
Washington Irving y el hechizo de lo español

Nacido en 1783, la vida de Washington Irving se extiende como un peregrinar sereno por la literatura y por la experiencia. Surge como un fruto tardío del romanticismo americano, pero su obra nos va a abrir el camino de una nueva concepción de la narrativa. Conoce España. Recorre el sur con enorme admiración y construye su propia teoría escrita de unos hechos que le apasionan. Tiene puestos diplomáticos en Madrid. Pero su vida está integrada en una pasión por entrar en un pasado que le reconcilie con su conciencia. Hay en sus palabras un afán por encontrar el «nuevo lenguaje». No desea, como es natural, narrar como los románticos europeos, sino que busca una solución americana, y hasta patriótica, en sus *sketches*, que son como la advertencia de que se ha encontrado una nueva forma de describir la realidad. Irving en la Alhambra nos da todas las claves de su visión de la historia, nos explica hasta qué punto el escritor debe ir al «lugar de los hechos», no se puede escribir de memoria, y cómo los datos exóticos deben ser transcritos con la más absoluta fidelidad. Esto ya lo hacía Hemingway, pero en el diplomático del XIX hay una bella ceremonia de éxtasis ante lo perdido, ante ese maravilloso palacio nazarí cuyos principales impulsores fueron Yusef I (1314-1325) y Muhamad V (1354-1358 y 1362-1381). Esta es la historia y para Irving es su propia biografía.

Parece como que reviviera el asombro de los viajeros del pasado, como el alemán Jerónimo Münzer, que cuando visitó la Alhambra en 1494 exclama: «En Europa no se halla nada semejante, puesto que es todo tan magnífico, tan majestuoso, tan exquisitamente obrado, que ni el que lo contempla puede cerciorarse de que no está en un paraíso, ni a mí me sería posible hacer una relación exacta de cuanto vi.»¹ Ha surgido la palabra necesaria, «paraíso», y ese término que en literatura tiene tantas simpatías, y que los mismos puritanos lo usarían con énfasis político al leer *El Paraíso perdido* de Milton, es nuestra propuesta para comprender cómo Irving hace de su búsqueda andaluza una construcción de su mundo intelectual interior. Pensemos cómo el subconsciente tiene sus códigos, cómo hay unas personas que lo pueblan. Irving no lo ignora y los nombres surgen aquí y allá entregando lenguajes, dándonos vértices desde los que descubrir la historia. Chaucer, en sus *Cuentos de Canterbury*, no estará alejado de este método que para Ricardo Sola tiene un mecanismo de establecer una «dinámica social»². Irving, en su Alhambra, realiza la misma *praxis* que Boccaccio en *Il Decamerone*. El autor deja paso al cuento, lo necesita para así darnos una versión de cómo escritor y obra son una misma cosa.

¹ *La Alhambra y el Generalife de Granada*, por L. Torres Balbás, p. 47. Madrid. Plus Ultra, 1953.

² *Dinámica social de los «Canterbury Tales»*, por Ricardo Sola, pp. 114-127. Universidad. Zaragoza, Departamento de inglés, 1981.

El mundo español que Washington Irving descubre tiene algo de «realismo mágico», parece como una anticipación a lo que harán muchos escritores posteriores, desde Cooper hasta Twain, coloca su escritura entrecruzada con el ámbito narrado. Hay una deliciosa integración en las costumbres locales, una curiosidad por conocer que procede de Jonathan Edwards, una búsqueda de leyenda y tradición y hasta una sensualidad rousseauniana, en su «reposo indolente». Irving descansa en la Alhambra como Thoreau lo hace en Walden. Es una situación de integración en un espacio redentor, y en esa ceremonia, que nos emociona, hay algo de fantasía creadora: nos advierte cómo el vivir en un lugar mítico tiene como resultado una inmensa paz interior, una especie de plenitud análoga a la que Emerson predicará en *Nature*. Incluso la ironía añade datos al texto. El gobernador de la Alhambra le permite vivir en su recinto y así Irving se considera «único monarca de este sombrío reino».

Esta frase nos recuerda a Robinson Crusoe cuando toma posesión de su Utopía. De Foe sabía colocar al héroe frente a un esquema de restauración moral, y en la visión que Irving nos hace de la Alhambra hay muchos atisbos de gran literatura, un deseo de reconstruir la genealogía del lugar y los vínculos familiares de sus habitantes. Se nos habla de «sueño realizado», hasta de orgullo al saber que habita en el palacio de Boabdil, como si este americano hubiera encontrado en lo exótico una prueba redentora de sus anhelos. Este dato nos podría colocar en la afición «anticuaria» que caracteriza el romanticismo y no está muy alejado de las urnas griegas de Keats. Pero Irving revive el tópico y lo transfigura, y hace de él una auténtica «educación sentimental» de tal forma que el espíritu abierto del autor revierte en un esclarecimiento, incluso sociológico, de ese «espacio cerrado»³ que es la Alhambra, y lo comenta con júbilo: «Piso terreno encantado y estoy rodeado de recuerdos románticos», «estoy en el paraíso de Mahoma» o «vivo alimentando mi fantasía con dulces quimeras». Esta manera de enfrentarse con Andalucía no es, pues, superficial sino que manifiesta un amplio esfuerzo por encontrar un significado oculto. Irving pasea, charla, investiga... es el buen espíritu americano indagando el porqué de los hechos, que Franklin ya nos había predicado con talento. Y sabe hacer del lugar elegido un auténtico «baluarte de leyendas populares». Literatura y mito se entrelazan para así componer un bello resultado muy positivo. Se nos habla de cómo se mueve en un «terreno hechizado». Parece como si la magia de la literatura trascendentalista irrumpiera en un romántico exigiéndole un tributo. La Alhambra se ha convertido en el Paraíso.

Por esto no queremos hacer una lectura superficial del texto. Ya a la mitad del libro comenta con devoción: «Durante casi tres meses gocé pacíficamente de mi sueño de soberanía en la Alhambra», palabras análogas a las que Thoreau dirá en *Walden*, incluso pensamientos que nos revierten en esa «plenitud del alma» que el Nick Adams de Hemingway nos brindará. La visión de mayo, cuando llega al lugar encantado, no

³ Esta idea puede aplicarse lo mismo a *Moby Dick* como a la isla de Próspero en *The Tempest*. Vid:

«Función del espacio cerrado en literatura», por Cándido Pérez Gállego, pp. 35-45. Madrid. *Arbor*, abril 1971. Luisa Capecchi, al analizar la Verona de Shakespeare, hace de esta ciudad un lugar destructor sometido a las pugnas entre güelfos y gibelinos. La ciudad se convierte en lugar donde el mito se puede realizar, tema análogo a la visión que de la Alhambra nos da Irving. Vid: «*Romeo y Julieta*»: *La expansión del tema*, por Luisa Capecchi. Universidad. Zaragoza, Departamento de inglés, 1982.

puede ser más respetuosa: «Granada parecía estar completamente rodeada de un mar de rosas, entre las que cantaban innumerables ruiseñores»: esta plenitud romántica, que tiene ecos de Xanadú y que Coleridge vería con agrado, nos coloca ante un artificio textual que Irving desarrolla con enorme eficacia. Su modo de trenzar el presente en el pasado produce unos resultados muy valiosos. El final del libro no puede ser más revelador, parece como que el ciclo se haya concluido: «A mi tranquilo y feliz reinado en la Alhambra pusieron brusco término unas cartas que me llegaron, mientras permanecía entregado al lujo oriental en los frescos salones de los baños, convocándome a salir de mi paraíso musulmán para sumirme una vez más en el bullicio y ajetreo del polvoriento mundo.» Pero las últimas palabras son todavía más esclarecedoras: «Tras estos pensamientos, proseguí mi camino entre montañas. Un poco más, y Granada, la vega y la Alhambra desaparecieron de mi vista. Así terminó uno de los más placenteros sueños de una vida que el lector acaso piense estuvo demasiado hecha de sueños.»

Estas palabras son un poco el colofón de una «educación sentimental». Este modo de despedirse es emersoniano, hay una confianza en el objeto redentor, una inmanencia salvadora. Irving parece haber encontrado en la Alhambra su casa, su pasado, su familia..., los datos de una identidad perdida que él descubre trenzados en la leyenda. Este modelo de romper con la ciudad y refugiarse en el mito es definitivo: la narrativa americana denostará tantas veces la metrópoli y tratará de hacer de un lugar apartado el *beatus ille* de una existencia más limpia y más íntegra⁴. Es un poco el viaje de Miles Coverdale en *The Blithedale Romance*, de Hawthorne, desde Boston hasta Rextbury a ver la granja de Brook Farm donde también espera una forma de restauración interior. Irving sabe preparar así un camino que lo mismo lleva a restituir la gloria a Goldsmith como a hacer de Rip van Winkle un símbolo de intemporalidad histórica. España ha cumplido su misión, se ha convertido en el mismo motivo redentor que será en páginas de *The Sun Also Rises* de Hemingway. Sentimos cómo ha brotado en el alma del escritor un antes y un después que marca su conducta ante una cultura que él respeta y hasta la cautiva. El texto se convierte en mecanismo psicológico para señalar una necesidad de cobijo: la Alhambra tiende su apoyo, su ayuda a un «peregrino apasionado» americano.

La obra de Irving habría que situarla en una difícil coyuntura: ese deseo de vulgarizar la historia americana va a encontrar descrédito en Melville, Hawthorne y Whitman. Incluso cuando lleguemos a Mark Twain habrá una sucesión de datos irónicos que no debemos alejar de Rip van Winkle, pero que no nos colocan en idéntica situación. La fuga de Tom Sawyer o Huck Finn no tiene —por su dramatismo— parecido posible en Irving. No es fácil ver en Sleepy Hollow ninguna

⁴ En Hawthorne hay un delicioso atisbo de la mitología, lo mismo en *The Marble Faun* como en esa otra previa, donde también la pastoral surge como vínculo, que es *The Blithedale Romance*. Miles Coverdale se comportaría como un Irving en la Arcadia socialista. No hay nexo ideológico posible entre ambos, aunque sólo sea porque el plano erótico está ausente en la Alhambra. *Vid: Circuitos narrativos*, por Cándido Pérez Gallego, pp. 31-47. Zaragoza. Universidad, Departamento de inglés, 1975.

Pero este tema de la mitificación de la cultura necesita, al menos, una consulta a textos marxistas:

La création culturelle dans la société moderne, por Lucien Goldmann, p. 187. Paris. Denoël-Gonthier, 1971.

analogía con el mundo de Mark Twain que siempre posee un culto a la conversación, como método pragmático muy revelador. Desde ese sentido «diagonal» debemos incluir la versión que hace de la Alhambra como un reportaje, no en la misma línea del *Chartres* de Henry Adams, sino tratando de ver en lo pintoresco un factor decisivo en la forja de la posibilidad narrativa. Irving sabe sacar el máximo partido a los tópicos, pero lo hace con una ingenuidad notoria, parece como que Oliver Goldsmith en persona fuera quien se pasea por Granada ⁵.

Hay una ironía de la historia, pese a su pretendido documentalismo. Estamos ante un método narrativo que no huye de lo popular y consigue así ser, en muchas ocasiones, un auténtico *best seller* del XIX, pero no en las cimas que alcanzará H. Beecher Stowe con su patética historia del tío Tom. Ese «mito» lleva más hondo que la nostalgia de Rip van Winkle, el lector se aproxima más al dolor del sur, al esclavo irredento, que a esa apología de la ausencia de frontera que Irving señala, y que Cooper va a rebatirle. Natty Bumpoo es la apología de un compromiso moral con la historia americana, pero no aprovecha más tópico que el sentimiento de plenitud ética ante la naturaleza.

Desde esa disyuntiva bien/mal nos encontramos ante una advertencia que puede llevarnos hasta Emerson, y en ese mismo punto advertir cómo Irving no hace sino recrear aquellos temas de época que están vigentes en la «leyenda» americana. Aproximémoslo, por tanto, a todos los forjadores de la literatura popular, pero alejemos su figura, como la de Melville o Hawthorne de obras que van a evitar caer en los errores del autor de *Salmagundi*. El héroe alude a ese «colonialismo cultural» que surge tantas veces en Irving y descubre su capacidad para crear una nueva visión de los hechos. No ignoro que *The Scarlet Letter* es también historia de Boston, pero sin embargo, hay un dramatismo intenso que hace que eludamos de esa novela la menor posibilidad de leyenda. El romanticismo de Irving es su artificio más sincero para entrar en la visión de los signos sociales. El *local color* le va servir de método de ingerencia en la vida cotidiana. No hay un héroe solitario que resista esta dialéctica ⁶.

El símbolo se adueña de la obra. Todo Washington Irving parece condenado a no poder salir del símbolo, sea la Alhambra o sea la mitificación del presidente George Washington. Nos encontramos ante un autor que toma el mundo tal y como es, que no propone ningún esquema filosófico coherente, que no trata de hacer revolución alguna. No tiene nada que ver con Charles Brockden Brown, ni siquiera con W. C. Bryant. Su visión ideológica de los hechos es muy funcional, no busca una teoría global, como en el fondo esconde *Walden* ⁷, sino que se dedica a escribir, a no forzar

⁵ Sobre este tema de «recreación» puede verse de qué manera lo resolvería Henry James. *Vid: Henry James and his Cult*, por Maxwell Geismar, p. 463. London. Chatto and Windus, 1964;

The Ambiguity of Henry James, por Charles T. Samuels, p. 237. Urbana. University of Illinois Press, 1971;

The Image of Europe in Henry James, por C. Wegelin, p. 198. Dallas. Southern Methodist University Press, 1958.

⁶ Este tema es muy importante. Parece como que el héroe colectivo cubra mejor los intereses de la comunidad que el héroe individual. Veamos cómo se resolvió en una determinada situación en Inglaterra:

The Popular Novel in England, por J. M. S. Tompkins, p. 345. London. Methuen, 1969.

⁷ El tema *Walden*, sobre el que existe tan amplia bibliografía, debe entenderse —siguiendo el método Irving— como aquel símbolo que nos lleva a una identificación con el lenguaje.

sus términos y dejar evidencia de los datos literarios que preocupan aquellos años a sus vecinos. Es más lógico y racional que Hawthorne o Melville, qué duda cabe, puesto que siguiendo una línea de «estética de la recepción» veríamos en Irving un autor que llena un vacío, que cubre un territorio que era preciso rellenar.

Su tarea es desmitificar, hacernos huir de Poe o Cooper, incluso prevenirnos con el naciente empuje de Hawthorne, Melville y Whitman, dejarnos evidencia de que la escritura es tanto más eficaz cuanto más se ciñe al deseo del lector. Desde 1804, fecha de su primer viaje a Europa, se va notando en él un afán «documentalista» muy riguroso: finura, encanto, ironía e ingenio parecen ser las normas de un autor que ya en *Salmagundi* critica la sociedad neoyorquina y que desde 1826 hasta 1829 será *attaché* de la embajada de Estados Unidos en España, para pasar a Londres y allí ampliar su formación. Su segunda etapa 1842-1845 tiene mucha más resonancia y nos prepara a una visión más severa y total de su obra.

Ya quedan ahora lejos *A Cronique of the Conquest of Granada* (1829) o *The Alhambra* (1832), parece que el autor se haya ido orientando hacia escrituras más objetivas. En todo caso el personaje está creado, es Rip van Winkle, y como Franklin, pretende moverse en el más estricto pragmatismo, hay una renovación de valores, un volver a la «autobiografía» como fuente de valoración del presente. *The Legend of Sleepy Hollow* (1820) es un punto de partida muy revelador. Ese humilde maestro, Ichabod Crakem, tiene algo de amante desesperado en su relación hacia Katrina van Tassel: ese mundo de fantasía e historia que les une es de la más exquisita literatura, pero la aparición de Brom Bollen, que casará con Katrina, es la advertencia de una ruptura con el nivel imaginativo que creíamos vigente. Parece como que haya una ruptura del valor de lo inventado en un mundo donde un caballo sin cabeza puede correr despavorido por los bosques: es la visión inédita que rompe con el tópico, es lo inesperado que da una gota de «fantasía gótica» a una visión de los hechos excesivamente cartesiana.

Frente a Boston como cuna de escritores —sirva de ejemplo Edgar Allan Poe— y alejándonos de Massachussetts como espacio de creatividad literaria —recordemos el Salem de Hawthorne—, volvemos a Nueva York, que pretende imponer su nuevo código que un narrador excepcional, Herman Melville, llevará con orgullo. Lo mismo que *Moby Dick* puede entenderse como una fuga de Manhattan, de igual modo la obra de W. Irving tiene un inconfundible aire de cosmopolitismo, y nos coloca ante un hombre culto que hace de la gran ciudad motivo de reflexión, tema que, por ejemplo, Nathaniel Hawthorne nunca se hubiera planteado. De esa forma, siguiendo las huellas de Fielding, Goldsmith, Sterne o Swift, nos propone un estilo tremendamente funcional donde engarzar la «mitología» de la naciente América a un nivel popular. Hay un amor por América, un ímpetu biografista obvio que lleva a que cuando esté hablando de la Alhambra use el método que seguiría al entrar en las vidas de Goldsmith o George Washington. Intenta racionalizar sus esfuerzos, se sabe conocedor de un artificio y no desea competir con Poe o Cooper, a la vez que su muerte en 1859 le impide gozar de los maestros del *american renaissance*. Esos cinco años de esplendor y que cobijan lo mismo *Moby Dick* como *Walden*, *Leaves of Grass*, *The Scarlet Letter* o *The House of the Seven Gables*, le cogen demasiado viejo y no puede reaccionar como debería a ese genial ímpetu renovador.

Su obra es, por tanto, precursora de cualquier himno de amor a América. Se enhebran en ella trabajos tales como *A History of the Life and Voyages of Christopher Columbus* (1829), *The Conquest of Granada* (1829), *The Life of Oliver Goldsmith* (1840) o *The Life of George Washington* (1855-1859), que a su vez dominarían a ese héroe Rip van Winkle que es el centro de toda su capacidad literaria. El tesoro que guarda Diedrich Knickerbocker es la prueba de que hay una gran cantidad de textos que han de marcar de modo decisivo la mitología americana. No hay una narración abierta y vigorosa, como la historia de Ishmael en *Moby Dick*, sino un intento de componer un cuadro de necesidades de una nación que busca entrar en la tradición apenas ha alcanzado su mayoría de edad: ese obsesivo ritmo biografista, que Melville nunca comprendería, hace que Irving se comporte como un autor que busca su respuesta narrativa. Rip van Winkle es un símbolo de tal categoría que nos proporciona la necesaria alegoría de una tierra en busca de sus raíces: hay algo emersoniano en su conducta, y una ironía que nos conmueve. El mito se combina así con la biografía —ya hemos visto en *Anatomy of Criticism* de N. Frye como es posible— y se convierte en respuesta activa.

Esa sombría relación entre texto y paisaje alcanza en W. Irving unos resultados muy positivos. No es sólo el que hagamos de *The Legend of Sleepy Hollow* una leve sátira del pensamiento americano, sino también que pensemos hasta qué punto hay en Irving un talento indudable por marcar un nuevo rumbo a la literatura, distinto del oficial, alejado de los ya conocidos, tratando de salvar las distancias que lo mismo *Moby Dick* como *The Scarlet Letter* pueden marcarle. Irving elude ese posible peligro y aunque anterior a ellos, sabe dejar una huella que tal vez enhebra con Mark Twain y que hace del método coloquial un mecanismo de ingenuidad narrativa de enorme validez. Así podemos integrar el *local color* de Granada en una América que busca sus raíces de modo obstinado. Su fama ha sido valorada por críticos tan distintos como Van Wyck Brooks o A. Myers y se ha podido comprobar cómo hay en su estilo un mecanismo eficaz cara al futuro. Rip van Winkle es una obra póstuma de Diedrich Knickerbocker, lo cual nos lleva al tema del «autor delegado» que ya hemos analizado en alguna ocasión, y que nos hace intuir en Irving una obsesiva preocupación por un documentalismo proyectado en otros autores. Ichabod sería el personaje de la frontera, tal vez viviendo una alucinación, como el Goodman Brown de Hawthorne, y moviéndose en un ámbito donde el sueño de gloria es elemento definidor pues no en vano se nos mencionan los libros de brujería de Cotton Mather ⁸.

La magia de Irving no destruye el objeto que contempla. Boabdil pierde su reino y su paraíso, pero lo recupera un americano curioso por las costumbres árabes: este modo de renacer el pasado está presente a lo largo de todo Irving para así dejarnos prueba concreta de que si bien no hay una intención social en sus textos surgen, aquí y allá, momentos de ritual descriptivo de suma belleza. Ese caballo que galopa sin cabeza es el símbolo de un imposible tan irreal como la visión de Granada que nos

⁸ Resaltemos cómo en *Ligeia*, de Edgar Allan Poe, asistimos a una ceremonia de muerte imposible de la belleza: el tono de Longfellow en algunos de sus poemas sería próximo al que Irving use. Una reverencial actitud ante la misión liberadora de la mujer.

da Irving. El documentalismo deja paso a sus mismas dimensiones históricas y aun podemos sospechar hasta qué punto estamos ante un autor que es un fiel testigo de la historia y hace de ella un lugar donde apoyarse. No tiene el desarraigo de Melville, ya lo hemos advertido, pero marcará una línea donde la ironía será un método sumamente eficaz y formativo. La «visión imposible» de Irving nos lleva, eso es cierto, a momentos de *The Blithedale Romance* de Hawthorne o del *Israel Potter* de Melville, dos intentos de hacer fantasía de la historia, y nos comunica un método que los historiadores de finales del XIX acogerán con suma alegría: la magia de lo real se comporta como un paradigma más al analizar el comportamiento del americano. Hay un deseo de colocarle en su ámbito definidor. Se le concede una familia hipotética donde engarzar sus anhelos imposibles. Todo ello lo tiene en su mente Irving cuando inventa sus cuentos, un afán de servir a su patria. Por eso hay una sensación de regreso a la naturaleza en su obra. Las fotografías del cementerio de Sleepy Hollow, en Tarrytown, nos proporcionan una clamorosa sensación de armonía. Parece sentirse en toda su obra una disciplina narrativa, un buscar otra solución que no sea la que los escritores más exigentes se habían propuesto: en ese sentido sí que es un rebelde, rompe con una norma que hace de *Moby Dick* y *The Scarlet Letter* los dos motivos de reflexión máxima, parece que situarlo junto a Dickens puede ser más adecuado que aproximarle a las negruras pesimistas de Melville y Hawthorne. *The Legend of Sleepy Hollow* es una obra muy bella, y nos presenta el tipo de Ichabod, bondadoso e ingenuo, lo mismo maestro que abogado, como granjero, que nos coloca ante una sinceridad no lejana de la de Rip van Winkle y que nos hace pensar en la moral de frontera de Natty Bumppo, aquel inolvidable héroe de Cooper. Ichabod es el alma que no acepta el pecado, frente a Brom que es el bromista empedernido, el típico representante de la sátira, y la obra se centrará en cómo la inocencia alcanza la gracia, al casar Ichabod con la bella Katrina y empezar con ella una vida muy lejos, incluso fuera de la leyenda que Knickerbocker ha creado: estamos forjando un estilo popular que lleva a Mark Twain, que se aleja de la oscura problemática de Thoreau.

Irving nos proporciona las bases para crear el auténtico resurgir del método narrativo americano. La Alhambra en sus manos será un motivo de ceremonial e introspección único. Este autor nos ofrece de forma artesana una simbología del héroe positivo muy oportuna y que en el lenguaje de Northrop Frye y su «anatomía», estamos ante un prototipo: Katrina, en su belleza y dulzura, es como el contrapunto de lo que no tuvo Rip Van Winkle; el nexa femenino ausente en *Walden* brota en Sleepy Hollow como aparecía en *The Last of the Mohicans* en las figuras de Cora y Alice: Irving se sabe en posesión de un método sencillo y eficaz y su ironía le va a deparar muchos triunfos. Brom Bones es la antítesis de Ichabod Crane, y ambos componen una versión de los enfrentamientos que hasta Melville en *Israel Potter* nos ofrecía. Mal y bien, pero mejor todavía desprecio de la leyenda y amor por la misma, serán las coordenadas de un autor que en la Alhambra sabrá enfrentarse con su propia tendencia a hacer de la vida una fantasía sin límites. Sentirse Boabdil significa un sueño de gloria, un vacío que es preciso rellenar y hasta una búsqueda de ambición que debe enfrentarse con ese regreso de Rip a casa, tras veinte años en el vacío, y descubriendo que su esposa, afortunadamente, ha muerto.

Ese vacío lo puede rellenar la naturaleza. Es un signo que Katrina asume con orgullo. Parece llevarnos a *Salmagundi*, incluso a páginas de su biografía de Oliver Goldsmith. Philip Freneau nunca hubiera adoptado esa actitud, ni mucho menos Longfellow, pero Irving sabía que la sabiduría popular era la base de la creación narrativa. Franklin le sería el punto de partida —incluso Jonathan Edwards podría aducirse— y de ese modo toda su vida sería un *sketch* que se colocaría directamente en las manos del lector americano. Los Castkills serían el «lugar de leyenda», un espacio encantado, un lugar mítico y casi religioso, y en esa «visión beatífica» Irving propondría un cambio de rumbo a la literatura nacional, tomando como método ese sarcasmo que no está lejos de la caricatura —método que lo mismo nos remite a Chaucer como a Thackeray— y dándonos prueba de que hay un arte que sólo es accesible desde el idioma de la sinceridad.

Irving se apoyaba en el idioma para llegar al americano medio, exactamente lo contrario que hacían Melville y Hawthorne, y sus viajes fueron motivo de incorporación de experiencias. Así es como hace de *Knickerbocker* el primer libro cómico escrito por un americano. Pero la imagen de Katrina puede ser el recuerdo por la muerte de su novia, Mathilda Hoffmann, que le hizo permanecer soltero toda su vida, desdoblar su personalidad como Geoffrey Crayon. Permanecer trece años postreros de su vida en Sunnyside, como prueba de una ruptura con la ciudad. La Alhambra queda como símbolo eterno. Sus *sketches* españoles son de una finura y fidelidad únicas. Incluso sabía moverse entre tres lenguajes, el *Knickerbocker* que canta Ichabod y el de Geoffrey Crayon que sabe mostrar elegantes matices. El tercero es la voz de esa conciencia que en Granada alcanza momentos de sublime identidad. Igual que Irving sueña eternamente con Mathilda, del mismo modo, su experiencia española le da una razón de ser inolvidable. Es allí donde se siente de verdad integrado en su pasado y en su historia, como si esa leyenda significara para él el ansia de encontrar un merecido reposo interior.

CANDIDO PÉREZ GÁLLEGO
Pinar. 21
MADRID-6