

GREGORIO SALVADOR
EL TEMA DEL ARBOL CAIDO
EN MELENDEZ VALDES



CUADERNOS DE LA CATEDRA FEIJOO
INSTITUIDA POR EL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE OVIEDO
EN LA UNIVERSIDAD

19

CUADERNOS DE LA CATEDRA
FEIJOO N.º 19

GREGORIO SALVADOR

EL TEMA
DEL ARBOL CAIDO
EN MELENDEZ VALDES

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

1966

DE un escritor contemporáneo, casi coetáneo, de Meléndez Valdés, Capmany, es la siguiente lapidaria frase: «En poesía todo lo que no es excelente es despreciable». Con este criterio, que naturalmente es el que nos debe servir para escoger como lectores, toda la lírica del siglo de Capmany queda inmediatamente borrada, fuera de cualquier posible consideración. Y es lógico que así ocurra, si atendemos a la razón que el mismo Capmany agrega en seguida, y que representa el punto de vista vigente en el XVIII: «porque la poesía es un lujo y no una necesidad».

Estimada la poesía como lujo, su cultivo viene a ser superfluo, y más cuando se pertenece a una generación, a esa minoría ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII, dedicada a hacer inventario de urgentes necesida-

des nacionales y a arbitrar fórmulas que las remedien. La tragedia de Meléndez Valdés es pertenecer a esa minoría, vivir inmerso en su problemática y sentir, no obstante, la llamada de esa otra afición inútil. Sus titubeos, sus contradicciones espirituales, la falta de empuje y de decisión que caracterizan su vida y su obra, son seguramente fruto de este no acabar de hallarse a sí mismo, de esta desconfianza en el valor de la poesía y en su razón de ser, de esta incapacidad para ver en la lírica algo más que un mero artículo de lujo.

Aunque la defensa del lujo sea una de las cuestiones que apasionan en la época, y al mismo Meléndez le encargue la Sociedad Económica Vascongada, en 1778, una disertación sobre ese tema (1), la verdad es que partiendo de una consideración suntuaria no se puede ir líricamente mucho más allá de las delicadas superficialidades del *dulce Batilo*, de su poesía anacreónica y epicúrea, voluptuosa y sensual. Las exhortaciones de su amigo Jovellanos, invitándolo a tratar temas más elevados y morales, pudieron llevarlo en ocasiones hacia otra poesía de tendencia más filosófica que, como dice Salinas (2), representa en Meléndez un esfuerzo hacia la profundidad casi siempre fallido.

En esta línea se halla el romance de *El árbol caído*, romance que se presta a numerosas reflexiones. Centrándonos en él como concreto eje de análisis, evitaremos el extendernos en generalidades y nos ayudará a organizar nuestras ideas, manteniéndonos fieles a un principio del que nunca sería conveniente apartarse: el

(1) Tomo la noticia de JUAN SARRAILLI, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957, pág. 245.

(2) En el prólogo a la edición de MELÉNDEZ VALDÉS en Clásicos Castellanos. Cito por la reimpresión en el volumen *Ensayos de Literatura hispánica*, Aguilar, Madrid 1958, pág. 265.

de que sólo con la obra literaria delante —ésta o la que sea— se puede estudiar la literatura.

Como parece lógico pensar que los poemas de Meléndez no son ya para nadie ese libro de cabecera al que se va a buscar frecuentemente la vibración o el solaz que de la poesía esperamos, cabe suponer en buena ley que sean muy pocos los que recuerden el tal romance. He aquí, pues, antes de seguir adelante, los 96 versos octosílabos que lo componen:

Alamo hermoso, ¿tu pompa
dónde está? ¿dó de tus ramas
la grata sombra, el susurro
de tus hojas plateadas?
5 ¿Dónde tus vástagos bellos
y la brillantez lozana
de tantos frescos pimpollos
que en derredor derramabas?
Feliz naciste a la orilla
10 de este arroyuelo, tu planta
besó humilde, y de su aljófar
rico feudo te pagaba.
Creciendo con él, al cielo
se alzó tu corona ufana:
15 rey del valle, en tí las aves
sus blandos nidos labraran.
Por asilo te tomaron
de su amor: y cuando el alba
abre las puertas al día
20 entre arreboles y nácar,
aclamándola gozosas
en mil canciones, llamaban
a partir en tí sus fuegos
las inocentes zagalas;
25 que en torno tu inmensa copa
con bulliciosa algazara
vio aún de la tarde el lucero
en juegos y alegres danzas.

Cuando en los floridos meses
30 se abre al placer reanimada
Naturaleza, y los pechos
en sus delicias inflama;
tú fuiste el centro dichoso,
do de toda la comarca
35 los amantes se citaron
a sus celestiales hablas.
Los viste penar, los viste
gemir entre ardientes ansias;
y envolviste sus suspiros
40 en sombras al pudor gratas.
El segador anhelante
en tí en la siesta abrasada
llamó al sueño, que en sus brazos
calmó su congoja amarga;
45 y con tu vital frescura
tornó a herir la mies dorada
reanimado y ya teniendo
su fatiga por liviana.
Después con tus secas hojas
50 al crudo enero... la llama
te tocó del rayo, y yaces
triste ejemplo de su saña.
Cual con segur por el tronco
roto, la pomposa gala
55 de tus ramas en voluble
pirámide al cielo alzadas,
el animado murmullo
de tus hojas, cuando el ala
del céfiro las bullía,
60 y el sentido enajenaba,
tu ufanía, el verdor tierno
de tu corteza entallada
de mil símbolos sencillos,
todo en un punto acabara:
65 Y hollado, horroroso, yerto,
sólo eres ya en tu desgracia
blanco infeliz de la piedra

que ruda mano dispara:
Éstorbo y baldón del prado,
70 que cual ominosa carga
tu largo ramaje abruma,
el mirarte solo espanta.
Tu encuentro el ganado evita,
sobre tí las aves pasan
75 azoradas, los pastores
huyen con medrosa planta;
siéndoles siniestro agüero
aun ver cabe tí parada
la fugitiva cordera
80 que por perdida lloraban.
Sólo en su orfandad doliente
la tórtola solitaria
te busca, y piadoso alivio
la suya en tu suerte halla.
85 En tí llora, y en su arrullo
se queda como elevada;
y el eco sus ansias vuelve
de la vecina montaña:
El eco que lastimero
90 por el valle las propaga,
do sólo orfandad y muerte
suenan las llorosas auras;
mientras al pecho palpitante
parece que una voz clama
95 de tu tronco: ¡qué es la vida,
si los árboles acaban!

Hemos llamado la conferencia *El tema del árbol caído en Meléndez Valdés* no porque el tema se repita en su obra, sino porque, desarrollado únicamente por él en esta composición, es muestra de la utilización de un tema de vieja raigambre y eslabón histórico en su trasmisión a una lírica más reciente, donde ha logrado formas expresivas de extraordinaria perfección.

No es mi intención, desde luego, hacer un recuen-

to exhaustivo de sus apariciones literarias. «Durante algún tiempo estuvieron en boga —dice Kayser (3)— los trabajos que trataban de la *historia* de un asunto a través de la Literatura, con la indicación de sus múltiples adaptaciones. Sin embargo, dada la poca importancia que el asunto tiene en la obra poética, resulta muy dudoso el sentido de estos libros y su derecho a existir».

El juicio del tratadista alemán no puede ser más contundente. Probablemente, también, excesivo. Vemos que él habla de asunto; la palabra *tema* la reserva para un concepto más depurado; pero no así los autores de esos libros a los que se refiere —puede verse una larga lista de ellos en el capítulo VIII de la *Bibliografía* de Hatzfeld (4)— que llaman tema a lo que nosotros aquí, y de paso, a veces, lo confunden con el motivo. La maldición del confusionismo terminológico parece pesar irremediabilmente sobre toda disciplina lingüística o literaria. Posiblemente por aquello de que en casa del herrero cuchara de palo.

Por eso la necesidad en que se ha visto algún lingüista como Hjelmslev de hacer tabla rasa de todo lo anterior y crear una terminología completamente nueva, no contaminada de ambigüedades ni complicada por una red de entrecruzamientos sinonímicos y homonímicos (5). Y yo creo que es de la Lingüística estructural de Hjelmslev de donde debemos precisamente partir para una estructuración de la metodología y la investigación de la Literatura que responda a una más real

(3) WOLFGANG KAYSER, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid 1958, pág. 87.

(4) HELMUT HATZFELD, *Bibliografía crítica de la nueva Estilística*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid 1955.

(5) Véase principalmente su obra *Prolegomena to a Theory of Language*, The University of Wisconsin Press, Madison 1961, y la adaptación española de esta doctrina y terminología en EMILIO ALARCOS LLORACH, *Gramática estructural*, Biblioteca Románica Hispánica, Edit. Gredos, Madrid 1951.

concepción del objeto literario. Sin llegar al extremo terminológico de su discípulo Stender-Petersen (6), que inicia la renovación por el propio nombre *Literatura*, sustituido por *Arte verbal o lingüístico*, sí me parece que las doctrinas lingüísticas del Círculo de Copenhague ofrecen amplias posibilidades literarias. En un aspecto puramente estilístico, las he aprovechado hace muy poco para un trabajo publicado en la revista *Archivum* de esta Universidad de Oviedo (7).

La consideración del signo lingüístico como compuesto de dos formas y dos sustancias parece esencialmente ideada para entender la Literatura. Si nos enfrentamos a cualquier obra —y ahora lo vamos a hacer con el romance de Meléndez— viéndola en sus dos planos de expresión y contenido y sin olvidar que cada uno de estos dos planos se compone a su vez de forma y sustancia, muchos de los problemas que podían parecer confusos se aclaran de golpe. Lo que ocurre es que la inercia de una tradicional asimilación de la expresión con la forma y el contenido con la sustancia impide aceptar con facilidad la nueva delimitación y se interpone en la recta comprensión de los mismos conceptos de forma y sustancia.

Sobre esta base estructuralista, asunto, tema y motivo quedan perfectamente deslindados. El defecto de esos estudios histórico-temáticos, cuyo valor tan duramente niega Kayser, es que pretendían estudiar sustancias y acababan estudiando formas o formas mezcladas con sustancias, desde el punto y sazón en que las coin-

(6) AD. STENDER-PETERSEN, *Esquisse d'une théorie structurale de la Littérature*, en *Recherches Structurales*, vol. V de los TCLC, Copenhague 1949.

(7) *Análisis connotativo de un soneto de Unamuno*, ARCHIVUM, XIV, págs. 18-39. Me baso fundamentalmente en SVEND JOHANSEN, *La notion de signe dans la Glossématique et dans l'Esthétique*, trabajo igualmente publicado en *Recherches Structurales*, TCLC, V, Copenhague 1949.

cidencias unas veces afectaban a todo el plano del contenido y otras, las más, sólo a la forma de éste. Conocido el fallo, puede que esos trabajos no sean tan inútiles como pretende Kayser y sí resulten ampliamente aprovechables para la Estilística comparativa. Por lo menos, yo hubiera deseado tener a mano ahora un repertorio de esos, que reuniera todos los árboles secos o caídos, talados o abatidos por el rayo, de la Literatura universal. Algunos no tendrían nada que ver con otros, pero tampoco sería difícil establecer las verdaderas relaciones.

Y no es que yo parta a priori de la necesidad de antecedentes literarios para explicar la aparición de ese álamo caído en el poema de Meléndez. Tan fácil le hubiera sido —y además eso es lo que creo que efectivamente pasó— encontrarlo de verdad en un prado campesino como hallarlo en un campo libresco y literario. Lo cual no quiere decir tampoco que sea original.

te
caído
F
Pero vayamos por partes. El árbol abatido —y está muy a la vista tras la lectura del romance— no responde aquí a una sustancia de contenido, sino sólo a una forma de contenido. La sustancia de contenido es la muerte como acabamiento, la caducidad de las cosas terrenas, el famoso Ubi sunt? en definitiva, que incluso tiene su preciso reflejo formal en los ocho primeros versos. Como es para esta sustancia para la que Kayser reserva el término *tema*, resultaría así que no deberíamos haber hablado del tema del árbol caído sino del tema del *Ubi sunt?* en Meléndez Valdés. Pero es el caso que esta sustancia de contenido se manifiesta en ocasiones —y ésta es una— por la forma de contenido árbol derribado. Para mí el término *tema* debe expresar más bien esto otro: una identidad de sustancia de contenido manifiestada por una forma de contenido análoga.

El tema del árbol caído será, pues, la forma de contenido árbol caído como manifestación de una de las sustancias que los poetas han creído en todo tiempo su obligación comunicarnos: la de la caducidad de las cosas terrenas y la muerte inevitable. Porque las verdaderas sustancias de contenido lírico son muy escasas, son habas contadas. Esta es una de ellas y seguro que en ella también pensaba aquel poeta babilónico que se lamentaba, ya entonces, de que todos los temas poéticos estuviesen gastados.

El tema del árbol caído, entendido así, arranca, que sepamos, de la Biblia. Está en el capítulo IV del *Libro del profeta Daniel*. Y además está explicado el símbolo para que no haya duda. El rey Nabucodonosor ha visto en sueños un árbol altísimo, muy fuerte, cuya cima tocaba en los cielos y se le veía desde todos los confines de la tierra, «las bestias del campo se resguardaban a su sombra y en sus ramas anidaban las aves del cielo». Luego bajaba de las regiones celestes «uno de esos que velan y son santos» y ordenaba abatir el árbol, cortar sus ramas, sacudir su follaje, diseminar sus frutos y encadenar su tronco a la tierra. Nabucodonosor no entiende el sueño y llama al profeta para que se lo interprete.

Este arranque del tema es conscientemente simbólico y va a teñir de simbolismo para siempre la relación del árbol enhiesto con la vida y del árbol derribado con la muerte. En cierto sentido el poema de Meléndez es también simbólico. Digo en cierto sentido porque tendremos que hacer algunas precisiones acerca del símbolo y de lo que cabe entender por tal.

De un modo general «la actitud del simbolismo consiste —dine Jung— en dotar un hecho, un suceso en el espacio y en el tiempo, ya sea grande o pequeño,

con un sentido al que se da más valor y mayor importancia de los correspondientes a su pura realidad o existencia» (8). Pero también sabemos que, literariamente hablando, la voz *símbolo* se ha especializado para designar esa relación cuando el sentido más valioso es de índole exclusivamente espiritual o emotiva y se ofrece además de una manera un tanto difusa y genérica, sin que existan unos concretos enlaces, punto por punto, entre el plano real y el plano evocado. Cuando —y es lo que ocurre aquí— existen esas correspondencias concretas, se habla más bien de *alegoría*, aunque Dámaso Alonso distingue, con el nombre de *alegoría simbólica*, estos casos en que el plano evocado (muerte del hombre) excede en valor al expresado (caída del árbol) (9). La primera conclusión a que llegamos, por consiguiente, es ésta: Lo que ha compuesto Meléndez Valdés en una alegoría simbólica.

Pero aún hay más. Carlos Bousoño ha estudiado en su *Teoría de la Expresión poética* (10) la aparición en la poesía contemporánea, y particularmente en Antonio Machado, de un símbolo singular y distinto, al que llama símbolo bisémico, símbolo de doble significación, donde el plano figurado simboliza el plano real sin perder por ello su propia significación lógica. El hecho se le antoja de una modernidad absoluta y no acierta a descubrir nada que pueda preludiarlo en épocas anteriores. Y el caso es que, si volvemos sobre nuestro romance, advertimos con toda claridad esa doble significación. No se trata de un desarrollo alegórico

(8) Tomo la cita de WILBUR MARSHALL URBAN, *Lenguaje y realidad*, Fondo de Cultura Económica, México 1952.

(9) Véase DÁMASO ALONSO, *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ládera)*, 3 edic., Aguilar, Madrid 1958, pág. 149. *

(10) Utilizo la segunda edición, Editorial Gredos, Madrid 1956, pág. 113 y ss.

irreal que sustente y comunique un contenido real. El álamo, lo que fue y lo que es, pertenece también a una realidad comunicable y comunicada, constituye también una parte de la sustancia del contenido. Por tanto, el poema de Meléndez posee un simbolismo bisémico. Podemos hablar, por primera vez me parece, de una *alegoría simbólico-bisémica*.

El nombre, como digo, es nuevo; el hecho no. Se da también, que yo haya podido advertir, en una silva de Quevedo. Una silva extraordinaria, la silva XIII, *A un ramo que se desgajó con el peso de su fruta*, en la que la crítica no se ha detenido hasta ahora demasiado. Lo curioso de esta silva, aquí, en este momento y esta circunstancia, es que se trata también de una variante del tema del árbol caído. El árbol es en ella rama; la causa no es externa, el rayo, sino interna, el peso de su propio fruto, y la forma de contenido consigue individualizar la sustancia: la caducidad es la de la propia juventud y esplendor del poeta, arrastrados por su misma madurez:

De tu peso vencido
verde honor del verano,
yaces en este llano,
del tronco antiguo y noble desasido.

Va desarrollando luego Quevedo, sobriamente, los distintos motivos del tema: altura, hermosura, verdor, sombra, cobijo, todo lo que vimos en el *Libro de Daniel* y lo que podemos ver en el romance de Meléndez, para desembocar en este final impresionante, donde se hace palpable la intención simbólica, la lástima de su propia situación y, al mismo tiempo, la soberbia afirmación de su íntimo valer y de su alta categoría humana:

Y porque tengo miedo que el Invierno
pondrá necesidad a algún villano,

tal que se atreva con ingrata mano
a encomendarte al fuego;
yo te quiero llevar a mi cabaña,
por lo que mi cansancio, estando ciego,
a tu sombra le debe:
Descansarás el báculo de caña
con que mi vida tristes años mueve;
y ojalá que yo fuera
rey como soy pastor de la ribera
que cetro antes que báculo cansado
no canas sustentaras, sino Estado.

No creo que exista una vinculación directa entre el romance de Meléndez y la silva de Quevedo, pese a la coincidencia de motivos. Todos ellos corresponden al desarrollo normal de la alegoría y pueden producirse en uno u otro escritor con absoluta independencia. El más específico de todos ellos, el del llanto de la tórtola, era un tópico tradicional de amplia difusión, con un modelo poético siempre vivo y presente: el romance de *Fontefrida*. La desmayada y convencionalmente sentimental utilización de Batilo contrasta con la economía de medios y la renovada intensidad que sabe darle Quevedo:

Y vengo a poner duda
si para que te habite en llanto tierno
a la Tórtola basta el ser viuda.

Esto pasa igualmente con los demás motivos. Si analizamos las distintas alusiones a la sombra protectora que hace Meléndez, no encontraremos nada notable, nada que trascienda de una vulgar descripción prosaica de sus excelencias y sus ventajas. Quevedo sólo dice:

Y ofendida del tiempo tu hermosura,
ocupa en la ribera
el lugar que ocupó tu propia sombra

donde sobrevuela la frase coloquial *no es ni sombra de lo que era*, revitalizada la metáfora en el sentido lógico de la alegoría y eficaz sustentadora, por contrapartida, de la bisemia que se está desarrollando.

De todos modos, estas comparaciones no nos informan de nada nuevo. No vamos a descubrir ahora la insalvable distancia de intensidad y de calidad que media entre la poesía de Quevedo y la de Meléndez Valdés. Pero sin embargo el hecho de la coincidencia temática, la circunstancia de utilizar ambos además este procedimiento que hemos llamado alegoría simbólico-bisémica, la repetición de motivos en una y otra composición, invitaban a la comparación estilística. La deducción es inmediata y clara: la silva de Quevedo resulta incomparable.

El romance de Meléndez no es ninguna maravilla; los defectos saltan a la vista, los aciertos son de tono menor. Valbuena destaca en su manual (11) las modalidades de color, las «hojas plateadas» y los «arreboles y nácar» del amanecer. No llego yo a ver en tal cromatismo razón para excesivos entusiasmos. En realidad, el balance de un análisis estilístico minucioso del poema, un análisis estructural que estudie las aportaciones connotativas de cada elemento en función del conjunto, resulta bastante desalentador. No es momento de exponerlo ahora íntegramente y sólo me voy a fijar en algunos aspectos, particularmente los de la distribución formal de la expresión.

El romance es un completo y característico muestrario del quehacer poético de Meléndez. He citado

(11) ANGHIL VALBUENA PRAT, *Historia de la Literatura española*, II, pág. 528. Cito por la segunda edición, Barcelona 1946.

antes a Salinas. Se ha dicho que Meléndez ha tenido la suerte de ser estudiado y comentado por él. Yo no sé; lo común parece ser quedarse en la crítica de Salinas y no penetrar resueltamente en la obra que prologa. A lo mejor es en esto en lo que consiste la suerte de Meléndez.

Respecto al estilo, lo único que dice Salinas es que no considera aquélla la ocasión apropiada para estudiarlo. Curiosa afirmación que nos suena más bien a eufemismo. Sin embargo, añade, va a tratar dos puntos esenciales. Siendo el segundo el del empleo que hace de las formas métricas, nos queda sólo uno, que se resume así: «cierto amaneramiento y artificiosa lindeza del lenguaje, caracterizado sobre todo por la abundancia de diminutivos, rasgo de su estilo que fue el más imitado». Como Porcel es anterior y usa tantos o más diminutivos que Meléndez, cabría preguntarse por la originalidad y valor caracterizador de este rasgo. En nuestro poema sólo hay uno, *arroyuelo*, que no tiene otra función que la de llenar el verso. En cambio hay dos ejemplos de *mil* usado con el valor de 'mucho': *En mil canciones llamaban, De mil símbolos sencillos*. Este rasgo sí me parece el más abundante de su poesía; aparece constantemente, con una frecuencia que llama la atención y que no he advertido en ningún otro poeta anterior ni posterior. De hecho es un síntoma más de ese amaneramiento que dice Salinas. Y el amaneramiento produce facilidad, constantes reiteraciones de motivos y de estilemas tópicos, que alargan y difuminan el plano de la expresión y hacen perder intensidad y condensación al contenido.

Veamos lo que ocurre en nuestro romance. Lo

esencial es el álamo abatido por el rayo y toda la carga emocional y simbólica que su contemplación produce en el poeta. Pues bien, el poema se inicia, como vimos, con la vulgar letanía del *Ubi sunt?*, que tantas veces escuchada, sin mayores novedades y aplicada a un árbol no produce particular emoción. Pero además sucede que en el *Ubi sunt?* entran los pájaros, que «por asilo te tomaron—de su amor». Esto ocurre en el verso 17, y puesto ya en el disparadero erótico, el dulce Batilo empieza a convocar zagalas que dancen en torno a su tronco hasta el anochecer y, ya anochecido, a los amantes de toda la comarca, que nos brindan cuatro versos de subido color, si bien envueltos «en sombras al pudor gratas».

Con tales entretenimientos hemos llegado al verso 40 y se nos ha olvidado prácticamente de qué va la cosa. Y tampoco la recordamos de momento, porque ahora gasta ocho versos en reanimar al segador de sus fatigas, dos más para una estampa invernal, y es en el 51 cuando cae por fin el rayo, pero sin efecto inmediato, porque vuelta a recordar las glorias pasadas hasta el verso 64.

En el 65 ya estamos de verdad ante nuestro árbol caído. Por ahí tendría que haber empezado. Tardío, pero tampoco certero, a Meléndez, de entrada, tras tantas dilaciones, se le va la mano en la adjetivación: *hollado, horroroso, yerto*. Y, para que no haya dudas, lo llama más abajo *estorbo y baldón del prado* y le dice que *el mirarte sólo espanta*. Todo esto parece excesivo para un pobre álamo derribado. Se ve enseguida el cadáver humano bajo la figura vegetal. Falta medida, pero aún puede pasar. Ahora bien, no contento con

sus apreciaciones personales, implica al ganado, a las aves y a los pastores:

Tu encuentro el ganado evita,
sobre tí las aves pasan
azoradas, los pastores
huyen con medrosa planta...

Esto ya se sale totalmente de la realidad. El plano evocado o simbolizado asoma groseramente por todas partes. La falta de maestría es evidente, la de contención lo mismo. Y esto último no resulta extraño, porque lo que también percibimos muy pronto es un cierto tufo romántico. A partir del verso 65 todo ha cambiado súbitamente. Hemos pasado desde un inocente juego neoclásico a un prerromanticismo desatado e inevitablemente algo torpe.

A continuación vienen los ocho versos del llanto de la tórtola y cuatro más para el eco de ese llanto, todo esto:

Mientras al pecho palpitante
parece que una voz clama
de tu tronco: ¡qué es la vida
si los árboles acaban!

A este epifonema lo califica Valbuena, generosamente, de «enseñanza moral y vibración humana».

Me he extendido en este análisis, tal vez poco circunspecto, de la estructuración de la materia poética, porque no quiero que nos llamemos a engaño. Se trata de un tema de indudables posibilidades, de una temprana aparición de valores bisémicos y de símbolos gratos a la literatura más reciente, pero el tratamiento es desastroso. Si no existiera el precedente de Quevedo, podríamos decir que era demasiado pronto para redondear el tema, para apretar su sentido, para estrujar su sustancia.

Valga que, en nombre de unos principios neoclásicos, se sacrifique el orden poético al orden lógico y se prescindiera de anteponer la imagen del álamo caído a toda otra consideración. Pero esos principios no apoyan tanta divagación, tan innecesaria garrulería y tan demorada espera del eje temático. La garrulería de los 64 versos primeros es de apariencia neoclásica, pero romántica en esencia. Tan romántica como la apariencia que el poema toma desde ahí.

De hecho este conflicto entre neoclasicismo y romanticismo, entre escuela y hallazgo, entre norma y desbordamiento, es la clave no sólo de este romance sino de toda la personalidad de Meléndez Valdés. Inseguridad, en definitiva. A Batilo le faltó confianza en su propia inclinación, fe en los valores poéticos, en la posible dimensión interior de estos valores.

Con una idea superficial, cuantitativa, externa de la lírica poco se podía conseguir. Meléndez fue acrecentando su obra, como es sabido, en las tres sucesivas ediciones de sus *Poesías*: un tomo en 1785, tres tomos en 1797, cuatro tomos en 1820, edición esta última que había dejado preparada antes de morir. El acrecentamiento se efectúa no sólo por agregación de poemas, sino también por alargamiento de los ya existentes. No hay intento de depuración sino todo lo contrario: acumulación, innecesaria casi siempre, que estorba las más veces.

Los versos 5 al 8 y 25 al 32 de *El árbol caído* no aparecen hasta 1820. Está claro, después de lo que dijimos, que aligerada en doce versos la larguísima introducción, algo mejoraría el romance. Porque, además, no hay nada en ellos que valga la pena, antes bien, son los peores de la serie. Y en la segunda intercalación las costuras del añadido se advierten con nitidez.

Con un criterio así, ¿qué podríamos esperar? Y sin embargo, hallamos en el *árbol caído* un brote original y fecundo que apunta no ya al inmediato Romanticismo —eso ha quedado claro— sino a aspectos y logros de una poesía más reciente.

Volvamos al tema central: Una sustancia de contenido 'caducidad' sustentada por una forma de contenido *árbol caído*. Bien; el tema central es ése, el contenido es ése, pero ¿y la forma de la expresión?. Porque donde el arte literario se fragua es en ese punto de enlace, en esa interdependencia de dos formas, la del contenido y la de la expresión. Ahí es donde hallamos el signo estético o signo connotativo (12).

La forma de la expresión, a lo que hemos visto, no alcanza en el poema de Meléndez ese equilibrio, esa sabia estructuración que confiere a la obra de arte marchamo de calidad. No obstante, apunta algunas singularidades que no pueden pasar desapercibidas.

Habíamos dicho que en el verso 65, cuando por fin el romance se centraba en el álamo derribado por el rayo, a Meléndez Valdés se le iba la mano en la adjetivación. Tres adjetivos para presentárnoslo caído: *bollado*, *horroroso*, *yerto*. Trataremos de explicarnos. ¿Qué es lo primero que se percibe en esta triple calificación? Su impropiedad y de rechazo su desmesura. Pase aún *bollado* aunque esté en flagrante contradicción con lo que enseguida se nos va a decir del ganado que lo evita y los pastores que le huyen. Pero ¿*horroroso*?. Aparte la trivialidad y la pobreza de tal adjetivo, que luego apoya con ese otro verso *el mirarte sólo espanta*, o que nos sucede es que no quedamos convencidos.

(12) Naturalmente siempre que me refiero a contenido o a expresión es a contenido o a expresión connotativos, los propios de la literatura, no a los simplemente denotativos que corresponden a la lengua.

¿Espantar un simple álamo caído, horrorizar?. Todo resulta desorbitado.

El tercer calificativo, *yerto*, colma la medida de lo inaceptable. ¿Cómo estaba el álamo cuando no estaba yerto? ¿Cabe en él una gradación de rigidez? La palabra resulta por completo fuera de lugar y sin embargo nos evidencia la intención del poeta. Está hablando del árbol, claro, pero está pensando en un cadáver. La adjetivación es prosopopéyica y está humanizando la muerte vegetal. Burdamente, es cierto, sin tacto, pero desde luego el árbol caído se nos está convirtiendo aquí no ya en símbolo de la caducidad sino en imagen de la muerte.

Es posible que esta aproximación sentimental de árbol derribado a cadáver se haya efectuado anteriormente. Yo no la he encontrado en mis lecturas. En la antigüedad clásica árbol llega a identificarse con muerte en el mito de Dafne y Apolo, pero es el árbol arraigado y firme, y precisamente porque la vida vegetal no alcanza a sentirse como tal vida desde la libre y suelta vida humana. Cuando Garcilaso en su *Egloga III* describe la metamorfosis de Dafne en laurel:

Mas a la fin los brazos le crecían
y en sendos ramos vueltos se mostraban.
Y los cabellos que vencer solían
el oro fino, en hojas se tornaban;
en torcidas raíces se extendían
los blancos pies, y en tierra se hincaban;
llora el amante y busca el ser primero
besando y abrazando aquel madero.

este madero es símbolo de muerte y un beso a la muerte el beso de Apolo.

Pero nuestro árbol, el árbol de nuestro tema, el árbol de la tradición bíblica, es símbolo de vida mien-

tras se alza firme y poderoso, y necesita ser abatido, como el hombre, para sentirlo muerto.

Por el libro II de las *Geórgicas* virgilianas discurren carretas cargadas de troncos recién talados, pero no evocan ninguna idea de muerte, sino de fruto lo grado, de plenitud campesina:

... non ullo ex aequore cernes
plura domum tardis decedere plaustra iuven cis;
aut unde iratus silva devexit arator
et nemora evertit multos ignava per annos,
antiquasque domos avium cum stirpibus imis
eruit;...

Estos árboles infecundos, que no dieron beneficio en tantos años y que sólo sirvieron para morada de los pájaros, no tienen nada que ver con los nuestros.

Inevitablemente recordamos otras carretas carga das de troncos, los de la famosa Pastoral de Juan Ramón Jiménez:

Son las carretas que pasan
estas tardes, al sol puesto,
las carretas que se llevan
del monte los troncos muertos.
¡Cómo lloran las carretas
camino de Pueblo Nuevo!

Con paso y ritmo funeral, estas carretas van avan zando por el romance, de octosílabo en octosílabo, más cerca ya del símbolo que de la alegoría, dejando una estela de profunda y melancólica emoción:

En la paz del campo van
dejando los troncos muertos
un olor fresco y honrado
a corazón descubierto.
Y cae el ángelus desde
la torre del pueblo viejo.

sobre los campos talados,
que huelen a cementerio.
¡Cómo lloran las carretas
camino de Pueblo Nuevo!

Entre las lejanas carretas de Virgilio y las recién tes de Juan Ramón, se percibe el álamo de Meléndez con su triple carga adjetival. Lo cual quiere decir que, a veces, más vale pecar por carta de más que por carta de menos.

No se entiendan literalmente estos enlaces. En estas cuestiones de transmisión temática toda prudencia es poca y hay que andarse con pies de plomo. Entre Virgilio y Juan Ramón existe coincidencia de la forma de contenido; entre Virgilio y Meléndez, nada.

Lo que se ve apuntar en Meléndez Valdés es una posibilidad, una imagen, una forma de la expresión connotativa. Luego Juan Ramón ha unido sin más el adje tivo *muertos* al sustantivo *troncos*, ha echado los troncos sobre la carreta y ha puesto a andar cansinamente el cortejo de carretas, carreteros y bueyes, camino de un pueblo viejo, que sin embargo se llama Pueblo Nuevo. Ha añadido unos olores de cementerio y unas campanadas de ángelus, todo muy sencillo, al parecer, muy simple, muy conocido. Porque lo que podría re sultar más extraño y más original del poema, eso de ponerles corazón a los troncos y de que huelan a cora zón descubierto, también está en la Biblia. Dice el *Libro de Daniel*, después de aquello que antes leímos: «Quítese le (al árbol) su corazón de hombre y désele un corazón de bestia, y pasen sobre él siete tiempos». Los siete tiempos han pasado y de hombre vuelve a ser el corazón de los troncos juanramonianos, el corazón de nuestros árboles caídos.

Por lo demás, de las maderas de esos árboles se

fabricará nuestro último cobijo. Se van extendiendo las relaciones y se pueden utilizar comparando a la inversa. Escribe Camilo José Cela en *Pabellón de reposo*: «Cruzado sobre la carretilla, saliendo por los lados, el ataúd parece, entre las sombras de la noche, un viejo tronco de encina derribado por el rayo. Dentro; un hombre muerto...»

El rayo, la razón del rayo, súbita y despiadada, está presente en muchos de estos simbólicos árboles caídos que van a hacer frecuentes apariciones en la literatura contemporánea. El famoso «olmo seco» de Antonio Machado, «hendido por el rayo y en su mitad podrido» representa una excepcional aparición del tema, si bien con un matiz insospechado: la sustancia del contenido se ha teñido de esperanza. La forma de la expresión y no pocas analogías en el plano del contenido aproximan este poema al que mencionamos de Quevedo. Nadie ha señalado, que yo sepa, la relación, que me parece evidente. Haciendo, desde luego, la salvedad de que relación no quiere decir influencia ni fuente. La fuente, en el caso de Machado, no creo que sea otra que el propio olmo viejo hendido por el rayo, como tampoco creo que Meléndez Valdés haya encontrado su álamo por otro camino que el de un paseo campestre.

El hallar concordancias o parecidos entre unos autores y otros, entre unas y otras obras, en lo que se refiere a los temas, no debe producir nunca otro convencimiento que el de la frecuente coincidencia de las motivaciones literarias.

La vida y la muerte del hombre, en su inexorable y dramática vinculación, ha sido y será una de estas constantes motivaciones, una de las eternas sustancias del contenido lírico. La naturaleza ha ofrecido espontáneamente algunos símbolos apropiados para su repre-

sentación, como vehículos connotativos de las formas de contenido. La vida arraigada, pujante, firme, poderosa, proyectada hacia la altura, ha encontrado un bello símbolo en el árbol, expuesto como el hombre al rayo, al hacha o al vendaval. La vida como movimiento, como transcurso, como camino hacia la muerte, encontró en los ríos que van a dar a la mar una perfecta forma simbólica.

Hay, pues, un símbolo estático y un símbolo dinámico de la vida. La literatura anterior a nuestro tiempo ha creado estas metáforas, las ha desarrollado y las ha mantenido vivas, renovándolas, modificándolas, desenvolviéndolas alegóricamente y dotándolas, en cada caso, de unos matices o de unas características peculiares. La de nuestro siglo ha ido más allá y las ha convertido en puros símbolos, cargados de sentido gracias a una viva tradición histórico-cultural. Y no sólo histórico-cultural sino popular. Árbol, rayo, mal viento, mala fortuna, son igualmente símbolos vivos en la tradición popular española. Baste recordar un refrán: «Del árbol caído todos hacen leña».

Así cuando un poeta actual como Blas de Otero, que une en sí la mejor tradición culta con un certero conocimiento de los resortes vivos de la lengua, se enfrenta una vez más con la necesidad de expresar la desolada angustia de la muerte, puede transmitirnos la vieja sustancia con renovada intensidad, gracias a la eficacia de unas formas donde contraponen los dos símbolos de vida convertidos, ambos, no uno solo, en un fundido símbolo de muerte:

Pero viene un mal viento, un golpe frío
de las manos de Dios, y nos derriba.
Y el hombre, que era un árbol, ya es un río.
Un río echado, sin rumor, vacío...

La fosilizada metáfora popular *mal viento* adquiere de nuevo su primitivo sabor, su inicial sentido de fuerza devastadora, desencadenada sobre ese árbol de la vida en que apoyaba su significación. Y el árbol derribado se torna insospechadamente río, río echado y sin rumor, río sin vida, vida asesinada, en una imagen nueva y patética del viejo símbolo del río, que por primera vez se nos muere poéticamente sin llegar al mar.

En cierto modo, lo que hace Blas de Otero con el río es lo mismo que Meléndez Valdés había hecho con el árbol: convertir en imagen de muerte absoluta, de cadáver humano, una metáfora de signo contrario. Triple adjetivación allí, triple adjetivación aquí. Lo que varía es el arte y la eficacia. El río de Otero los sentimos mucho más muerto que el álamo de Meléndez. La vida truncada, el río asesinado antes de llegar a «la mar que es el morir» se nos ofrece sobrecogedoramente *echado, sin rumor, vacío*. Aquí hay medida, meditación, premeditación. En cambio el álamo de Batilo está asesinado con alevosía.

Todos los caminos nos llevan al mismo lugar, que es un lugar común: el de la escasa calidad del poema que hemos tomado como objeto central de nuestro estudio, escasa calidad no específica de este romance, sino general a toda la producción de Meléndez y a toda la lírica dieciochesca, donde al fin y al cabo Meléndez es rey y señor. Dijimos inicialmente que la tragedia de Meléndez Valdés había sido la de vivir en el momento en que vivió, inmerso en un pensamiento, en una ideología colectiva minoritaria donde el sentimiento lírico era más bien pecado venial que virtud profunda, antes adorno elegante que exigencia vital. Sin un sistema íntimamente claro de valores, ni por el camino de

la lírica ni por ningún otro camino se puede llegar a parte alguna (13).

Muy arriesgado, sin embargo, especular con lo que la personalidad de Meléndez hubiera dado de sí, líricamente, en otro momento histórico. Posiblemente no mucho más de lo que dió, y, lo que es más seguro, con menos rentabilidad histórica de cara a la fama. Tuerto poéticamente, y hasta con cataratas, es de todos modos soberano en un siglo de ceguedad lírica.

Y como la metodología histórica es esencialmente cronológica y alza divisiones entre siglo y siglo, considerando cada cien años como un compartimento que hay que llenar sea como sea, nuestras historias literarias, al llegar el siglo XVIII, destinan su correspondiente apartado o capítulo a la lírica y, naturalmente, de él toma posesión Meléndez Valdés y en él se acomoda con amplitud y con todas las prerrogativas. Probablemente el mismo autor que, de este modo, le dedica diez páginas, lo despacharía perteneciendo a otro siglo, con una obra de análoga calidad, en media docena de renglones. Así ocurre, por ejemplo, que un manual tan conocido como el de Valbuena dedique diez líneas al romance de *El árbol caído* y, en cambio, ignore la silva XIII de Quevedo, que antes comentamos.

Y no es esto lo más grave. Lo más grave es que, por la misma regla de tres histórica, cualquier muchacho español que acaba el bachillerato, ha tenido la obligación de leer y comentar algún poema de Melén-

(13) Creo que uno de los fallos de ese por tantos conceptos admirable siglo XVIII, de esa minoría de hombres selectos que tantas cosas pretenden reformar, que tantos males son capaces de diagnosticar, en su íntima inseguridad. MELÉNDEZ lo expresó de este modo:

¡Qué sedición, oh cielos, en mi sientto
que en contrapuestos bandos dividido
lucha en contra de sí mi pensamiento!

dez en cuarto curso y de nuevo en sexto, mientras que desconoce, legal y prácticamente, el hecho de que Quevedo haya escrito otra cosa que *La vida del Buscón*.

Monstruosidades de tal calibre —monstruosidades que parecen de aquellas que, en el siglo XVIII, hacían tomar la pluma con indignación a Feijoo, a Jovellanos o al mismo Meléndez— son las que obligan a no andarse con paliativos ni con eufemismos a la hora de hacer crítica literaria y las que justifican este emparejamiento, poco caritativo tal vez, de diversos tratamientos del mismo tema. Solo así, aventando la paja de las consideraciones y de los prejuicios históricos, nos quedaremos con el grano de la verdadera literatura, lo cual va resultando urgente, visto, por ejemplo, a escala de la educación juvenil y de la formación del gusto literario.

Lo peor de todo es que ese astigmatismo crítico que produce la aplicación de la metodología cronológica no monta sus prejuicios siquiera sobre supuestos de índole verdaderamente histórica, sino sobre meras coincidencias en el tiempo. Porque, en definitiva, ¿hasta qué punto es Meléndez Valdés, como poeta, un verdadero representante de las ideas de su generación, de las ideas de esa minoría ilustrada de la segunda mitad del XVIII a la que pertenece? Para que pudiéramos seguir mostrando a Meléndez como un clásico de su siglo, como ejemplo poético de una generación, tendría que ser porque las sustancias de contenido de su poesía coincidieran con las ideas que sus coetáneos, y él mismo en sus otras actividades, abanderan y propugnan. Las ideas de ese grupo que capitanea Jovellanos son nobles, brillantes, generosas. Cuando Jovellanos aconseja a Batilo que gane altura temática, seguramente piensa en que todos aquellos anhelos y propósitos

pueden hallar su forma de expresión lírica. Lo que no puede pensar es que todo el encumbramiento moral vaya a quedar en reflexiones como esa de *¡Qué es la vida — si los árboles acaban!*

Los árboles talados, son, desde luego, una de las preocupaciones más constantes de la ilustración. Se empieza a tener conciencia y a llamar la atención sobre el continuado expolio forestal a que se está sometiendo la superficie patria y se intenta ponerle remedio aconsejando nuevas plantaciones. Escribe, por ejemplo, Jovellanos en sus *Diarios*: «Paseo. Siete árboles grandes, cortados por el pie, las ramas quitadas y llevado el tronco. Es increíble cuanto disgusto me dio su vista ¿De qué servirá plantar, si se corta? ¿De qué el celo, si se le opone la malicia y el interés?» A mitad de siglo, D. Guillermo Bowles, en su *Introducción a la Historia Natural y a la Geografía física de España* habla de que «los labradores en ninguna parte de las Castillas quieren plantar árboles... Dicen que la sombra de ellos aumenta la lozanía de la hierba, pero que granan poco las mieses y que el grano vale más que la paja. Añaden que los árboles atraen y multiplican prodigiosamente los pájaros, sirviéndoles de comodidad para sus nidos, y que, siendo por sí demasiado grande la plaga de gorriones, sería imprudencia fomentar su cría». Azara, comentador de Bowles, llama a esto «la barbarie de los antiarbolistas» (14). Barbarie que a lo mejor nos resulta de signo clásico, si recordamos los versos de Virgilio que antes leímos, donde los árboles no sólo son talados sino que el labrador, iracundo de verlos tantos años improductivos, arranca hasta las últimas raíces de estas viejas moradas de pájaros.

(14) Véase SARRAILH, ob. cit., págs. 46-49.

Y volviendo a Meléndez, ¿hay ni por asomo en su romance el menor síntoma de esa preocupación de su tiempo? Para abatir el álamo, no emplea el hacha sino el rayo, con lo cual se sitúa claramente en un ángulo distinto de estimación y hace de su poema lo que ya hemos visto que es, esa alegoría simbólico-bisémica, donde el plano evocado, el de la muerte del hombre, acaba sobreponiéndose al real. Como sustancia de contenido lírico ésta es más valiosa, no cabe duda, pero precisamente esa calidad intrínseca de la sustancia hace más penosa la pobreza formal en que se nos presenta.

Cuando encontramos unos árboles abatidos que son manifestación de esa otra sustancia, menos valiosa si se quiere, pero más dieciochesca, es sorprendente un siglo más tarde y *En las orillas del Sar*:

Bajo el hacha implacable, ¡cuán presto
en tierra cayeron
encinas y robles!
y a los rayos del alba risueña,
¡qué calva aparece
la cima del monte!

A lo largo del poema *Los robles*, Rosalía de Castro va a hacernos sentir la dimensión de ésta «catástrofe..., profanación sin nombre» del hacha devastadora que va talando «el árbol fuerte

que en sólo un día no levanta el hombre
pues es obra que Dios al tiempo encarga
y a la madre inmortal naturaleza...

sin que falten tampoco hondas resonancias de muerte, cuando nos habla, con forma de expresión típicamente romántica, de

la corriente
mansa del Sar entre sus ondas plácidas
arrastrando en silencio los despojos

del sagrado recinto, y de la dura
hacha los golpes resonando huecos
cual suelen resonar los del martillo
al remachar de un ataúd los clavos...

La aparición de este tema de la despoblación forestal en Rosalía no significa en ella desajuste ideológico-cronológico, aunque hayamos hablado hace un momento de sustancia dieciochesca. La preocupación por la barbarie antiarbolista no ha cesado desde el XVIII. El desajustado es Batilo, y no porque el tema de la caducidad sobre en ningún momento, sino por todo lo que falta en su poesía y toda la poesía que le falta.

Si Rosalía de Castro nos ofrece la forma de contenido árboles derribados ligada a la sustancia 'tala devastadora' o sea la sustancia de contenido más simplemente denotativa, más directa, menos figurada, Federico García Lorca representa la máxima frecuencia e intensidad de esa misma forma de contenido como comportadora de una sustancia simbólica. Y precisamente los árboles de Lorca suelen ser álamos, como el de Meléndez.

Álamos vivos y álamos muertos, simbólicas alamedas aparecen con profusión en la obra lorquiana. Tendríamos para largo, si quisiéramos recordarlos todos. Pero como nos estamos acercando ya peligrosamente al límite de soportabilidad de una conferencia, me voy a detener tan sólo en una bella elegía de su *Libro de Poemas*, Chopo muerto, dando de lado incluso a la conocida canción *Cortaron tres árboles*, donde una forma mínima y condensada nos trasmite la sustancia dramáticamente podada de motivos y elementos accesorios.

En Chopo muerto, en cambio, el desarrollo de la materia temática es completo. Es, de todos los ejemplos que hemos venido aduciendo, el más próximo en los

detalles del contenido al romance de Meléndez Valdés, aunque no sea aquí el rayo quien lo abate sino la vejez. Aparecen los tradicionales motivos del tema, pero vistos con un prisma lírico tan diferente que parecen otros:

Ya no serás la cuna
de la luna,
ni la mágica risa
de la brisa,
ni el bastón de un lucero
caballero.
No tornará la primavera
de tu vida,
ni verás la sementera
florecida.
Serás nidial de ranas
y de hormigas.
Tendrás por verdes canas
las ortigas.
Y un día la corriente
sonriente
llevará tu corteza
con tristeza.

¡Chopo viejo!
has caído
en el espejo
del remanso dormido.
Yo te ví descender
en el atardecer
y escribo tu elegía
que es la mía.

2w0:
Vamos a acabar. El balance, por lo que respecta a Meléndez no es muy alentador. Hemos encontrado, antes y después de él, ejemplos líricos de tema análogo o idéntico, en donde la forma de la expresión engarza mucho más ajustadamente con la del contenido, multiplicando las connotaciones, y potenciando así la consa-

vida sustancia' caducidad de las cosas terrenas: muerte 'del hombre'. Tampoco es representativo de su tiempo. Así las cosas, el romance de *El árbol caído* vendrá a ser cualquier cosa menos ejemplar.

Y sin embargo, aquí lo hemos traído esta tarde como ejemplo. Como ejemplo de lo que podía ser y no es. Como ejemplo de que la historia literaria es una cosa y la crítica tiene que ser necesariamente otra.

No obstante, dentro del conjunto de la obra melendezvaldesiana, este poema atrae nuestra atención con preferencia a cualquier otro. Tal vez los haya más logrados, más sabiamente construidos, pero de hecho más triviales, más convencionales. El mérito de *El árbol caído* consiste fundamentalmente, ya lo hemos visto, en ser anticipo de modernidad, y no ya en la que puede presentar su visible prerromanticismo, que se da igualmente en otros poemas, sino en su carácter alegórico, simbólico y bisémico. Por ahí fué por donde empezamos y ya podemos cerrar el círculo.

Meléndez fue considerado por algunos en su tiempo, es bien sabido, como un peligrosísimo ejemplo de libertades poéticas. Pues nada tan revolucionario en su poesía como este romance, como este álamo abatido por el rayo, muerto, malogrado abuelo de tantos poéticos olmos, y chopos y robles y pinos y olivos que van a repoblar de símbolos arbóreos nuestra poesía y hasta nuestra prosa y teatro contemporáneos, donde hay árboles que mueren de pie y hasta árboles que escriben novelas, como *La sangre* de Elena Quiroga, narrada en primera persona por el simbólico gran castaño que la protagoniza.

Ahora bien, esos méritos de Meléndez, esos valores de su romance son valores aislados, que no se potencian en una estructura artística bien lograda. Y en

literatura el valor aislado no es valor. Será dato, será pieza del rompecabezas histórico. Pero la literatura no es historia sino vida. La obra literaria tiene validez mientras posee vida; luego es mera arqueología. La literatura sólo debe ocuparse de los clásicos, y por clásicos yo entiendo, como Pedro Salinas (15), aquellos autores o aquellas obras que prestan en todo momento al hombre un servicio de máxima calidad, que tengan siempre dispuesto, para cada nuevo lector, un caudal de vida. Y serán clásicos mientras esto se produzca. Pues bien, Pedro Salinas que ha sido, por otra parte, con su crítica, el médico de cabecera de Meléndez, ya lo dejó bien diagnosticado, aunque sin querer correr el riesgo quirúrgico de un detenido análisis estilístico.

Gran parte de esos árboles de nuestra literatura reciente, talados, hendidos por el rayo, derribados, están bien vivos como símbolos todavía... Y también la rama desgajada de Quevedo y el bíblico árbol del sueño de Nabucodonosor, con sus patéticas cadenas y su alucinante trueque de corazones. En cambio, el álamo de Meléndez, *hollado, horroroso, yerto*, no es más que un cadáver literario. Enterrémoslo.

(15) Véase el mencionado libro *Ensayos de Literatura hispánica*, pág. 79.

IMPRESO EN
ARTES GRAFICAS «GROSSI»
O V I E D O