

Unha historia de dúas identidades: o diálogo intercultural español en Toledo

CRAIG PATTERSON

Universidade de Cardiff (Gales)

En *Arredor de si* (1930), Ramón Otero Pedrayo fai posíbel un diálogo intercultural entre a súa interpretación da natureza distintiva da cultura española e as asociacións centrípetas de dúas das novelas máis representativas da filosofía e da narrativa da Xeración do 98. *Camino de perfección*, de Pío Baroja (1902), e *La voluntad*, de José Martínez Ruiz¹ (1902), seguen a ser hoxe parte dos medios informativos principais en que se sustenta a invención da cultura nacional española moderna. Vou facer referencia ás teorías culturais de Levinas, Todorov, Waldenfels e Sheppard para analizar a natureza desta resposta, así como as implicacións que entraña para a interpretación das culturas nacionais de España, concretamente a de Galicia.

Amais do episodio que acontece en Toledo, a semellanza dos trazos relevantes comúns ás tres obras é tan importante para o novelista galego á hora de establecer o diálogo, como o é a diverxencia de interpretación simbólica e temática para sinalar a súa desviación respecto das posturas culturais centristas: pódense percibir como algo máis ca un simple lugar común literario. As diferenzas entre o que implican para unha identidade española omnimoda, por unha banda, e para as identidades históricas específicas existentes en España, pola outra, fanse aínda máis evidentes e manifestas precisamente porque a historia cultural compartida se ve representada polo mimetismo literario de boa parte do texto de Otero Pedrayo, en comparación coas outras dúas novelas noventaioitistas.

Denominadores comúns destas novelas é unha viaxe literal e figurada que leva ó autodescubrimento, á intensa relación amorosa cunha muller que acaba condicio-

¹ Dado que «Azorín» é tamén o nome do protagonista de *La voluntad*, de aquí en diante referireime ó autor cos seus verdadeiros apelidos, Martínez Ruiz, e non co pseudónimo.

nando decisivamente a busca por parte do protagonista dun modo de vida co que se sinta realizado, a figura dun mentor que exerce sobre el unha influencia decisiva, e a confrontación coas ideas culturais recibidas. Amais disto, as semellanzas entre *La voluntad* e *Arredor de si* de índole estilística e sintáctica. Aproxímase así mesmo o texto galego ós seus precursores en lingua castelá no plano estilístico, para deste xeito reforzar a natureza da súa diferenciación no temático. Esas estratexias de *Arredor de si* invitan ó lector/a a identificar un contexto en aparencia familiar de autores, novelas, escenarios e personaxes, mediante o cal posteriormente poderá maximizar a propia tese da identidade distinta en galego en clara contradistinción ou «diferenciación» coas novas lecturas da españolidade propostas polos textos noventaeoitistas.

Toledo ten unha gran significación persoal e intelectual para os tres autores na súa aproximación ó «problema de España» e á cuestión da identidade nacional. José Martínez Ruiz e Pío Baroja viaxaron ata alí contra a fin do mes de decembro de 1900, excursión esta que forneceu o material de *La voluntad* e *Camino de perfección*, e que en ambos os dous espertou sentimentos que se ven reflectidos nestas novelas: admiración pola obra do Greco², percepción do estancamento da vida provinciana e intensificación do seu anticlericalismo.

Otero Pedrayo recorda como a súa amizade con Castelao comezou en Toledo en 1915 durante unha contemplación do *Enterro do Conde de Orgaz* (1586-1588) na igrexa de San Tomé³. Os dous percibirían as referencias á obra pictórica contidas nas novelas de Baroja e Martínez Ruiz e o seu uso como punto de partida de meditacións filosóficas ou reflexións relixiosas dos seus protagonistas. Baroja e Martínez Ruiz, polo tanto, comparten con Otero Pedrayo unha conexión sentimental e intelectual con Toledo; os tres utilizan as icónicas imaxes hispánicas da pintura do Greco nas súas propostas de rexeneración colectiva e individual, onde os seus protagonistas responden á pintura de modos tan decisivos como diferentes⁴.

² A quen se lle dedica o *Diario de un enfermo* (1901): «A la memoria de Domenico Theotocópuli».

³ «Fíxose amizade rexa [...] onde menos pensarse, en Toledo, falando e calando diante O enterramento do Conde de Orgaz. Saímos de alí como nos apartamos sobre trinta e dous anos despoixa, o 5 de setembro de 1947, nunha rúa de Bos Aires: irmáns. Do espírito maior irmandade, serea e leda irmandade» (Otero Pedrayo, 1994b: 206).

⁴ Non todos os españois periféricos interpretaban a significación de Toledo da mesma forma que Baroja, Martínez Ruiz e Otero Pedrayo. En 1907, dez anos antes que Otero Pedrayo, outro mozo galego foi a Toledo para facer o exame de ingreso da Academia Militar de Infantería. Na súa biografía de Francisco Franco, Paul Preston explica que a academia ocupaba o Alcázar construído por Carlos V e que dominaba o outeiro en cuxas abas se levantara a vila, e reflexiona que o escenario da árida meseta castelá debeu constituir un trauma brutal para o mozo militar, afeito ós vales verdecentes e neboentos de Galicia e á plácida ría de Ferrol pola que saía a navegar. Preston dá por feito que Franco, quen nunca tivera quenenza artística ningunha, non sabía que Toledo albergaba a pintura do Greco nin tiña o menor interese pola riqueza artística da vila, mais identifica igualmente certas formas en que o futuro ditador puido

Aínda que as referencias ó *Enterro do Conde de Orgaz* non abundan tanto como en *La voluntad*, seguen a ser importantes para comprender a significación que lle vían os dous membros da Xeración do 98 e a influencia do seu gusto en posteriores escritores españois. Martínez Ruiz evoca unha relación histórica e cultural entre as expresións da sensibilidade mística e posteriores xeracións de intelectuais de actividade madrileña. E en *Camino de perfección*, Ossorio chega a Toledo nun estado físico e psicolóxico lamentábel, medio cegado polo sol durante a súa baixada a pé desde Madrid ata «la imperial ciudad», alusión clara á experiencia de Saúl no camiño de Damasco. Topa por casualidade coa obra do Greco cando lle cadra entrar, no seu andar sen rumbo, na igrexa de San Tomé; o efecto que o cadro ten sobre a súa sensibilidade é decisivo:

Ossorio contemplaba con su imaginación lo que no podía percibir con los ojos. Allá en el centro del cuadro veía a San Esteban, protomártir, con su áurea capa de diácono, y en ella, bordada la escena de su lapidación, y San Agustín, el santo Obispo de Hipona, con su barba de patriarca blanca y ligera como humo de incienso, que rozaba la mejilla del muerto. (Baroja, 1974 [1902]: 150).

Algo aterrado de la impresión que le producía aquello, Fernando levantó los ojos, y en la gloria abierta por el ángel de grandes alas, sintió descansar sus ojos y descansar su alma en las alturas donde mora la Madre rodeada de eucarística blancura en el fondo de la Luz Eterna. (Baroja, 1974 [1902]: 151).

Fernando sintió como un latigazo en sus nervios, y salió de la iglesia. (Baroja, 1974 [1902]: 151).

A primeira contemplación do cadro actúa coma un estímulo para Ossorio nesta escena tan emblemática. Mediante alusións ó mito platónico da caverna, no medio dunha arquetípica plasmación da iluminación e a ilustración, saliéntase a calidade litúrxica da escena e escóllense símbolos que reflicten como a mente do protagonista queda comprometida cando se lle dá este momento de revelación: a pasaxe pon o acento na eliminación de obstáculos que empecen o camiño da percepción, na súa retirada nun momento transcendental, por medio das cadencias e o vocabulario do discurso relixioso. Con esa sacudida dos sentidos, Ossorio vese ante o reto de se

responder á atmosfera de historicidade que empapa as rúas: «Na súa novela *Raza*, o personaxe que representa a Franco (o cadete José Churruga) ‘aprende máis das pedras [de Toledo] que dos libros’. A súa crecente obsesión pola grandeza da España imperial fíxoo receptivo a Toledo como símbolo desa grandeza, mentres que a súa posterior identificación coa figura de El-Cid ben puido ter tamén o seu xermolo nas súas vadiadas adolescentes pola zona histórica da vila» (Preston, 1994: 9).

embarcar nun programa de austeridade e autonegación. Con todo, e en vista da súa volúbel inestabilidade, o lector/a queda coa impresión de que aquilo que en aparencia constitúe toda unha epifanía é bo de máis para ser real e de que, unha vez máis, o camiño particular de Ossorio non vai a ningures.

Ossorio queda en Toledo outros dous meses; canto máis tempo pasa en Toledo, máis vai perdendo a vila o seu atractivo sublime e máis ocasións ten o mozo de entrever unha realidade moito menos atractiva canto dun ideal relixioso, hai hipocrísia ruín, dobre moral e corrupción política. Na sobremesa dunha cea coas forzas vivas da vila, un dos comensais suxire faceren todos unha visita nocturna á obra mestra do Greco. O lector/a sabe xa que o hipersensíbel Ossorio ten certa tendencia a sufrir alucinacións que o deixan nun estado de perturbado terror. Algo mareado polo alcol da cea, Ossorio únese, non moi convencido, ó grupo que enfila cara á igrexa de San Tomé; e para el vai ser unha experiencia esmagadora⁵. Séndolle imposíbel conciliar o sono, Ossorio bótase a vadear sen rumbo por Toledo adiante e acaba por marchar da vila, frustrado nos seus intentos de levar unha vida de devoción relixiosa convencional.

O seu camiño afásta da simboloxía orixinal da pintura, do seu optimismo e tranquilidade, onde Filipe II se representa como unha figura en pacto con Deus, unha alianza semellante ás de Noé, Moisés e David, que aparecen na esquina superior esquerda cos artigos do seu propio pacto: arca, decálogo e arpa. Estes símbolos, converxencia harmónica de relixión e imperio, xa non son válidos para o español do século XX e a súa busca de si mesmo, nin tampouco para un autor na procura de España.

En *Arredor de si*, Solovio visita a vila histórica despois de facer unha viaxe moi parecida por Castela, rota de inevitábeis resonancias para os lectores/as españois de principios do XX. Así, Otero Pedrayo establece unha conexión clarísima entre a súa novela, a Xeración do 98 e Toledo:

Toledo estaba demasiado alapeada por soles triunfais ou críticos. Sol do Imperio, sol da Inquisición, lámpada severa da xeración do 98. Mais denantes e por baixo sabía tamén en Toledo outra cousa. Nela atoparía Adrián a súa confianza. A mesma cousa sinxela, forte e eternal que dende os amañeceres do Mío Cid decorría ata o cantar das lavercas tódalas mañás (Otero Pedrayo, 1994a: 119-120).

⁵ «Fuera por excitación de su cerebro o porque las llamaradas de los cirios iluminaban de una manera tétrica las figuras del cuadro, Ossorio sintió una impresión terrible, y tuvo que sentarse en la obscuridad, en un banco, y cerrar los ojos» (Baroja, 1974 [1902]: 176).

Toledo descríbese mantendo a imaxinería simbólica xeral de aridez e humidade que percorre a novela toda, contraste dos escenarios primarios de Castela e Galicia e mais tamén consonte a imaxinación de Solovio e a súa resposta ó rexistro da vila na súa conciencia cultural⁶. Igual que Ossorio, Solovio vese atraído á vila coa esperanza de establecer un diálogo, produtivo para el, co suposto legado místico e heroico de Toledo, confiando en tirar del unha identidade libre de estigmas sociais. O tratamento da pintura do Greco na novela galega é un acrecentamento e unha resposta á descrición de Baroja en formulación dunha interpretación alternativa da identidade española en harmonía coa integridade do seu programa.

Recorrendo ás teorías da cultura desenvolvidas polo filósofo Emanuel Levinas, quen concorda con Todorov e outros autores na súa visión da cultura como algo heteroxéneo, en permanente movemento e en continuo proceso, por unha banda, e na énfase posta na relación co outro, pola outra, a miña proposta é que o tratamento que Otero Iles dá a estes precursores literarios e culturais en Toledo se predica sobre unha relación ética que reconece «a alteridade do outro» (Levinas, 1993: 142). Otero rexeita os antecedentes castelancéntricos de Toledo, o Greco e a súa posición no cadro da identidade española, mais non de maneira agresiva. Pola contra, segue a que talvez sexa a fonte máis importante se se fala de teoría cultural: o pacifismo do historicismo xermano orixinal.

Solovio segue intertextualmente os pasos de Ossorio cando Iles fai unha visita nocturna á pintura do Greco e ó sartego do cardeal Tavera no Hospital de Afuera: «Quería Adrián entrar de noite, en Santo Tomé e no Hospital de Fóra. Dous enterramentos: o Conde de Orgaz e o Cardeal Tavera» (Otero Pedrayo, 1994a: 121). A diferenza de Baroja, quen emprega a escena en que Ossorio visita a tumba de Tavera para desenvolver a fascinación do protagonista pola morte e a representación pictórica, Otero Pedrayo non se demora no lugar nin nas súas posíbeis connotacións, que non se volven amentar na corrente de cavilacións impresionistas de Solovio.

No canto diso, Otero Pedrayo concéntrase na conexión metonímica que Solovio tende entre o defecto físico de Cervantes, a pintura do Greco e o declive dos intereses imperiais españois:

⁶ O texto contén outro indicativo deste patrón mimético da conduta de Solovio no episodio en que descobre que estivo parando no Mesón do Sevillano da vila (Otero Pedrayo 1994a [1930]: 67), escenario principal de «La fragancia del vaso», parte da colección de relatos, ensaios e viñetas que Martínez Ruiz tituló *Castilla* (1912). Iniciada cunha evocación de «el mesón que en Toledo tenían el Sevillano y su mujer», é unha viñeta en que Martínez Ruiz recupera varias personaxes da novela exemplar cervantina *La ilustre fregona* para explorar a relación entre a identidade nacional e a temporalidade.

Adrián non dubidaba en establecer un paralelo entre a obra do Greco e a obra de Cervantes. [...] Pois non hai emblema heráldico máis significativo que o brazo –a man– saíndo dun corazón.

Tamén o Greco se volveu tolo por ter de enterrar a armadura do conde de Orgaz. No cadro non hai xa morto: dáse terra a unha armadura simbólica, como enterraban as bandeiras os tercios disoltos (Otero Pedrayo, 1994a: 121-122).

As experiencias de Ossorio coa obra pictórica e o seu fracaso á hora de asumir as implicacións espirituais dela suxiren que o que Baroja investigou e rexeitou non foi o lugar que ocupaba na historia cultural centrípeta de España, senón a pertinencia que entrañaba para os españois modernos que facían por se rexeneraren persoal e colectivamente. Otero Pedrayo vai máis alá que o seu predecesor e suxire unha interpretación máis política. A reacción de Solovio é máis serena e obxectivamente analítica cá do excitábel Ossorio; a súa lectura suxire o «enterramento» simbólico dunha era castelancéntrica da historia que chegou á súa fin. É interesante recordar que a pintura se rematou no momento en que España ía ser sacudida por unha derrota naval anterior á do 98: a que en 1588 sufriu a Armada Invencíbel. No canto de utilizar a escena para rexeitar o misticismo español como modo de vida ou camiño de iluminación dun protagonista agoniado, Otero Pedrayo proxecta unha interpretación periférica das súas connotacións centrípetas: cando se soterra «a vella España», xorde unha nova Galicia, e Solovio desenterra o alcance cultural e emocional de Galicia na súa vida. A pintura exerce un efecto decisivo tamén sobre este protagonista e marca outra fase do descubrimento de Solovio da súa propia identidade rexional e nacional.

Isto lévao a meditar aínda máis sobre as nocións compatíbeis da identidade europea e española, unha tensión común na obra escrita da Xeración do 98:

Adrián non escribiu unha liña aquela noite. Sentíase estraño e percibía a estrañeza de Toledo. Considerábase ben lonxe da Europa. ¿Con que estilo español conto para pasar os portos do Pirineo? Pois nin un instante se lembraba de que hai que camiñar a Europa os camiños do mar. Barcelona, e sobre todo Bilbao, A Coruña (Otero Pedrayo, 1994a: 122).

Despois do seu primeiro intento de asumir unha identidade centrada na asunción da cultura castelá como garante de prestixio social, Solovio vese dirixido cara ó exterior, cara a Europa e ás periferias da península e cara a unha identidade que é tanto rexional coma europea: a alusión metonímica a Cataluña, o País Vasco e Galicia alode ó pacto Galeusca, asinado o 25 de xullo de 1933 por representantes do movemento nacionalista catalán, vasco e galego que sometían un programa federalista á aprobación do goberno español republicano. Como deputado das Cortes, Otero Pedrayo desempeñou un papel crucial neste proceso.

Toledo desencanta a ambos os dous protagonistas, mais tamén conduce á resolución das súas incertezas en materia de identidade persoal e cultural e modo de vida.

Toledo é, polo tanto, un nó de comunicación intercultural e intersubxectiva desde o punto de vista do novelista galego, un «punto intermedio» tal e como o propón Bernhard Waldenfels. O discurso de Waldenfels describiría o episodio toledano que Baroja traza en *Camino de perfección* como «o outro», unha entidade que evoca unha resposta máis ca un obxecto de estudo por se definir na posterior novela galega. Neste encontro, o suxeito (Solovio) elabora unha nova resposta que xorde dunha reunión intercultural e intersubxectiva, un «interespazo» que non constitúe nin o si propio nin o outro, senón que crea o que ningún dos dous posuía con anterioridade ó diálogo (Waldenfels, 1995: 43).

Desde aí, Solovio é atraído de novo a Galicia; tras as súas experiencias seguindo os pasos de Ossorio, Solovio marcha para fóra, para alén dos Pirineos. Os remates das novelas noventaioitistas son pesimistas no fondo. Se a determinación secular e filosófica de Ossorio é retratada en termos tirando a ambiguos, a de Azorín é claramente negativa.

Porén, a conexión entre o individuo e o destino da nación á que pertence vese igualmente salientada en *Arredor de si*, por moi diferente que sexa a fin da novela galega tanto en ton como en prescrición:

Aquí remata o primeiro, longo e trágico estadio do vivir de Adrián Solovio. A súa vida dende agora identifícase coa vida da Galicia: xa non é novela, nin experiencia psicolóxica. Xa é historia. Pois a Galicia tamén comeza a ser outra volta historia desque dependeu os camiños para atopar a súa conciencia e deixou de andar, como unha cega, arredor de si (Otero Pedrayo, 1994a: 187-188).

Tras as experiencias do seu propio camiño de perfección, Solovio atopa a ecuanimidade e a clave da súa identidade persoal en Galicia, onde á fin da novela parece encontrarse feliz levando a vida dun neofidalgo dentro dunha Galicia imaxinada como unha república católica rural. O derradeiro capítulo da novela mostra esta última identificación e unión de Solovio con Galicia. Esta comunión transforma, enriquece e realiza o protagonista, que evolucionou desde o diletantismo e cosmopolitismo de Madrid ata a compromiso político e cultural con Galicia. Antes que vivir nun vexetativo estancamento intelectual, Solovio volve para a aldea, dedícase a gobernar con benevolencia as terras da familia e empeza a falar galego. O redescubrimento epifánico del mesmo está, xa que logo, totalmente identificado coa idea que o autor ten de Galicia como nación. A ataraxia da Bildungsroman da Xeración do 98 ou os negros presaxios con que remata *Camino de perfección* non son sentimentos caracterizados polo final da novela de Otero Pedrayo, en que o protagonista non mostra sinal ningún de resig-

nación nin de derrota e onde ó lector ideal de Otero se lle anima a facer unha lectura macrocómica desta determinación triunfante.

Isto encontra paralelismos nas observacións de estudiosos da literatura catalá detalladas por Mary Lee Bretz, que moitas veces suxiren unha confianza máis optimista na posibilidade do cambio ca o pesimismo castelán e o sentimento de perda que deixou a guerra cos Estados Unidos⁷. *Arredor de si* transmite unha mensaxe inconfundibelmente didáctica e ideolóxica, especialmente no ton programático do desenlace, onde o individuo dá cunha identidade que conxuga en harmonía unha cultura rexional auténtica cun sentimento compatíbel de europeísmo.

A interpretación das culturas nacionais de España, mediante o emprego da historia e as ideas culturais como formulación imaxinativa da identidade cultural no cadro dun contexto peninsular e hispánico, é un campo de estudo onde abundan as novas perspectivas sobre a formulación da cultura española moderna. Ramón Otero Pedrayo pode verse desde a perspectiva do «heteroxéneo catálogo de respostas a un proceso global de modernización» (Sheppard, 1993: 7). do modernismo internacional e pode terse por un modernista da cultura española contemporánea consonte as definicións de Bretz, ben que con certas variantes, tales como a súa interpretación da identidade relixiosa e a especificidade dun ideal nacional. O diálogo que Otero Pedrayo habilita con estas novelas españolas de formación que a preceden funciona como un medio de diferenciación, un intento de superar as connotacións centralistas restritivas da identidade nacional para afirmar o periférico e o plural. Para o escritor galego, esas novelas e personaxes son xa de por si imperativos que han de ser superados.

Define así un patrón cultural alternativo ó abafador perfil castelanfílico esbozado pola Xeración do 98 como parte dunha tradición intelectual establecida que se remonta ata mediados do XIX (na súa maior inmediatez). Ambos os colectivos están implicados en «construír nación», aínda que as nacións en que pensan son moi diferentes entre si. Concordo coa lectura que Pena fai de Vicens Vives na súa *Historia social y económica de España*, cando afirma que onde a Xeración do 98 asume que as súas actividades son en nome de todas as rexións españolas está a incorrer nun erro metodolóxico. Tamén concordo con esta autora cando define as actividades dos noventaioitistas como unha reacción nacionalista ó fracaso de España como proxecto distintivamente castelán (Pena, 1982: 54). «Sexan as que foren as solucións á problemática do nacionalismo español», afirma Inman Fox, «ha quedar o entullo de como adoitamos entender España» (Fox, 1997: 210). A necesidade de reescribir a historia

⁷ Non obstante, «esta diverxencia baséase na limitación tradicional e cuestionábel da literatura castelá do período a un reducido grupo de autores e unha interpretación restrita dun número limitado das súas obras» (Bretz, 2001:31).

cultural española desde múltiples perspectivas é tanto máis imperativa canto as obras da Xeración do 98 (e o canon dominante que axudaron a establecer como baluarte dunha cultura centripeta) seguen a ser o principal medio informativo co que se sostén en España a invención da cultura nacional. Unha invención, recórdanos Inman Fox, que deixou de ser historicamente aceptábel. O estudo de Bretz advírtenos de que facer caso omiso do modernismo español e a cultura española contemporánea ó estudar o modernismo internacional conduce a producir retratos incompletos e a abafar voces que poderían enriquecer e expandir notabelmente as actuais visións das historias e os horizontes culturais que compartimos (Bretz, 2001: 21).

Son estas voces que, outramente, nos poden axudar a descifrar un complexo legado cultural que é, ó tempo, común e diverso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baroja, P. (1974 [1902]): *Camino de perfección*. Madrid: Caro Raggio.

Bretz, M.L. (2001): *Encounters Across Borders. The Changing Visions of Spanish Modernism, 1890-1930*. London: Associated University Presses.

Fox, E. I. (1997): *La invención de España: nacionalismo liberal e identidad nacional*. Madrid: Cátedra.

Levinas, E. (1993): *Outside the Subject* trans. Michael B. Smith. Stanford: Stanford University Press.

Otero Pedrayo, R. (1994a [1930]): *Arredor de si*. Vigo: Galaxia.

Otero Pedrayo, R. (1994b): «Castelao», In de Toro Santos, A.R. (ed.), *Galicia desde Londres: Galicia, Gran Bretaña e Irlanda nos programas galegos da BBC (1947-1956)*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 206-208.

Pena, M. del Carmen. (1982): *Pintura, paisaje e ideología. La generación del 98*. Madrid: Taurus.

Preston, P. (1993): *Franco: a biography*. Londres: Harper Collins.

Sheppard, R. (1993): «The Problematics of European Modernism», in S. Giles (ed.), *Theorizing Modernism: Essays in Critical Theory*. London: Routledge, 1-18.

Waldenfels, B. (1995): «Response to the Other», in G. Brinker-Gabler (ed.), *Encountering the Other(s): Studies in Literature, History, and Culture*, Albany: State University of New York Press, 25-44.