio creador (el mayor después de Cervantes); en Ortega, el periodista genial; en Pérez de Ayala, su actitud de espectador; en Unamuno, el genio libre de influencias; en Valle-Inclán, el ritmo musical; en Azorín y Gabriel Miró, los valores plásticos de su prosa; en Gabriela Mistral, su desarraigo y nostalgia; en Lorca, el carácter local y universal de su obra.

En todas estas semblanzas y en el resto de su obra, Madariaga va tejiendo una poética personal (creativa y teórica) de marcados tonos populares –con especial valoración del ritmo– y románticos –particularmente en la estimación del genio creador y del origen misterioso y divino de la creación. Para él, lo fundamental de la poesía no reside ni en el tema ni en la función de causar placer como sostiene Wordsworth (*Cfr.* la semblanza de Gabriela Mistral en 1960: 211-212), sino en la intensidad y, sobre todo, en la musicalidad. Y hay en su concepción poética un idealismo, muy en la línea del “enarbolar” –sobre la metáfora del árbol/ vaca– que sobrevalora la emoción por encima de cualquier intelectualismo (Madariaga es especialmente contrario a la literatura de tesis). Su concepto de poesía, creación poética y goce estético se aproxima así al concepto de lo sublime de Longino¹⁸, autor que, no por casualidad, fue

18.- Existen muchas semejanzas entre el pensamiento estético de Longino y de Madariaga: la elevación y excelencia en el lenguaje que sirve a Longino para definir lo sublime es una aspiración manifiesta de Madariaga cuando toma como baremo modélico la excelencia de Shakespeare (*cf.* nota 2); la emoción y la pasión vehemente y entusiasta que también hallamos en Longino asociadas al estudio de lo sublime se encuentra también en el pensamiento y en el estilo de Madariaga; no en vano el “genio” español, que aprecia Madariaga en su carácter excelso, participa de estos elementos irracionales. No olvidemos tampoco en esta dirección el carácter divino de la creación en los dos autores: para Longino la pasión noble “respira entusiasmo como consecuencia de una locura y una inspiración especiales y que convierte a las palabras en algo divino” (*Cfr.* “Longino” (1979: 148-179); para Madariaga, Dios es sobre todo Creador. Creador y creación son palabras clave en su Discurso de entrada en la RAE y en *Retrato de un hombre de pie* (en esta última obra la recurrencia del Dios creador es continua).

reivindicando por los románticos en cuanto exalta la emoción y las pasiones elevadas, exaltación que para Madariaga afecta a todas las artes, particularmente a la música: “*De la musique avant toute chose [...]* porque la música es el alma de todas las artes” (1964:121-122)¹⁹.

La vocación estética de Madariaga, que tanto tiene de música, de inspiración y de pasión creadoras ilustra con el estilo vitalista, pasional y entusiasta que le es propio el *genio hispánico*, ese gran edificio teórico que él construyó y que sirvió para albergar a los genios hispanos admirados y canonizados por él en las *Semblanzas literarias*. Pero este espíritu que participa en grandes dosis del genio español no renuncia por ello a la sólida arquitectura del pensamiento racional, manifiesto en un andamiaje argumentativo²⁰ que le sirve en los análisis teóricos, críticos o comparatistas de sus ensayos. En el fondo están, como apuntaba al principio, el amor al arte²¹, el goce estético, la búsqueda del conocimiento y del autoconocimiento, y la voluntad de un filólogo que, “como un actor que se mete en el carácter de su personaje”, intenta hallar en las lenguas que habla el carácter de los pueblos que las hablan (*cf.* 1925 1973: 24).

19.- El dominio de la música sobre las artes y sobre las ciencias expresa el ser de Europa en la síntesis de Apolo y Dioniso, arte y ciencia, genio y talento: “Los grandes compositores de nuestro continente han dado al mundo obras maestras del ideal de Europa, que es la síntesis del pensamiento y de la voluntad, de las fuerzas dionisiaca y apolínea del hombre. Grande es Shakespeare, pero, en él, el impulso creador rompe los diques de la mente. Grande es Goethe, pero, en él, los diques de la mente impiden el libre curso del impulso creador. Grande es Leonardo, pero en él la mente parece, a veces, paralizar el ánimo al borde de la creación. Sólo los maestros de la música, Bach, Mozart, Beethoven, han dominado, sin oprimir, la corriente impetuosa de su lava creadora, moldeándola en formas de belleza inmortal. Bach, sobre todo, síntesis perfecta de poeta y de matemático, se alza sobre Europa como la verdadera encarnación de su genio.” (Madariaga, 1980b: 229)

20.- Su hija Isabel de Madariaga atribuye a la formación científica de su padre en Francia “la huella imborrable del cartesianismo, la lucidez de los análisis y síntesis, el racionalismo en la manera de abordar cualquier problema, así como la capacidad, rara en uno que iba a ser un hombre de letras, de encontrarse a gusto en el mundo de las ciencias exactas, la física, la biología, y, sobre todo, de las matemáticas.” (Madariaga, Isabel de, 1987: 443). Seguramente en conexión con este perfil “francés” se encuentra esta cualidad recordada por su hija: “la facultad extraordinaria que tenía Madariaga para comunicar su pensamiento, sea por escrito, sea verbalmente.”

21.- Entendido el arte como “capacidad de plasmar la emoción en un medio material que la haga transmisible” (Madariaga, 1964: 120). Y, específicamente, la poesía como: “emoción estética expresada en palabras” (*Ibidem*, 123).

Bibliografía

- AAVV. (1967). *Estudios sobre el “Bolivar” de Madariaga*. Caracas: Imprenta Nacional.
- Alonso, Dámaso (1979). “*Salvador de Madariaga, poeta.*” *Conferencia pronunciada por Dámaso Alonso el día 30 de mayo de 1979, con motivo del homenaje rendido a la memoria de Salvador de Madariaga*, A Coruña: Instituto “José Cornide” de Estudios Coruñeses. También en César Antonio Molina (ed.), *Salvador de Madariaga. 1886-1986*. La Coruña: Ayuntamiento de La Coruña, 1987, 221-231.
- Casas, Arturo (1999). “Breve propedéutica para a análise do ensaio”, en Rosario Álvarez y Dolores Vilavedra (eds.), *Cingidos por unha arela común. Homenaxe ó Profesor Xesús Alonso Montero*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, t. II, 315-327. Traducido por el autor en <http://www.ensayistas.org/critica/ensayo/casas.htm> [En línea el 24 de octubre de 2013].
- Casas Graega, Ángel María (ed.) (2009). “Presente y porvenir de Hispanoamérica”, en *Antología del pensamiento político, social y económico español sobre América latina. Salvador de Madariaga*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 155-198.
- Fernández, Carlos (1987). “Semblanza biográfica de Madariaga o «Retrato de un hombre de pie»”, en César Antonio Molina (ed. literario), *Salvador de Madariaga 1886-1986*. La Coruña: Ayuntamiento de La Coruña, 17-37.
- ‘Longino’ (1979). “Sobre lo sublime”, en Demetrio y Longino, *Sobre el estilo. Sobre lo sublime*. Madrid: Gredos.
- Madariaga, Salvador de (1922a). *Romances de ciego*. Madrid: Atenea.
- (1923-1925). *Guía del lector del “Quijote”. Ensayo psicológico sobre El “Quijote”*. Madrid: Espasa Calpe, 1978, 2^a ed. Con prólogo de Luis María Ansón.
- (1924). *Semblanzas literarias contemporáneas*. Barcelona: Cervantes.
- (1925). *La jirafa sagrada o el búho de plata*. Buenos Aires: Emecé, 1941.
- (1925). *Arceval y los ingleses. Juicios póstumos sobre Inglaterra que escribió Julio Arceval. Los publica con una nota biográfica de su autor Salvador de Madariaga*. Madrid: Calpe. 2^a ed. 1973.
- (1931). *Ingleses, franceses, españoles. Ensayo de psicología colectiva comparada*. Madrid: Espasa Calpe.

- (1950). *Don Juan y la Don-Juanía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- (1960). *De Galdós a Lorca*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- (1964). *Retrato de un hombre de pie*. Barcelona / Buenos Aires: Edhasa.
- (1967). *Yo-yo y yo-él*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- (1970). *Diálogos famosos*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- (1980a), “Shakespeare”, en *Cosas y gentes. I. El libro de los prohombres*. Madrid: Espasa-Calpe, 2ª ed.
- (1980b), “Bosquejo de Europa”, en *Carácter y destino de Europa. Ingleses, franceses y españoles. Bosquejo de Europa. Arceval y los ingleses*. Madrid: Espasa-Calpe, 1980, 205-345.
- (1987) “Niñez coruñesa”, en César Antonio Molina (ed. literario), *Salvador de Madariaga 1886-1986*. La Coruña: Ayuntamiento de la Coruña, 519-522.
- Madariaga, Isabel de (1987). “Salvador de Madariaga”, en César Antonio Molina (ed. literario), *Salvador de Madariaga 1886-1986*. La Coruña: Ayuntamiento de la Coruña, 443-450.
- Madariaga, Nieves de (1987). “Sobre Salvador de Madariaga: paseos con mi padre”, en *Cuenta y razón*, 26, 5-17. Accesible también en www.cuentayrazon.org/revista/pdf/026/Num026_001.pdf [En línea el 24 de octubre de 2013].
- Mainer, José Carlos (1987). “Madariaga y su apócrifo: las novelas de Julio Arceval”, en César Antonio Molina (ed. literario), *Salvador de Madariaga 1886-1986*. La Coruña: Ayuntamiento de la Coruña, 289-296.
- Montaigne, Michel de (1533-1592). “Essais”, en *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, 1962.
- Río, Ángel del, y M. J. Benardete (1946). *El concepto contemporáneo de España. Antología de ensayos [1895-1931]*. Buenos Aires, Losada.
- Río, Ángel del (1972). *Estudios sobre literatura contemporánea española*. Madrid: Gredos.
- Rof Carballo, Juan (1987). “De la vaca al ángel”, en César Antonio Molina (ed. literario), *Salvador de Madariaga 1886-1986*. La Coruña: Ayuntamiento de La Coruña, 481-486.
- Sanz Villanueva, Santos (1987). “Madariaga, novelista”, en César Antonio Molina (ed. literario), *Salvador de Madariaga 1886-1986*. La Coruña: Ayuntamiento de La Coruña, 297-314.
- Torre, Guillermo de (1987). “Rumbo literario de Salvador de Madariaga”, en César Antonio Molina (ed. literario), *Salvador de Madariaga 1886-1986*. La Coruña: Ayuntamiento de La Coruña, 213-247.

JORGE SEMPRÚN: VIVIR CON SU NOMBRE, MORIR CON EL MÍO

Teresa ROSELL NICOLÁS
Universitat de Barcelona

Jorge Semprún es uno de esos casos excepcionales en los que su experiencia vital, su biografía —tan novelesca como trágica—, queda necesaria e inextricablemente vinculada al acto de la escritura; una escritura dolorosa que se ofrece como respuesta humanitarista a los totalitarismos del siglo xx, de los que ha sido capaz de transmitir un imprescindible testimonio. Cuando leemos a Semprún, inmediatamente percibimos la capacidad de hacer dialogar al poeta, al filósofo y al hombre que ha vivido la experiencia traumática de la barbarie. Nos tiene habituados a ello tanto en sus novelas híbridas de ficción-autobiografía, como en sus reflexiones y ensayos, en los que aún sus vivencias de un siglo catastrófico con un espíritu ilustrado que reclama un retorno a la razón.

Siguiendo esta forma que caracteriza su escritura ensayística, *Pensar en Europa* (2006), el último volumen que publicó en España¹, reúne una serie de conferencias realizadas mayormente en Alemania en los últimos 20 años en las que plantea la crisis de la idea de Europa, para, a partir de vida, filosofía y poesía, pensar el presente. Así,

1.- Esta colección de ensayos no se publicó en Francia hasta el año 2010 con el título *Une tombe au creux des nuages. Essais sur L'Europe d'hier et d'aujourd'hui* (París, Flammarion), que toma el nombre de uno de los artículos que contiene en referencia al poema de Paul Celan «La fuga de la muerte» («Todesfuge»).