

ESTUDIOS
SOBRE LA VIDA Y LA OBRA
DE
ÁNGEL GANIVET

A propósito de
CARTAS FINLANDEAS



Edición de
M^a CARMEN DÍAZ DE ALDA HEIKKILÄ

EDITORIAL  CASTALIA

© Editorial Castalia
Zurbano, 39 - 28010 Madrid - Tel. 91 319 58 57
Página web: <http://www.castalia.es>

Cubierta de: Victor Sanz

Impreso en España - Printed in Spain
Unigraf, S. A. Móstoles (Madrid)

I.S.B.N.: 84-7039-863-6
Depósito Legal: M. 27.033-2000

Queda prohibida la reproducción total o parcial de este libro, su inclusión en un sistema informático, su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

Congreso Internacional
Finlandia y Ganivet.
A propósito de las *Cartas finlandesas* (1898-1998)

22-24 de marzo 1998

Organiza:

Centro de Lenguas
Lectorado de Español
Universidad de Tampere

Con el patrocinio de:

Parlamento Europeo
Comisión Nacional del 98
Ministerio de Asuntos Exteriores de España
Ministerio de Asuntos Exteriores de Finlandia
Ministerio de Educación de Finlandia
Oficina de Turismo de España
Universidad de Tampere
Academia de Finlandia
Embajada de España
UNESCO

COMITÉ CIENTÍFICO

Javier Herrero (University of Virginia)
Rafael Lapesa (Real Academia Española)
A. Gallego Morell (Universidad de Granada)
E. Inman Fox (Northwestern University, Illinois)
M.^a Pilar Palomo (Univ. Complutense de Madrid)
Antonio Robles (C.I.E. Ángel Ganivet / Univ. de Granada)
M.^a Carmen Díaz de Alda Heikkilä (Univ. de Tampere, Finlandia)

COMITÉ ORGANIZADOR

Presidente:

M.^a Carmen Díaz de Alda Heikkilä (Univ. de Tampere)

Vicepresidentes:

Ulla-Kristiina Tuomi (Centro de Lenguas, Univ. de Tampere)

Kirsi-Marja Marnela (International Office, Univ. de Tampere)

Victor García Ruíz (Universidad de Navarra)

Secretarias:

Blanca Teijeiro (Universidad de Tampere)

Anu Pakkanen (Universidad de Tampere)

COLABORAN:

Peña Flamenca de Tampere

("Peña Primera")

Ayuntamiento de Tampere

NOKIA

WSOY

El puesto de Ángel Ganivet en el teatro modernista. Los aledaños estéticos de *El escultor de su alma*

VÍCTOR GARCÍA RUIZ

Universidad de Navarra

El sintagma «Teatro modernista», aplicado a la literatura española, evoca un malentendido. «Teatro modernista» equivale a teatro en verso, histórico, de signo nacionalista y entroncado abiertamente con una ideología de signo restaurador en lo ideológico y literario. Un género que cuajó con las obras de Eduardo Marquina (1879-1946) y Francisco Villaespesa (1877-1936), y que tuvo vida y recepción notable en los escenarios españoles –o al menos, madrileños– entre 1910 y 1936; esto es, desde el éxito excepcional de *En Flandes se ha puesto el sol* de Marquina hasta la guerra española.¹

El éxito del género –cuyo alcance real está aún por determinar– tenía unas sólidas bases tanto empresariales como actorales. Marquina y otros seguidores del género supieron dar con una fórmula que se presentaba como «moderna» porque ofrecía en escena raudales de «poesía» e idealismo al alcance del público medio de los teatros, pero sin alterar los presupuestos decimonónicos de la industria del teatro, ni tampoco las técnicas de los actores, cuyo máximo exponente era María Guerrero. Su efectismo, su «teatralidad», su actitud declamatoria frente a unos textos ya declamatorios en sí mismos, unidos a su enorme prestigio e influencia

¹ Podría decirse que el género sucumbe al mismo tiempo que su principal cultivador, Marquina, en 1946. Hasta ese momento, al calor del nacionalismo imperante y dentro de la desorientación estética de esos años, se siguió representando ese tipo de teatro, pero pronto dejó paso a otras formas de teatro histórico (ver la síntesis de Rodríguez Richart).

contribuyeron a retrasar la implantación en España de un teatro más en consonancia con corrientes europeas.

A este teatro se le suele llamar «Teatro modernista», «Teatro histórico», «Teatro en verso» y también «Teatro poético». Esta última denominación, «Teatro poético», nos lleva a hablar de otro tipo de teatro que también reclamaba –entre otras– esa denominación: me refiero a lo que podría llamarse el «auténtico» teatro modernista: una corriente dramática, que existió, pero que no pasó de la letra impresa, en algunos casos por su poca calidad, en otros por la incapacidad del mundo teatral –empresa, actores, público– de absorber esas obras renovadoras.² Esta corriente de «teatro modernista» recogía la influencia del simbolismo y trataba de plasmarla en el teatro trasladando a las tablas los principios básicos de esa tendencia poética de origen parisino.

Resultado imprevisto fue el auge de los ilustradores y la belleza de las ediciones modernistas, en que no sólo se intentaba plasmar la inexistente puesta en escena sino potenciar las dimensiones sugeridoras de esta línea de teatro, al margen de la inevitable concreción singular de los escenarios. De donde surge aún otra denominación: «Teatro para leer» (véase Rubio, «Ediciones teatrales»).

Hay dos puntos en que –a mi juicio– el simbolismo inyectó al teatro una nueva vitalidad:³ la consideración del teatro como *summa artis*, la obra de arte total donde actúan simultáneamente y en unidad de sentido lo verbal, lo sonoro, lo plástico, la imagen, el movimiento. De ahí surge la necesidad de un coordinador: el director de escena, piedra angular del teatro del siglo XX, que empujaba a imponerse desde teatros minoritarios en París o Londres. En segundo lugar, el simbolismo teatral aspira a superar las limitaciones materiales del espectáculo mediante la *sugerencia*, concepto absolutamente clave. Es decididamente antirrealista; se niega a definir y se empeña en crear atmósferas, ambientes inconcretos que favorezcan una *intuición* y proyecten la imaginación del oyente hacia una realidad escondida y ulterior, mucho más definitiva y honda que la realidad física aparente. Por eso dejan de interesar los decorados descriptivos, los análisis psicológicos y la justificación de las situaciones escénicas. No interesa la acción. Lo que importa es el drama interior de los personajes que se presenta vinculado a los fenómenos naturales exteriores. Lo que importa es penetrar el misterio de la realidad que se presenta con todo su hermetismo ante los ojos humanos.

Al fondo de todo ello se encuentran Wagner y sus concepciones operísticas, Mallarmé y su conocido verso-lema: «nombrar no, sugerir»; y, singularmente, el

² Sigo las líneas trazadas por Rubio (*El teatro poético en España*), que ha estudiado con detalle esa corriente y aporta bibliografía a la que remito al interesado.

³ Muy documentada y básicamente útil sigue siendo la síntesis del simbolismo que hace Aguirre en la primera parte de su libro (pp. 21-186); también Azam ofrece aspectos relevantes que señalo más abajo.

drama de Maurice Maeterlinck (1862-1948) *La intrusa* (1891, en el Théâtre d'Art) que significó un ejemplo concreto en medio de la inevitable vaguedad teórica del movimiento simbolista. Azorín, con notable retraso, recogió el eco del dramaturgo belga en su trilogía *Lo invisible* (1928) sobre el mismo tema: la muerte.

En España, este teatro simbolista recibió nombres como «teatro idealista», «teatro estático» y –el más definitorio– «teatro de ensueño». Hacia 1900 se habló y escribió mucho acerca de él en artículos y ensayos, pero sus cultivadores más importantes, en el nivel práctico, fueron los que paso a comentar: en primer término, Ramón Pérez de Ayala, autor del primer ensayo en castellano sobre Maeterlinck, y de un drama a imitación de éste: *La Dama negra. Tragedia de ensueño*, aparecido en *Helios* [1 (1902), pp. 14-19], la revista del modernismo incipiente en España.⁴

Valle-Inclán, sumergido entonces en tendencias simbolistas, publica dos pequeñas piezas, *Tragedia de ensueño* (1901) y *Comedia de ensueño* (1906) que pueden leerse recogidas en *Jardín Umbrío*. Las técnicas y la temática son plenamente simbolistas: se apela más a la imaginación del lector que a la puesta en escena; la presencia de la muerte y el tiempo eterno es obsesiva en medio de un contrapunto constante de repeticiones y variaciones; y, en fin, el mundo ideal, grotesco y fascinante aparece como un misterio que toca al escritor explorar. Incluso es perceptible ya la teatralidad distanciada del mejor Valle-Inclán futuro.

Por su parte, *Teatro de ensueño*, de Gregorio Martínez Sierra, apareció en 1905. Se trata de cuatro piezas de ambientación campesina y crepuscular (*Por el sendero florido*, *Pastoral*, *Saltimbanquis*, *Cuentos de labios en flor*), organizadas según el patrón de las estaciones del año (al modo de las *Sonatas*) y con un manejo del espacio muy libre. Más convencionales y sentimentales que las de Valle y Ayala, estas piezas se articulan en torno a un ensueño inalcanzable pero que compensa de las desgracias del mundo presente entre tópicos modernistas –por ejemplo, los personajes marginales como símbolo de libertad–.

No hay que olvidar en este esbozo a Jacinto Benavente, que en 1892 publicó *Teatro fantástico*, el primer ejemplo de teatro simbolista aparecido en España. Más tarde, en 1899 organizó Benavente un «Teatro artístico» con parecidas tendencias; en 1903 publicó un drama simbolista, *La noche del sábado*, y en 1909 recopiló una serie de artículos sobre la renovación del teatro (*Teatro del pueblo*) donde se pedía, entre otras cosas, un teatro de poetas: «¿Por quién mejor puede hablar el alma del pueblo que por la voz de los poetas? [...] ¿dónde mejor que en un teatro que por ser del pueblo lo sería también de los poetas?» (p. 22), «De barrio en barrio, primero; después de pueblo en pueblo, irían los comediantes,

⁴ Rubio («Modernismo y teatro de ensueño», pp. 112-113) la resume así: «La escasa acción [...] transcurre en un invernadero. Allí, El Anciano, La Madre y Una Joven que viste de blanco, tratan de convencer a El Hijo para que olvide a La dama Negra, que lo ha fascinado. Todos sus esfuerzos resultarán vanos y al final el joven muere mientras "Tras la verja del jardín se desliza una negra silueta que se destaca sobre la luz rojiza del crepúsculo agonizante"».

misioneros del arte, a difundir la bella palabra de la poesía» (p. 27), «[hay que pedir] al público algún esfuerzo mental, siquiera de imaginación, que es el menos penoso; no sea sólo el teatro la realidad y su prosa; vengan también la fantasía y los ensueños y hasta el delirar de la poesía. El teatro necesita poetas. [...] Los poetas de hoy] triunfarían en el teatro con la sola magia de su poesía. Sí; los modernos poetas de España nos deben un teatro [...] para despertar la imaginación del público, tan cerrada, tan dormida, que ya hasta la misma realidad le parece falsa» (pp. 110-111). «¡Adelante! ¡A la conquista del teatro, que se muere de ramplonería!» (p. 201).

Por estas vías discurrió lo que podríamos considerar la vanguardia o pre Vanguardia teatral en el cambio de siglo. Hasta qué punto participa Ganivet de estos presupuestos básicos lo veremos más abajo. Antes, analicemos un artículo clave de su amigo y corresponsal Miguel de Unamuno, «La regeneración del teatro español» (julio 1896).

Unamuno escribe en pleno auge del neorromanticismo y de las tendencias empresariales y actorales antes mencionadas, cuyo dramaturgo más característico es José Echegaray (1892-1916). En tal coyuntura la crítica suele mencionar el nombre de Enrique Gaspar (1842-1902) tanto por su distanciamiento de esas fórmulas, el cultivo de la prosa, el lenguaje «natural» y el diálogo propiamente dramático, como por las reminiscencias ibsenianas de alguna de sus obras (*La eterna cuestión*, 1895). Pero es más decisivo el estreno de *Realidad* (1892) de Benito Pérez Galdós, que aportó una ruptura ideológica y formal con su interés por la psicología profunda de los personajes, —el «desvelamiento de su verdad»— y la renuncia deliberada a toda peripetia, que se plasmó en un final anticlimático que desconcertó a los espectadores del estreno. No puede decirse que Galdós sea un dramaturgo simbolista pero coincide con ellos en la interiorización de los conflictos y la reducción drástica de la acción (Rubio, 1998, pp. 663-667).

Dejando a un lado la cuestión de si Unamuno es o no simbolista —o modernista en sentido amplio, no de escuela poética—, su artículo prolonga los planteamientos dramáticos de Galdós en la búsqueda de un «Teatro de Arte» al margen del teatro comercial entendido como falso. Veámoslo.

1. El teatro, si quiere salvarse, debe «renunciar a lo teatral para nutrirse de lo de fuera de él. ¡Que no se diga al ver un drama: “eso sólo pasa en las tablas”! [...] Ni el dramaturgo es poeta, verdadero poeta en el vigor íntimo de su sentido, ni el público es apenas pueblo» (pp. 157-158). Así pues, el teatro que atiende a la verdad, a la realidad, es el de los poetas.

2. Ese teatro sería eminentemente *popular*, como lo fue en los tiempos áureos, que es el modelo que debe recuperarse. Debe dejar a un lado al *público* (una reducción del *pueblo*, compuesta por la burguesía y dominada por el empresario teatral,

verdadero «microbio del arte dramático», p. 171) y dirigirse al *pueblo* compuesto por todos, el «conjunto orgánico» de la sociedad (p. 171).

3. Unamuno saluda la llegada al teatro del drama de conceptos:

Todo teatro grande es psicología espontánea, como la realidad misma; en los dramas no debe haber psicología sino psique, alma. [...] Con el psicologismo vuelve al teatro, remozado y vigorizado en baño de mayor realidad, el espíritu que informó nuestros autos sacramentales, y los dramas alegóricos, *vuelve en otra forma, y bienvenido sea, el drama de conceptos*. Bienvenido, sí, porque los conceptos tienen, como los hombres, vida interior y dramática y alma [...] El simbolismo ha venido con la comprensión del dinamismo de las ideas, con la ideología dinámica. El simbolismo ibseniano es la resurrección del alegorismo antiguo a nueva vida. [...]

La vida es sueño o *El condenado por desconfiado* sacaron a tablas hecho carne el verbo teológico popular de entonces, conceptos de fe; hoy hay que ir a buscar los símbolos rebosantes de vida al fondo del pueblo donde hay fe, porque vivimos en una época de fe, de honda fe.

Y con el simbolismo, esfuerzo del verdadero espíritu dramático por desasirse de sus mantillas, *viene la expresión de lo indeterminado e inorganizado*, de lo que escapa a los hechólogos que ven toda realidad en visión caleidoscópica o a través de libros, etiquetada en fórmulas (pp. 165-166, el subrayado es mío).

Este texto es importante para la interpretación de *El escultor de su alma*, que se mueve precisamente en este terreno de la búsqueda de una nueva indagación en la conciencia, lo mismo que los simbolistas.

«Y para concluir, un *sueño*» dice Unamuno (p. 171), un «teatro de ensueño» que ha de ser popular, verdadero y eterno, religioso. He aquí la utopía unamuniana (y quién sabe si también la de Ganivet):

Es la tarde de un domingo; la muchedumbre se agolpa al aire libre, bajo el ancho cielo común a todos, de donde sobre todos llueve luz de vida, de visión y de alegría; va a celebrar el pueblo un *misterio* comulgando en espíritu en el altar del Sobre-Arte. Contempla su propia representación en una escena vigorosa de *realidad idealizada y por idealizada más real*, y oye con religioso silencio el eco de su conciencia, el canto eterno del coro humano (p. 174, el subrayado es mío).

A su manera —como casi siempre—, Unamuno está proponiendo que el teatro español se regenere mediante el cultivo de un psicologismo profundo y un espíritu religioso-cósmico que neutralice a los «hechólogos» —el espíritu del positivismo postilustrado—. Esta reacción antipositivista —«realidad idealizada»— no anda lejos del «Teatro idealista y de ensueño» que antes bosquejé y, en lo que a Ganivet se refiere, pudo suponer la señal de un camino concreto: el auto sacramental modernizado.

Parece necesario en este contexto hacer referencia a Henrik Ibsen (1828-1906). Unamuno —como hemos visto— lo saluda como un beneficioso ejemplo

de simbolismo antirrealista para el teatro (p. 165). Sin embargo, Ganivet lo descarta por su énfasis en lo social, con detrimento de lo psicológico:

En el teatro de Ibsen, aparte otros defectos, menores, como la afectación y cierta fraseología bíblica, que a ratos deslucen la naturalidad del diálogo, el punto flaco es la importancia excesiva que se da a los *problemas sociales*. Sobre esto, y con referencia a Dumas, ha escrito el crítico inglés Archer una frase muy gráfica que ahora recuerdo y cito para terminar:⁵ «Las obras que se proponen corregir abusos o reformar instituciones sociales pierden su virtud tanto más pronto cuanto más inmediato es el efecto que producen. Si no tienen otro principio de vitalidad más vigoroso, se hunden bien pronto en el olvido, como balas de cañón que mueren en la misma brecha que abrieron» (*Hombres del norte*, p. 1.056).

No parece, pues, que el teatro de Ibsen haya de ser una referencia a la hora de ocuparnos de *El escultor*. De la crítica más reciente, por otra parte, puede deducirse que la influencia de Ibsen y su título de padre del teatro moderno europeo tienen mucho que ver con la recepción que de sus obras hicieron los pequeños teatros de París y, en menor medida, de Londres. A estos grupos de teatro de Arte les atrae, por un lado, el radicalismo antiburgués de Ibsen pero, por otro, no podían dejar de percibir su cercanía a las formas del teatro naturalista. Esto último, sin embargo, no fue inconveniente para que en la última década del XIX esos grupos (el Théâtre d'Art, luego Théâtre de l'Oeuvre) adoptaran el teatro ibseniano como un ejemplo no ya de modernismo temprano sino incluso de vanguardia.⁶

Vayamos ya con el análisis de *El escultor de su alma*. A mi juicio, la obra es un auto sacramental «moderno» en el más radical de los sentidos porque pone en cuestión la más íntima raíz de la creencia cristiana: *El escultor de su alma* es un ejemplo de modernismo teológico-religioso.⁷

La obra se divide en tres partes: Auto de la fe, Auto del amor y Auto de la muerte. El Auto de la fe tiene lugar en una gruta granadina, consta de 4 escenas, y arranca con unos tonos calderonianos que van a seguir percibiéndose a lo largo del texto. Se plantea el conflicto entre la fe cristiana de Cecilia y la autosuficiencia –o «jactancia orgullosa» (p. 746)– de su marido, el Escultor, que intenta una creación que rivalice con Dios: su «Alma»:

⁵ William Archer (1856-1924) traductor de Ibsen al inglés, logró que el nórdico fuera aceptado en la escena británica (véase Bryan, pp. 13-14 y, para Charles Archer (1861-1941), su hermano y también traductor de Ibsen, p. 13).

⁶ Se llegó a decir que era el más grande autor dramático de todos los tiempos, por encima de Shakespeare. Tras un período de relativo olvido, Ibsen experimentó una nueva recepción por parte de críticos del siglo XX; según éstos es un error ver en Ibsen al «dramaturgo de problemas» y no al dramaturgo estéticamente revolucionario que fue, bajo el aparente detallismo realista de sus dramas. Véase Shepherd-Barr, pp. 148-149, y 168-169.

⁷ A los análisis de Herrero y Shaw se han unido últimamente los de Paulino y Montes –este último extrañamente centrado en el tema del incesto–, que he visto con este trabajo ya concluido.

Ya sólo quiero crear
la estatua que estoy creando
y ahora la estoy comenzando
y no la podré acabar
hasta que pueda expirar...
(*levantándose imperioso*)
¡Porque esta estatua soy yo!
Mi obra está dentro de mí...
¡Que sólo el que crea en sí
puede afirmar que creó
y que algo al morir dejó!
Pierde el trabajo que diere
todo artista que quisiere
dar vida a algo inmortal
en papel, lienzo o metal...
¡Todo eso es materia y muere!
[...]
De mis obras que nacieron
sólo mi «Alma» me cautiva! (pp. 738-739)

El Escultor, empujado por una pulsión misteriosa de libertad, marcha en busca de un objetivo inconcreto pero al que no puede resistirse.

¡Quiero ser libre! ¡Vivir! (p. 749)

Sigo a una fuerza imperiosa
que aquí en mi pecho se esconde
y me arrastra..., no sé adónde (p. 751)

Es la búsqueda de la autorrealización, la transformación espiritual. La despedida de Cecilia condensa el conflicto: «Sin fe se puede vivir / mas no se puede morir» (p. 752). Nos encontramos ante un auto no para la exaltación de la fe sino para mostrar sus conflictos.

El Auto del amor se desarrolla en el jardín de un carmen junto a la Alhambra y consta de 4 escenas. Alma es una muchacha a punto de casarse que espera el regreso de su padre (a quien no conoce) y recibe la visita de un extraño mendigo que trae un collar y un diamante mágico que contiene el alma de un padre que busca a su hija. Alma –que, (auto I) confusamente, nació de la pasión creadora del Escultor– experimenta un conflicto entre su amor de hija y su amor de novia.

Se ama a un padre, yo imagino,
con algo de amor divino...
y a un esposo como a un hombre. (p. 786)

Ahora se percibe el simbolismo central –a mi juicio– en *Escultor de su alma*: el conflicto pigmalionesco entre la figura del padre y la del escultor. Aquel da la vida, una vida que no le pertenece ni controla; éste es dueño y controla absolutamente su propia creación, pero no puede dar la vida.

¿Qué es el hombre? Un muladar
 en donde cae una perla.
 [...]
 ... si yo tuviera fe
 también en Dios pensaría,
 y pensando en él vería
 con amor cuanto se ve...
 Mas, ¿dónde, en qué mi amor fundo,
 si estoy con el Cielo en guerra?
 ¡Creando un Dios en la Tierra,
 para amar en Él al Mundo! (p. 790)

El Auto de la muerte tiene lugar en la gruta. El mendigo comunica a la muchacha, vestida de novia, el secreto de su nacimiento (p. 794), y el porqué de la huida del Escultor, su padre (que es, obviamente, el mendigo).

Un sueño agitó mi vida
 y este sueño fue mi Dios,
 y tras de este sueño en pos
 se lanzó el alma atrevida...
 y al volver a mi guarida
 con mi sueño ya olvidado,
 hallo en ti el sueño soñado...
 Sí, mi ensueño está en tu rostro,
 y ante mi sueño me postro
 y adoro al Dios que he creado.
 (Se arrodilla)
 Ser de mi alma creador,
 crear un alma inmortal
 en mi alma terrenal,
 ser yo mi propio escultor
 con el cincel del dolor;
 solo, sin Dios, esto fue
 lo que en mis sueños soñé...
 y ahora que voy a morir,
 despierto y veo surgir
 la escultura de mi fe.
 Pero esta fe no está en mí,
 y esta fe debe ser mía...
 Es la fe en que yo creía
 cuando sin fe concebí
 la estatua que vive en ti...
 ¡Tú eres mi alma creada!
 ¡Tú eres la estatua soñada!
 Y aunque eres mi hija te adoro
 y de rodillas te imploro
 el favor de una mirada... (pp. 796-797)

A continuación el novio, Aurelio, se quita la vida (p. 799) y Alma queda petrificada. El Escultor, antes de morir, recibe la visita de Cecilia –la fe, la religión tradicional– que le insta a ser humilde y arrepentirse. Pero el Escultor insiste blasfemamente en remontarse hasta el cielo con sus fuerzas solamente y a pesar de todos (pp. 804-807):

¡Al mismo Dios si se opone
 le paso de parte a parte!
 (Da una estocada a fondo) (p. 807)

La típica apoteosis final de los autos sacramentales la protagoniza Alma, la hija, pero divinizada:

Se abre el telón de fondo y aparece Alma, como estatua de una Virgen, en una gloria. Su traje, idéntico al en que quedó petrificada; pero tiene además aureola de santidad. Suenan cerca las chirimías

El escultor.–(Deja caer la espada y cae de rodillas ante la estatua de su hija. Cecilia se arrodilla y reza.)

¡Alma! ¡Mi hija!... ¡El Ideal!...

¡La Fe!... ¡Mi obra maestra!

[...]

¡Oh, qué ventura es morir
 esculpido en forma eterna!

(Queda petrificado, con los brazos extendidos, adorando a su hija. Telón lento) (p. 808)

De la petrificación de Alma se ocupan cuantos han analizado la pieza. A mi juicio el punto clave no es tanto la petrificación –símbolo de la muerte– como el porqué de la divinización de Alma. El sentido de *El escultor de su alma* –ésta es mi tesis– se vislumbra como resultado de la crisis del modernismo filosófico y teológico; una crisis mucho más profunda que la meramente estética o de escuela.⁸ La cuestión fundamental es la oposición del «dualismo» cristiano tradicional y el monismo idealista.⁹ La fe cristiana postula la diferencia entre Dios y lo creado.

⁸ Mi interpretación combina la visión de Ganivet como místico que ha perdido la fe (Fernández Almagro, Azorín, Shaw) y la aparentemente contraria del libro ya clásico de Herrero, que introduce los conceptos de noche oscura (la gruta de *El Escultor*), búsqueda y hallazgo, iluminación, y el Ideal y la fe personificados en una castiza Virgen Inmaculada (pp. 10-11): «[E]l hombre religioso busca una realidad ideal, divina, que trasciende el mundo sensible; para encontrarla debe sufrir, por el dolor y la desilusión, la separación de ese mundo, que él llama «material»; tal separación es una noche espiritual [...] en la que nos perderíamos si no brillase en nuestro interior una chispa de luz ideal. Al convertírnos hacia esa vida interior, esa pequeña luz crece y se expande hasta transformarse en una radiante imagen femenina –símbolo de la Belleza ideal y divina–, que en su última forma será una Virgen –la pureza del alma separada de la materia–. Esa purificación espiritual se logra mediante una *iluminación*, en la que lo divino entra en contacto con lo humano, transformándolo y haciendo brotar en él un ser y un amor nuevos. Con la iluminación brotan la fe y el *ideal* que vanamente intentamos conquistar mediante el esfuerzo racional».

⁹ Azam ha trazado –creo que plausiblemente, al menos por lo que concierne al drama de Ganivet– los polos del conflicto; y en su análisis se apoya el mío, que coincide también, básicamente, con los de Shaw y Paulino.

Está Dios, y estoy yo y el mundo. Dios crea, Dios se automanifiesta al hombre, Dios es fuente de verdad. Y yo voy hacia esa verdad extrínseca cuyo origen es Dios; el hombre establece una relación de persona a persona.

En la filosofía postkantiana y posthegeliana se difuminan esos dos polos (hombre-Dios) y se va afirmando un principio único inmanente del que todo procede: la conciencia del hombre. La religión ya no tiene contenido, no es cosa distinta del creyente; Dios es un Dios en cierto modo «producido por» la conciencia del hombre; no un ser aparte y distinto, sino un ser vaga, panteístamente identificado con el mundo y que cada conciencia conoce mediante una especie de revelación íntima que tiene lugar, singularmente, en el Arte. Se desarrolla así toda una preocupación metafísica, una teosofía –que señaló Fernández Almagro (p. 52)– de la que *El escultor de su alma* participa intensamente.

Gilbert Azam señala (pp. 43-51) que la crisis modernista llegó a España con retraso y no en forma de debate teológico, como sucedió en Francia, sino despertando una sensibilidad de largo alcance en el mundo cultural y literario, cuyo máximo exponente es Juan Ramón Jiménez. Unamuno, con su concepto de intrahistoria, anticipó aspectos centrales de esa crisis religiosa, y Ganivet con *El escultor de su alma* –es lo que pretendo subrayar– no fue ajeno a ese modernismo interiorizante, antes de 1900.¹⁰

¿Por qué y por quién es divinizada Alma? ¿Por el Escultor? Ganivet no se siente capaz de resolver con una respuesta terminante que supondría la afirmación definida de algún principio. Más bien espeja, con su preocupación metafísica de signo agónico, la confusión ideológica en que se encuentra. Parece que Alma, al morir, es petrificada, convertida en estatua, porque es creación humana del escultor (no del padre). Al negarse a admitir que la vida es un don que procede de otra fuente, el escultor ve reducida su obra a lo que él puede crear: piedra inerte. Sería un castigo a su jactancia satánica y un triunfo de la fe de Cecilia. Pero el hecho es que Alma es divinizada –aunque no quede claro por quién–. Es decir, el escultor termina teniendo razón: ha alcanzado su quimera, ha creado (como escultor, no como padre) un alma inmortal.

Termina siendo verdad que «sin fe no se puede morir» como anunció Cecilia; sin embargo, lo que ha ocurrido es que el Escultor ha obtenido la fe desde dentro, por sus propios medios –en Alma, su obra maestra–, no por los de Cecilia, orante y arrinconada. Ahora, al morir, también él espera la glorificación. El escultor ha vencido al padre. El Arte sustituye a la religión, se vuelve una mística. La religión tradicional y su antropología dualista quedan superadas en una obra que emplea las convenciones genéricas del auto sacramental calderoniano para luego

¹⁰ También lo ha dejado claro Shaw (p. 306): «Beneath all, finally, lies the recognition [...] that the view of life laid bare by the collapse of faith is intolerable. The *impasse* is basic to our modern sensibility and *El escultor de su alma*, whatever its qualities or defects, is noteworthy as one of its earlier open formulations».

contrahacer sus contenidos religiosos y celebrar la glorificación final del hombre y su poder creador.

Desde el punto de vista ideológico, pues, *El escultor de su alma* es una obra muy notable que dramatiza, ya antes de 1898, un conflicto de hondas repercusiones en la estética no sólo modernista sino de todo el siglo XX.¹¹ Desde el punto de vista formal, sin embargo, *El escultor* presenta algunas debilidades, que no han dejado de señalarse; en especial, el manejo algo torpe del simbolismo –sometido a unos vaivenes que crean confusión más que misterio o inconcreta sugerencia–, la integración no lograda del mundo realista y la atmósfera no realista especialmente en el Auto del amor, desmesuradamente largo, por otra parte. La versificación –cuya raíz castiza y poco simbolista percibía Fernández Almagro (p. 54)– no pasa de correcta.

Si recuperamos el panorama del teatro modernista «de ensueño» que va a tener lugar en España pocos años más tarde, comprobamos que *El Escultor* comparte con esos textos bastantes de sus aspiraciones estéticas más básicas. Sin embargo, me parece poco acertado añadir la pieza ganivetiana a la lista de los «dramas» simbolistas. Son demasiado hondas las diferencias y la ausencia de cierta imaginería común a aquéllos. Los modelos de Ganivet proceden más bien de la tradición nacional previa –el auto sacramental– y del vago programa regenerador de Unamuno respecto al teatro español de fin de siglo.

En suma, al igual que en *Los trabajos*, Ganivet aporta en *El escultor de su alma* un fondo ideológico profundamente moderno –la búsqueda agónica de un sentido religioso al margen del dualismo (Dios-hombre y mundo) de la fe tradicional– expresado en una sintaxis, un léxico y una métrica que no tuvo tiempo de librarse de adherencias decimonónicas. Ni el preciosismo valleincliniano ni la desarticulación azoriniana del lenguaje llegaron a tiempo de marcar nuevos rumbos a Ángel Ganivet, que, por culpa de esos lastres formales, difícilmente podrá deshacerse de esa etiqueta de «precursor» que la historiografía le ha adjudicado.

REFERENCIAS

- Aguirre, J. M., *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid, Taurus, 1982 (2.^a ed. corregida y aumentada).
 Azam, Gilbert, *El modernismo desde dentro*, Barcelona, Anthropos, 1989.
 Azorín, «La psicología de Pío Cid», *Noticiero Granadino*, 30 abril de 1904.

¹¹ *Los Trabajos*, como ha mostrado Rivkin (pp. 48-55), pueden calificarse de novela simbolista y suponen un intento más articulado y más directamente autobiográfico del mismo proceso de búsqueda que he pretendido destacar en *El escultor*.

- Benavente, Jacinto, *El teatro del pueblo*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1909.
- Bryan, George B., *An Ibsen Companion (A Dictionary-guide to the Life, Works, and Critical Reception of Henrik Ibsen)*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1984.
- Díaz de Alda Heikkilä, M.^a Carmen (ed.), *Ángel Ganivet, en su centro*. Número monográfico de *Rilce* 13.2 (1997), Pamplona, Servicio de Publicaciones Universidad de Navarra.
- Fernández Almagro, Melchor, «Prólogo», en Ángel Ganivet, *Obras completas*, I, pp. 11-55.
- Ganivet, Ángel, *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1961, 2 vols.
- , *El escultor de su alma, Obras completas*, II, pp. 733-808.
- , *Hombres del Norte, Obras completas*, II, pp. 1.021-1.056.
- Herrero, Javier, *Ángel Ganivet: un iluminado*, Madrid, Gredos, 1966.
- Martínez Sierra, Gregorio, *Teatro de ensueño, Obras Completas*, Madrid, Saturnino Calleja, 1926.
- Montes Huidobro, Matías, *El escultor de su alma: el discurso escénico de Ángel Ganivet*, en *Ángel Ganivet, en su centro* (ed. de M.^a Carmen Díaz de Alda Heikkilä), pp. 131-151.
- Paulino Ayuso, José, *Literatura y autocreación: Ganivet y Unamuno en sus dramas*, en *Ángel Ganivet, en su centro*, (ed. de M.^a Carmen Díaz de Alda Heikkilä), pp. 173-199.
- Rivkin, Laura, «Introducción», Ángel Ganivet, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 11-62.
- Rodríguez Richart, José, *Visión y sentido de la historia en el teatro español contemporáneo* (especialmente de la "Generación realista"), en *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas*, ed. Patrick Collard, Genève, Librairie Droz, 1997, pp. 127-143, vol. Románica Gandensia 27.
- Rubio Jiménez, Jesús, *El teatro en el siglo XIX*, en *Historia del teatro en España. Siglo XVIII. Siglo XIX*, ed. José María Díez Borque, et al., Madrid, Taurus, 1988, vol. II.
- , «Ediciones teatrales modernistas y puesta en escena», *Revista de Literatura*, 53, 1991, pp. 103-150.
- , *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, Cuadernos de Teatro, Murcia, Universidad de Murcia, 1993.
- , «Modernismo y teatro poético (1900-1914): una revisión necesaria», *El teatro poético en España*, pp. 11-51.
- , «Modernismo y teatro de ensueño», en *El teatro poético en España*, pp. 103-131.
- Shaw, Donald L., *Ganivet's «El escultor de su alma». An Interpretation*, en *Orbis Litterarum*, 20, 1965, pp. 297-306.
- Shepherd-Barr, Kristen, *Ibsen and Early Modernist Theatre, 1890-1900*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1997.
- Unamuno, Miguel de, *La regeneración del teatro español [1896]*, en *Ensayos*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1942, pp. 149-174.