

VIOLETAS PARA LARRA
(UN PASEO CON CADALSO, AZORÍN Y CERNUDA,
junto a otros compañeros de viaje)

Joaquín Álvarez Barrientos
(CSIC) Madrid

Desde que Cadalso publicó *Los eruditos a la violeta* en 1772, el perfume de esta flor ha ido asociado, en el ámbito literario español, a la novedad, a la juventud y a la frivolidad. Pero esa misma atracción por el juego se encuentra también en obras anteriores relacionadas con violetas.

En *Le roman de la violette* (siglo XIII), el joven Lisiart apuesta a Gerart que conseguirá gozar de Euríaut. Lo más que alcanzará será introducirse en su dormitorio y verla desnuda y dormida; así descubrirá un lunar en forma de violeta en su cuerpo, detalle que, junto a otros, le permitirá engañar a su amigo. Tras diversas peripecias, el orden vuelve a la vida de estos personajes, incluyendo la venganza de Gerart que, además, se casa con Euríaut.

La violeta es tan importante en este relato, que da título al libro y reclama para sí la atención del lector. La violeta juega un papel erótico, pues simboliza el cuerpo de la joven y, al mismo tiempo, alude directamente a la supuesta pérdida de su flor, de su virginidad, puesto que Lisiart ha visto (ha robado) la flor, que es la violeta y se encuentra, precisamente, en la nalga de Euríaut. La credibilidad de Gerart y su propia amistad con Lisiart pueden más que la confianza del primero en su amante. Es otro caso, frecuente en los cuentos tradicionales, de confianza mayor en el amigo que en el amante, y otro ejemplo de la atracción que las relaciones a tres bandas ejercen como tema literario.

Estas historias de enredo y engaño, de juegos y apuestas, donde siempre hay algo de insensatez y vértigo por parte del enamorado; sed de riesgo en quien desafía, y morbo en el lector, fueron aprovechadas por muchos autores, pero en concreto la anécdota de *Le roman de la violette* le sirvió a Boccaccio para un cuento de su *Decamerón* (II, 9), de donde a su vez la tomó Shakespeare para *Cymbeline*. En ambas obras desaparece ya la violeta pero permanecen el lunar, que ahora se encuentra debajo del pecho con algunos pelos rubios a su alrededor, y el personaje femenino fiel y de carácter estable, frente a la inseguridad y temeridad de los varones.

En el caso español este tipo de argumentos tuvo también gran fortuna, recuérdense por ejemplo *El celoso extremeño* de Cervantes o la historia del anillo de Giges, contada primero por

Platón y Heródoto y luego por José de Cañizares, Jacinto Grau y Vargas Llosa, relación que también conoce descendencia en las literaturas europeas.

Pero, ¿qué tienen que ver las violetas con Larra? Nada en apariencia, aunque se puede establecer una línea de continuidad entre diversas figuras de la literatura española y él, relacionadas por dicha flor. Y en esa línea se encuentran rasgos comunes en la forma de acercarse a la literatura y en la manera de entender los problemas de España y la labor del escritor.

La crítica estableció desde Azorín la relación que existía entre Cadalso y Larra, ambos educados en Francia y los dos críticos de las cosas españolas; ambos con una visión de lo nacional formada desde lo cosmopolita, y con una experiencia amorosa traumática. La relación se ha establecido casi siempre a través de las *Cartas marruecas* y los artículos de Larra, una línea clara en la formación del ensayo y del artículo de opinión. Las relaciones son tan fuertes que, seguramente por ese motivo, el mismo Larra fue tibio al referirse a Cadalso cuando en su reseña del *Panorama matritense* de Mesonero Romanos relaciona los posibles antecedentes del género. Sin embargo los vínculos entre el autor de *Los eruditos a la violeta* y Larra parecen ser más fuertes porque éste puede ser entendido como uno de los *violetos* que Cadalso mostró en su obra.

Ahora bien, conviene hacer notar que el *violeta* no era ni para Cadalso ni para muchos de sus contemporáneos una figura deslucida y negativa. Antes al contrario. Tal denominación es fruto del rechazo, del acoso a que los literatos y eruditos tradicionales sometieron a cuantos querían reformar las letras españolas, dejando a un lado una serie de saberes e incorporando otros nuevos al acervo nacional. Se daba una actitud nueva ante la cultura, que valoraba la opinión sobre la erudición, la razón y la crítica sobre la memoria.

Estos nuevos hombres de letras, que en Francia se llamaron *bel esprit* y también aquí, encontraron la resistencia de los que eran depositarios de la cultura tradicional y de sus medios de conservación y difusión. Estos nuevos personajes se reunían en tertulias, frecuentaban cafés, leían periódicos, tenían conocimientos amplios pero no necesariamente profundos y daban un papel destacado a la conversación y, aparentemente, al lugar de la mujer en la sociedad; algo que también se señalaba con el dedo acusador desde el bando de los que llamaban cultas ridículas a las mujeres que sabían. Se distinguían a su vez estos nuevos hombres de letras por su exterior y por la atención que daban a su aspecto. Una y otra vez se destaca lo atildado o amanerado de las figuras a las que se llama petimetres, pero ese cuidado por el exterior es símbolo de los nuevos tiempos, de la importancia que se daba a la relación con los demás y, por tanto, a cuanto tenía

que ver con lo social.

La indumentaria, las maneras de relacionarse y hablar, los lugares donde se verifica esa sociabilidad dividen a los grupos ideológicos, de manera que los nuevos son acusados de superficiales, de opinadores, de *violetos* y amanerados. Pero reténgase que ese amaneramiento de los petimetres, ese afeminamiento de los nuevos hombres de letras, no tiene que ver con su sexualidad, sino precisamente con el hecho de que los hombres buscan el trato con las mujeres. Un trato en tertulias, paseos y lugares de conversación, que suaviza su conducta y hace que sea menos marcial.

De esta clase de hombre de cultura es Larra heredero y tipo acabado en el siglo XIX. Además de ser su primera educación ilustrada y clasicista, frecuenta tertulias, cafés, teatros, salones; busca y tiene trato con mujeres; cuida su aspecto exterior y se destaca entre otros; escribe en periódicos --el medio desdeñado por la generación que criticaba a Cadalso y a sus compañeros--; opina sin apoyar sus ideas en autoridades --no tiene gran cultura-- haciendo un uso estético y testimonial de los epígrafes con que a veces encabeza sus artículos; y, obviando las preocupaciones de los mayores que sólo tienen ojos para los antiguos, defiende la idea de que la literatura, como la sociedad, se mueva, deba ser histórica, y por tanto camine hacia adelante y sea espejo de lo que en ella sucede.

Hay más relación entre ambos. A los dos les une el convencimiento de que la literatura es un instrumento de desarrollo personal pero también un medio de vida. Si Cadalso se queja de la poca ganancia que le producen sus trabajos literarios, Larra llegará a vivir del periódico, aunque exclame, por otras razones que también suscribiría Cadalso, que escribir en Madrid es llorar. Esta visión de la literatura implica una idea de lo que es la misión del escritor.

Generalmente se hace nacer el concepto de "misión" en el Romanticismo. Ahí lo tenemos, para el caso español, en el mismo Zorrilla que, en el cementerio de Fuencarral, recita sus versos, en los que vuelve poeta a Larra y le endosa la misión del vate. Pero esa idea de misión del escritor, no sólo del poeta, está ya en los literatos del XVIII que quieren hacer útil su labor. Esa idea del sacerdocio laico está en los hermanos Mohedano, está en Jovellanos, en Meléndez, en Moratín, en Iriarte, pero también en Zavala y Zamora, en Montengón, en Comella y por supuesto en Cadalso. Esos nuevos hombres de letras, que quieren encontrar un lugar en la sociedad y hacerse útiles, a la vez que remuneración en su labor, y a los que otros llaman petimetres y *violetos*, son los que apuestan por un nuevo papel del escritor en la sociedad y son los que, desde las *violetas* cadalsianas, trazan una línea que continuará Larra y, tras él, otros como los hombres del 98, que también visitaron su tumba portando sendos ramitos de violetas y, más tarde, Cernuda, que escribió su poema "A Larra con unas violetas" en 1937, coincidiendo

con el centenario de la muerte del periodista.

"Larra vivió de su pluma", escribe Azorín en *La voluntad* sintetizando ese objetivo de autonomía del escritor, de independencia de los mecenas y los poderosos en el que ni las victorias ni los fracasos son absolutos.¹ Como se ha señalado, Azorín hace suyo el personaje de Larra y le dota de unas características y unas condiciones que quizá lo traicionaban pero que lo convertían en estandarte de las utopías de los escritores de entonces. Larra encarna el "espíritu castellano (?), errabundo, tormentoso, desasosegado, trágico..." Los amigos de Azorín, "jóvenes y artistas" como Larra, a quien quieren como amigo y veneran como maestro, están "atormentados por las mismas ansias y [son] sentidores de los propios anhelos". Entienden su obra tan contradictoria y variada como la vida misma "y si ser libre es gustar de todo y renegar de todo --en amena inconsecuencia que horroriza a la consecuente burguesía--, Larra es el más libre, espontáneo y destructor espíritu contemporáneo", y con Larra ellos, jóvenes del 98 (Azorín, 1968).

Es *Fígaro*, hombre y artista, uno de sus progenitores literarios y les sirve para lanzar al público y a los poderes su manifiesto vital y artístico, que se caracterizaría por valores como la independencia, la libertad, la juventud y el ideal, un ideal que atormenta la vida del artista.²

Lo que Azorín hace con Larra, y con él su grupo al visitar el cementerio, ahora el de San Nicolás, es proclamar la condición de desclasados que tanto ellos como su predecesor ostentan con descaro ante el mesurado burgués. La obra periodística de Larra muestra de sobra el aislamiento, la soledad íntima en que se encontraba su autor, a pesar de tener amigos entre las clases directoras y letradas, pero quizá patentiza mejor su conciencia de la contradicción en que vivía. Una contradicción que revela la dicotomía del que comercia con su vida privada --sus pensamientos--, la hace pública pero quiere mantener espacios de intimidad.

Violetas y cementerios aparecen vinculados a Larra. Zorrilla se da a conocer en uno de ellos, antes *Fígaro* ha visitado el cementerio que es Madrid y lo ha encontrado incluso dentro de sí mismo, dotando así a su metáfora de un potente sentido liquidador, de soledad y ausencia. Giménez Caballero (1971) escribe una serie de artículos que tienen a Larra y su tumba como eje central de sus reflexiones sobre España pero también sobre la función y misión del escritor. Gómez de la Serna, no desde el cementerio, pero sí cerca, desde la Sagrada Cripta de Pombo -- donde la fuerte realidad que allí se aprieta se moldea según la herencia de Larra-- le dedica una

¹ También para Francisco Umbral *Fígaro* es el emblema de la literatura independiente y el símbolo de la lucha por las ideas desde el periódico.

² Progenitor lo llama Azorín, y, de este modo, la excusa que pusieron para poder entrar en el cementerio y dejar las violetas no es una mera anécdota. Cuenta Pío Baroja que la mujer que cuidaba les preguntó: " Vienen ustedes a ver a alguno de la familia? [...]. Sí --contestó uno de nosotros" (Baroja, 1901).

cena homenaje en el día de su centenario, porque tanto vale, según la lógica del suicida, un banquete o un suicidio. Y aquí tal vez Larra une a Gómez de la Serna y a Zorrilla, en comunión suicida, porque, y seguramente no es sólo una anécdota, tras recitar sus versos a *Fígaro*, el joven Zorrilla se va a cenar a Genieys con los que acabarán siendo grandes amigos, de modo similar a como Gómez de la Serna se reúne con sus compañeros en el café para celebrar la figura del periodista (Gómez de la Serna, 1986).

Larra es para Ramón sinónimo de Madrid, de un Madrid soñado y literario; es también sinónimo del que vive de su trabajo con la pluma. Por eso lo acerca a Jardiel, y porque encuentra en ambos la misma desesperación, cierta "causticidad renovada y progresista", y el mismo humor negro con que divertían a sus contemporáneos (Gómez de la Serna, 1990).

"Escribir en España no es llorar, es morir", exclamaba Cernuda con el recuerdo puesto en la reciente muerte de García Lorca, y al ampliar el campo literario del hombre de letras desde un escuálido Madrid de principios de siglo a una escuálida y en guerra España de principios de otro siglo, la consecuencia era la misma, la desolación, la falta de respuesta, ¿quién es y dónde está el público? *Fígaro* reflexionó una y otra vez sobre su labor de escritor, ya dirigiendo la indagación hacia sí mismo y su condición de autor, ya hacia el destinatario y la censura, ya sobre los vehículos de que se servía, la lengua y el periódico.

Hay cierta relación entre los artículos de Larra y los ensayos de Cernuda. Su prosa, rápida y cuidada, que da paso a la fuerte personalidad del autor, el enfoque y la perspectiva de acercamiento a las materias, más de una vez dejan entrever la vecindad existente entre ambos: su independencia de juicio, su arbitrariedad, "el fiel y último encanto de estar solo", su actitud a menudo fría, rara y antipática hacia el entorno y hacia los otros, donde no hay sitio "para el hombre solo,/ hijo desnudo y deslumbrante del divino pensamiento". En ambos se halla esa frialdad de carácter de los que buscan con pasión e inteligencia entender y entenderse (Gil de Biedma, 1980).

El pensamiento y la inteligencia, valorados por Larra --que con frecuencia se refiere a la "aristocracia del talento", de modo similar a como hicieron sus antecesores en la República de las Letras, que buscaban el trato igualitario entre los hombres de cultura y los aristócratas de la sangre--y por Cernuda, en poemas que a menudo parecen desarrollo o glosa, como señala Gil de Biedma, de la sentencia de San Juan: "Un solo pensamiento vale más que el mundo". Por eso, y ya se vio, *Fígaro* es para Cernuda "hombre solo,/ hijo desnudo y deslumbrante del divino pensamiento". La aristocracia de la inteligencia es la más solitaria porque en ella el hombre sólo se tiene a sí mismo y de ella salen su valor, su lucimiento y su fracaso:

Triste sino nacer

con algún don ilustre
aquí, donde los hombres
en su miseria sólo saben
el insulto, la mofa, el recelo profundo
ante aquel que ilumina las palabras opacas
por el oculto fuego originario
("A un poeta muerto").

Valorar la inteligencia y, por tanto, a aquellos que ejercen con solvencia su capacidad implica una función, una misión, en este caso del escritor. Cadalso y sus jóvenes amigos ilustrados querían que el literato trabajara por y para la sociedad; y así dieron utilidad a su labor pero se reservaron una zona de originalidad e individualismo que marcaron entre otros modos con su talante y con el cuidado de su aspecto exterior (frente al antiguo hombre de letras alejado de la sociedad, sucio y barbudo). Del mismo modo, el joven Larra alumbró en solitario a sus lectores y explicó y debatió su sociedad desde la prensa periódica, mientras destacaba su diferencia con el atuendo que señala al elegante; y el también joven Cernuda, desde el "Soliloquio del farero", de *Invocaciones*, y también desde "A un poeta muerto", de *Las nubes*, por ejemplo, consideraba al escritor un faro que alumbraba, dando continuidad a la metáfora romántica, a la par que se diferenciaba entre los otros: Adriano del Valle (1955) lo recuerda, cuando formaba parte de las Misiones Pedagógicas en 1934, con monóculo, elegante traje de corte impecable, corbata con visos de claro de luna, guantes amarillos y nocturnos zapatos de charol. Y no está de más observar, con el mismo Luis Cernuda, que si la elegancia suele atraer en la mujer, con frecuencia era motivo de rechazo en el hombre. Aserto que, seguramente, no discutiría un amargado Jardiel.

Larra, Cernuda, Cadalso, Jovellanos durmiendo la siesta boca abajo para no estropear su *toilette*; distinguidos, útiles y aristócratas de la inteligencia, aristocráticamente democráticos --"Novísimos"--, estarían llamando la atención sobre sí mismos pero, a la vez, y de la forma más visible, buscando la soledad más personal. Para el pueblo pero sin el pueblo, pero con él: "Luis Cernuda, poeta andaluz de quien la burguesía no ha sabido comprender su valor, se incorpora al movimiento revolucionario", decía de sí mismo en *Octubre* (1933).

Hay que entender esas actitudes como una forma de rebeldía, el afianzamiento consciente frente a la sociedad a la que se había referido Azorín en su discurso ante la tumba de Larra, como una manifestación más radical del objetivo reformador del proyecto de la Ilustración, porque, y lo escribió Cernuda en 1933 con estilo que Larra no desdeñaría, este

mundo absurdo que contemplamos es un cadáver. "Es necesario, es nuestro máximo deber, enterrar tal carroña. Es necesario acabar, destruir la sociedad caduca en que la vida actual se debate aprisionada. Esta sociedad chupa, agosta, destruye las energías jóvenes que ahora surgen a la luz" (1994, p. 811).

De forma apasionada sintetizaba un objetivo perseguido por distintas generaciones de escritores e intelectuales lúcidos, a menudo maltratados, exiliados por esa misma lucidez, y, seguramente sin ser consciente de ello, ponía de manifiesto el fracaso del proyecto ilustrado, renovado en tiempos del 98 y otra vez con la generación del 27 y la República, que señalaba la ruina del escritor en una España que sigue siendo la "gran madrastra", donde escribir es acabar y en la que, como Larra, Cernuda ve "morirse la esperanza" y grita "a hermanos irrisorios que jamás escucharon". Para entonces, Cernuda ya se había incorporado al "movimiento revolucionario" de aquellos escritores que, más allá de los tiempos pero unidos por una semejante y contradictoria manera de entender la literatura, querían, desde su individualismo, servir a la gran madrastra.

Larra está en Cernuda, en su actitud ante el mundo, en su poco halagüeña idea de España, en su manera de estar solo ante todos, en el personaje que se construyen y proyectan, en su fidelidad a la inteligencia y a la literatura, en su elegancia distanciadora, en la manera de entender la función del escritor. También hay en Larra una tensión entre realidad y deseo que Cernuda entiende cuando, al homenajearlo en su poema, más bien parece que le suplanta para frecuentar los lugares habituales del periodista, y que un muerto habla a otro muerto, o a sí mismo. No deja de tener un alto valor simbólico que, en plena guerra, recuerde a una figura como *Fígaro*:

Quien habla ya a los muertos,
mudo le hallan los que viven.
Y en este otro silencio, donde el miedo impera,
recoger esas flores una a una
breve consuelo ha sido entre los días
cuya huella sangrienta llevan las espaldas
por el odio cargadas con una piedra inútil.
[...]
Curado de la vida, por una vez sonrío,
pálido rostro de pasión y hastío.
Mira las calles viejas por donde fuiste errante,
el farol azulado que te guiara, carne yerta,

al regresar del baile o del sucio periódico,
y las fuentes de mármol entre palmas.

Mezclando ambos tiempos, en identificación, hace suyos como lugares de pasión los temas de Larra: la vuelta al hogar vacío, las casas estrechas, los matrimonios sórdidos, la opinión pública y las injustas revoluciones, las tumbas y aquellos que ven morir en sí sus esperanzas. Todos se emplean como símbolos de la distancia y la soledad del elegido.

Las violetas no son necesariamente flores de muerte, aunque aquí aparezcan vinculadas a ella, a la de un escritor. Pero si nos distanciamos del caso concreto y desgraciado de Larra y leemos en clave más amplia los versos de Cernuda y las frases de Azorín, entenderemos que las violetas señalan la frustración del escritor en general, su condición de ente aislado y no convencional que se encuentra fuera (y a la vez dentro) de la sociedad, a la que mira con distancia crítica pero de la que quiere formar parte. Aquella flor que atrajo el deseo y centró la intriga de unos jóvenes personajes, y había pasado con Cadalso a simbolizar la novedad y las esperanzas de los jóvenes escritores de una reforma de la sociedad española, se convierte en la pluma de los descendientes de Larra en señal de fracaso y frustración --después del 98 el escritor pierde la relevancia social que había conocido--, de la impotencia y contradicción de los intelectuales ante un orden de cosas que siempre encuentra el modo de cambiar sólo un poco para que todo siga igual, y deja que sus hijos se ahoguen en el espejo del idealismo, frente a los que no albergan "un destello de amor ni de alto pensamiento".

Bibliografía

Baroja, Pío. 1901. *Larra (1809- 1837). Aniversario de 13 de febrero de 1901*, Madrid, Imp. de Felipe Marqués. En J. Martínez Ruiz, *Azorín. La voluntad*. Edward Inman Fox ed. Madrid: Castalia, 1968, pp. 241- 243.

Cernuda, Luis. 1994. [Los que se incorporan], *Octubre*, 4- 5 (1933), recogido en *Prosa*, II, Derek Harris y Luis Maristany eds. Madrid, Siruela, pp. 63 y 811.

----- . 1975. *La realidad y el deseo*, México, Fondo de Cultura Económica.

Gil Albert, Juan. 1977. "Realidad y deseo en Luis Cernuda (Visión de un

contemporáneo), en *3 Luis Cernuda*, Sevilla, Universidad, pp. 35- 107.

Gil de Biedma, Jaime. 1980. "El ejemplo de Luis Cernuda", "Como en sí mismo, al fin", en *El pie de la letra. Ensayos 1955- 1979*, Barcelona: Crítica, pp. 68- 74; 331- 347.

Giménez Caballero, Ernesto, 1971. *Junto a la tumba de Larra*, Barcelona, Salvat.

Gómez de la Serna, Ramón. 1986. *Pombo*. Madrid, Trieste, pp. 50- 51; 211- 212.

----- . 1990. "Jardiel Poncela", en *Nuevos retratos contemporáneos y Otros retratos*, Madrid, Aguilar, pp. 699- 710.

Larra, Mariano José de. *Obras de...* Carlos Seco Serrano, ed. BAE 127 y 128.

Martínez Ruiz, José, Azorín. 1961. *Rivas y Larra en Obras completas*, III, Madrid, Aguilar pp. 483- 485.

----- . 1968. *La voluntad*. Edward Inman Fox ed. Madrid: Castalia, pp. 241- 247.

Montreuil, Gerbert de. 1828. *Le roman de la violette ou de Gerart de Nevers*, Douglas Labarée Buffum, ed. Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion.

Valle, Adriano del. 1955. "Oscura noticia de Luis Cernuda", *Cántico*, 9- 10, pp. 349- 351.

Zorrilla, José. 1880. *Recuerdos del tiempo viejo*, Barcelona: Suc. de Ramírez y Cía.,pp. 37- 43.