



*De Valle-Inclán a León Felipe*

Manuel Durán

DE  
VÁLLE-INCLAN  
A  
LEON FELIPE

COLECCION PERSPECTIVAS ESPAÑOLAS. 10

MANUEL  
DURAN

FINISTERRE

-9-

△▽

## Nota inicial

La gran literatura de nuestra época -lo sabemos- es una literatura rebelde. El momento privilegiado del escritor de hoy es el de la crítica y el desafío. De Valle-Inclán a León Felipe, los escritores españoles que aparecen en este pequeño volumen tienen en común esta actitud de crítica y rebeldía, sostenida a lo largo de su producción, y que además -pensemos en Miguel Hernández, en Max Aub, en Goytisolo- va exasperándose progresivamente a medida que transcurren los años.

Tienen igualmente en común un mismo amor por la «espaciosa y triste España», un amor no exento de rabia y violencia, un amor que se expresa en forma doliente y crítica. Toda obra literaria es un intento de reorganización del mundo visible -y del mundo invisible- que nos rodea. En los autores que aquí estudiamos la reorganización del ambiente -es decir, el retrato de su sociedad se aparta de las normas «realistas» tradicionales para llegar con frecuencia a la distorsión: el ejemplo más claro de ello es Valle-Inclán, el más rebelde de su generación, y el más apasionado distorsionador de las imágenes españolas gracias a su galería de espejos cóncavos y convexos. (A quienes achaquen a Valle-Inclán, y a los autores aquí estudiados, su falta de «realismo», se les puede contestar recordando un viejo proverbio ruso que cita Gogol: «El espejo no tiene la culpa de que la nariz esté torcida».)

M. D.

-[10]- -11-

△▽

## Del Marqués de Sade a Valle-Inclán

-[12]- -13-

Un tenue hilo, evidente en algunos lugares y soterrado en otras partes de su largo trayecto histórico, une la obra de Valle-Inclán y los escritos del «divino marqués» de Sade. Este enlace entre ambos escritores no depende del estilo, sino de un interés común por lo sensual, lo físico, lo corpóreo.

La manera de expresar este interés tiende, sin embargo, a separarlos: Valle-Inclán transforma la sensualidad en arte, la sublima o la caricaturiza y retuerce; Sade la trasciende hasta convertirla en abstracción, en símbolo vacío: sensualidad intelectualizada y transparente de puro exasperada. Un reciente juicio de Octavio Paz acerca de Sade contribuye a aclarar este punto: «Nadie ha tratado temas tan candentes en un lenguaje tan frío e insípido. Su ideal verbal -cuando no cede al furor- es una geometría y una matemática eróticas: los cuerpos como cifras y como símbolos lógicos, las posturas amorosas como silogismos. La abstracción colinda con la insensibilidad, por un lado; por el otro, con el aburrimiento. No quiero regatearle el genio a Sade, incluso si la beatería que lo rodea desde hace años provoca en mí ganas de blasfemar contra el gran blasfemo, pero nada ni nadie me hará decir que es un escritor sensual.»<sup>1</sup> Y Georges Bataille subraya: «El aburrimiento se desprende de la -14- monstruosidad de la obra de Sade, pero este aburrimiento es en sí el sentido mismo de dicha obra. Como señala el escritor cristiano Klossowski (*Sade, mora prochain*, pág. 123) sus interminables novelas se parecen, más que a libros de diversión, a obras de devoción... Desde el principio nos hallamos perdidos en cimas inaccesibles. Ni vacilaciones ni moderación. En un huracán sin tregua y sin fin, la corriente arrastra invariablemente a los objetos del deseo hacia el suplicio y la muerte.»<sup>2</sup> Y sin embargo por diferentes que sean las obras -los estilos- de Sade y Valle-Inclán, si queremos entender hasta el fondo -

raíces, entraña- la obra de Valle, nos es forzoso examinar ese tenue hilo que la une a Sade, y recorre, al hacerlo, todo el siglo XIX,

«Me atrevo a afirmar -escribía Sainte-Beuve hacia mediados del siglo pasado- sin temor a ser desmentido que Byron y de Sade (y discúlpeame el colocarlos uno al lado del otro) han sido quizá los dos mayores inspiradores de nuestros autores modernos; el primero en forma visible y patente, el segundo clandestinamente... aunque no demasiado clandestinamente.»<sup>3</sup> Y Baudelaire concurría: «En realidad, el satanismo ha ganado. Satán se ha hecho ingenuo. El mal consciente era menos horrible y estaba más cerca de curar que el mal que se ignoraba. G. Sand es inferior a de Sade.»<sup>4</sup> El satanismo sádico, según Mario Praz, es el verdadero *mal du siècle* de los románticos; no el *spleen* o la melancolía, que no son sino manifestaciones pasajeras del mismo.<sup>5</sup> En este breve ensayo trataremos de -15- resumir en cortas etapas la influencia del sadismo en la literatura del siglo XIX, hasta culminar con su superación y asimilación artística en el modernismo de Valle-Inclán. Con ello no pretendemos escribir un capítulo más de la «historia de las ideas» ni otra investigación de fuentes, sino más bien un estudio de ambientes poéticos y de posturas vitales ante tales ambientes. «En mi opinión -escribía Pedro Salinas- lo que caracteriza una época o un grupo literario es la actitud íntima y radical del artista ante el mundo, su peculiar postura frente a la realidad.»<sup>6</sup> Ante la imposibilidad de abarcar la realidad como inspiración literaria en todos sus aspectos, nos hemos limitado a un solo tema: el de la mujer. Hay épocas dominadas por una concepción del ideal femenino que permite definir las en sus aspectos centrales. El siglo XVIII, punto de arranque del romanticismo, y, por lo tanto, en último término también del modernismo, es una de estas épocas.

Si el Renacimiento forjó la idea del hombre universal, el siglo XVIII nos ha legado la idea de la mujer universal, abierta a todas las influencias, dueña de sí misma, inteligente, sensual, elevando a categoría de arte sus instintos a través de la coquetería, a mitad de camino entre el capricho y la disciplina. El ideal femenino de este siglo, todavía no turbado por los temblores prerrománticos y presádicos, lo encontramos en las heroínas de Marivaux, en los cuadros de Watteau, en las óperas de Mozart. La mujer del siglo XVIII es plenamente una persona humana capaz de llegar a las más altas cimas de comprensión y de amor. Por ello es este siglo la gran época del diálogo, del diálogo galante entre hombre y mujer, del diálogo científico o político en que la mujer comparte por vez primera los intereses masculinos y aprende a influir en la marcha de las naciones y en el desarrollo de nuevas teorías. -16- Sobre este ideal irá a proyectarse la sombra del Marqués de Sade.

## Sadismo y romanticismo

El siglo XVIII había llegado hasta lo que parecía imposible: inventar la naturaleza y la naturalidad, reproducir artificiosamente la simplicidad. No se podía ir más lejos, y la renovación tenía que venir de otra dirección. Durante la segunda mitad del siglo se desarrolla un tipo de literatura en que la serenidad, el análisis y el equilibrio serán substituidos por un sentimentalismo nutrido en la persecución implacable de una mujer que encarna los más elevados ideales, Es el tema de la mujer inocente perseguida, sin el cual no se habrían podido escribir ni *Clarissa Harlowe*, ni *La Religieuse*, ni *Les Liaisons dangereuses*. En cierto sentido, y por estas obras, Richardson, Diderot y Laclos pueden calificarse de escritores *presádicos*. Fue incalculable la influencia que esta

nueva concepción de la mujer ejerció en todos los novelones folletinescos de la primera mitad del siglo XIX. Basta consignar que en 1842 no había cambiado todavía la fórmula para construir un folletín: *Vous prenez, monsieur, (sic) par exemple, une jeune femme, malheureuse et persécutée. Vous lui adjoignez un tyran sanguinaire et brutal, un page sensible et verineus, un confident sournois et perfide. Quand vous tenez en main tous ces personnages, vous les mêlez ensemble, vivement, en six, huit, dix feuilletons, et vous servez chaud*<sup>7</sup>. La virtud, humillada y ofendida, triunfa al final de algunas de las novelas citadas, y es recompensada o vengada por un Cielo o una Providencia en que, por otra parte, la mayor parte de los lectores no creían ya; pero el final, forzado y arbitrario, no consigue -17- sino salvar las apariencias. Han desaparecido los serenos rostros femeninos de Watteau y La Tour. La belleza que empieza a interesar es bien distinta; no tardará Shelley en describirla:

*'T is the tempestuous loveliness of terror...* escribirá en un largo y significativo poema inspirado por un cuadro atribuido a Leonardo y que representa la cabeza de la Medusa<sup>8</sup>. Termina la época de la conversación y empieza la del éxtasis.

El tema de la mujer perseguida había comenzado la labor de degradación de la mujer en la segunda mitad del siglo XVIII; la creación del héroe romántico la completará. Este héroe ha sido concebido por Sade en forma insuperable. Rousseau era ya un hombre sensible y solitario, pero el «personaje» Rousseau carecía de la grandeza siniestra de los héroes de Sade. Sade llega a la destrucción absoluta del ideal del *honnête homme* y de la *honnête femme* al degradar a las víctimas mediante humillaciones y suplicios infinitos y exaltar a los verdugos a un plano sobrehumano: *Mais vous... croyez-vous réellement que vous soyez des hommes? Oh, non, non, quand on les domine avec tant d'énergie, il est impossible d'être de leur race. -Elle a raison, dit Saint-Fond, oui, nous sommes des dieux*<sup>9</sup>. La filosofía de Sade es el egoísmo integral. Cada hombre tratará de aniquilar a sus víctimas para exaltarse a sí mismo, sin más ley que su propio placer. Sade insiste hasta el cansancio en que la base de su moral es el hecho primordial e inmediato de la soledad absoluta en que nos ha hecho nacer la naturaleza. El mayor dolor -18- de los demás será siempre de menor importancia que mi placer. El amor es, naturalmente, imposible en un mundo en que sólo cabe ser verdugo o víctima. La fórmula de Sade, *Tout est bon quand il est excessif*, explica el alma romántica mucho mejor que el prefacio de Cromwell.

El «mensaje» de Sade era a la vez oportuno y excesivo. Oportuno porque llegaba preparado por una serie de tentativas deshumanizadoras (baste recordar el culto a las ruinas, la necrofilia de las *Noches Lúgubres* de Cadalso, etc.) Excesivo, porque el escándalo y la trágica crueldad de Sade representaban un caso límite, un absoluto que el romanticismo sólo podía aceptar en parte. Paralelamente a la difusión del sadismo, directa o indirecta, a principios del siglo XIX, otro fenómeno dominaba la atención del público europeo: un renacimiento de la religiosidad iba a dar formas cristianas o panteístas a las inconcretas aspiraciones románticas. El terremoto que destruye las estructuras racionalistas clásicas proyecta un pedazo de cielo sobre la forma inhumana de la mujer verdugo o la mujer víctima; la mujer romántica queda coronada por un halo de santidad que disfraza su verdadero carácter de objeto. Sade era, lo sabemos, ateo; *l'idée de Dieu est le seul tort que je ne puisse pardonner à l'homme*, afirma. Ateo o seudocristiano, el escritor romántico típico se complacía en abandonar a sus héroes -y sobre todo a sus heroínas- frente a fuerzas infrahumanas. Como señala Ortega, el resurgir de estas fuerzas «volvía a oprimir la palidez humana de la mujer, y pintaban al

cisne sobre Leda, estremecido; al toro con Pasiphae y a Antíope bajo el cobro. Generalizando, hallaron un espectáculo más sutilmente indecente en el paisaje con ruinas, donde la piedra civilizada, geométrica, se ahoga bajo el abrazo de la silvestre vegetación. Cuando un buen romántico divisa un edificio, lo primero que sus ojos buscan es, sobre la acrótera o el tejado, el «amarillo jaramago». Él anuncia que en definitiva todo es tierra, que dondequiera la selva rebrota.»<sup>10</sup> -19- Esta asimilación de la mujer a un elemento del paisaje, a una roca más, siniestra o luminosa, prepara la vía del modernismo, en que la mujer, el cisne y el templete griego tienen exactamente la misma importancia y la misma función decorativa.

### **Del romanticismo a la teoría del «Arte por el Arte»**

«Entiendo perfectamente una estatua,» decía Teófilo Gautier, «pero no entiendo a un ser humano. Siempre he preferido una estatua a una mujer, el mármol a la carne.»<sup>11</sup> Gautier, uno de los fundadores de la teoría del «Arte por el Arte», vive en su juventud el apogeo del romanticismo, pero no tarda en sentirse separado de sus contemporáneos por hondas e insalvables diferencias. La principal consiste en que los grandes caudillos del romanticismo francés se sienten imbuidos de un intenso fervor religioso o social, de una religiosidad espiritualizadora. Lamartine, Hugo, Vigny, creen en el origen divino del hombre; sus obras se iluminan con vivos relámpagos de trascendencia. Para Gautier, en cambio, el mundo está vacío de dioses, incluso de ideas; no hay en él sino bellos objetos. «Una forma hermosa es una idea hermosa.»<sup>12</sup> El inmenso vacío que queda en el movimiento romántico al evaporarse de su gigantesco escenario todos los elementos extrahumanos lo llenará la teoría del «Arte por el Arte» con formas refinadas y ritmos musicales perfectos. Empieza a colocarse en el centro de la atención una colección heteróclita de bellos objetos exóticos que el romanticismo había utilizado únicamente como efectos de guardarropía. -20- «Gautier adoraba a las princesas chinas,» dirá más tarde Rubén Darío.

No desaparecen por ello los motivos sádicos en la literatura. Al contrario, al despojar a la mujer de su carácter divino se descubre con mayor claridad su aspecto sádico. La literatura norteamericana, de desarrollo paralelo a las europeas en aquella época, nos ofrece la figura de Poe, en quien se combinan los esfuerzos por despojar a la lírica de todo carácter moralizador, una versión norteamericana de la teoría del «Arte por el Arte», y el empleo casi constante de temas sádicos. En su labor de crítico literario en diversas revistas, Poe tuvo ocasión de comentar la obra de otros poetas, en especial los del grupo de la Nueva Inglaterra, iniciando una violenta polémica motivada por el carácter moralizador de los poemas de sus contemporáneos. Para Poe, el objetivo inmediato de la poesía es el placer, no la verdad; la poesía es creación rítmica de la belleza; la tristeza es el estado de ánimo más poético, y la muerte de una mujer hermosa el tema perfecto. Poe es también, como Gautier, un enamorado de la forma rigurosa y trabajada. A la inspiración romántica oponen ambos un cuidadoso empleo de la palabra exacta; al entusiasmo o la desesperación, el paciente trabajo del artífice.

## Tres posturas ante el sadismo

El sadismo no es, en sí, un elemento artístico; es un elemento vital, un componente de la personalidad humana de ciertos escritores. Lo interesante es, pues, apreciar no la presencia de este elemento en la obra de un escritor, sino tratar de precisar en qué forma el escritor la incorpora a su obra. La comparación de los elementos sádicos en las obras de Byron, Gautier, Poe, y Valle-Inclán, nos inclina a pensar que ante la presencia de elementos sádicos -21- en su obra un artista puede adoptar cualquiera de estas distintas posturas: la adopción sin reservas, la sublimación parcial, o su dominio y utilización consciente. La primera posición es la de Byron; Poe y Gautier adoptaron la segunda, y Valle-Inclán la última, el dominio y la utilización plena con fines artísticos.

Para Byron, lejano descendiente del Satán de Milton, vida y literatura se dan en íntima fusión, pero dominan los elementos vitales sobre los literarios. Byron se siente arrastrado por fuerzas contra las que no le es posible luchar; acepta su destino sin resistencia. Se rebelará contra todo, pero no contra su destino interior, paseando por un mundo enemigo su sonrisa pálida y desesperada. Estamos en la época del romanticismo desenfundado. Lo que más tarde, en la época de Gautier o de Baudelaire, aparecerá como pueril o risible es precisamente este abandono inconsciente a los impulsos internos; para Gautier o Baudelaire, que han aprendido a bucear en sus almas y conocen ya mucho mejor lo que les está aconteciendo, las posturas melodramáticas de Byron resultan ya imposibles. Y sin embargo para la primera generación romántica la íntima fusión de vida y poesía se imponía con la fuerza de una ley biológica: el hombre byroniano, arrastrado por impulsos fatales, recurre a la poesía como a una expresión salvadora, que le permite por un momento dominar su destino: «La poesía es la lava de la imaginación, cuya erupción impide un terremoto» escribe Byron<sup>13</sup>. Según Du Bos, la literatura ha dejado de ser para Byron un medio de expresión artística para convertirse en íntimo desahogo de sus angustias. La generación byroniana es también la de Sade. En ella llega al máximo el problematismo y el sentimiento de la fatalidad, que exige una auto-expresión -22- sin reservas, sincera, y plasmada en formas más bien descuidadas. La obsesión es más fuerte que el arte. «Para Byron el olvido no existía, y esta incapacidad constituye a la vez la base adamantina de su genio, y la delectación morbosa de su yo interior. Fue toda su vida el hombre de la devastadora frase de Tasso que eligió como lema para *The Corsair. I suoi pensier in lui dormir non ponno*<sup>14</sup>. El arte, al servicio de la vida, tratará de impedir que se produzca demasiado pronto la caída hacia los abismos señalados por el hado.

La literatura como documento vital será substituida gracias a la teoría del «arte por el arte» por una tendencia de sentido contrario: la vida al servicio del arte. Gautier conoció en su propia vida -y a través de su amistad con Baudelaire- lo que podía ser el purgatorio romántico y neorromántico, y se valió de la objetivización y el plasticismo como medios liberadores, de exorcismo. Gautier, temperamento más equilibrado que un Byron o un Baudelaire, se niega a dejarse arrastrar por el torbellino del sadismo y el masoquismo, o a perderse en el laberinto de la autorecriminación; será el menos introspectivo de los románticos, y su mirada se proyectará, con inteligencia y sensualidad, hacia el mundo de lo externo. Pero este mundo exige organización, ritmo y medida; hay que dar forma a la materia en bruto. «El mundo del alma ha cerrado ante mí sus puertas de marfil: ya no comprendo más que lo que toco con las manos; tengo sueños de piedra; todo se condensa y se endurece a mi alrededor, nada flota, nada vacila, no hay aire ni aliento; la materia me oprime, me invade y me aplasta.»<sup>15</sup> Gautier

se defiende eliminando de este ambiente enrarecido todo lo que no sea forma bella, color o musicalidad fácilmente asimilables, y, por decirlo así, predigeridos por otros artistas. Ante Gautier y la realidad se interponen, protectoramente, las -23- sombras de los grandes escultores, pintores o músicos del pasado; como Virgilio a Dante, lo guiarán por el confuso hacinamiento de la realidad cotidiana hacia un universo de formas depuradas en que su poesía se irá haciendo cada vez más fría, más impersonal, más decorativista. La vida equilibrada y serena triunfa, pero a expensas de un arte pleno<sup>16</sup>.

### **El sadismo contenido de Valle-Inclán**

Valle-Inclán comienza a escribir en la época de pleno triunfo del modernismo en que la fusión de temas literarios y corrientes sádicas, que había proseguido durante todo el siglo XIX, permite una plena incorporación de estas corrientes dentro de un marco esteticista. Para el Bradomín de las Sonatas, «el horror es bello»: «amo la púrpura gloriosa de la sangre, y el saqueo de los pueblos, y a los viejos soldados crueles, y a los que violan doncellas, y a los que incendian mieses...»<sup>17</sup> Piedad y satanismo se extreman en apretado contraste y cuajan en un estilo traspasado de cultura artística y literaria. Entre las imágenes obsesionantes, atroces, de Sade, y los elegantes personajes de las *Sonatas* la literatura anterior a Valle Inclán establece lazos, pero también crea distancias, forja -24- nimbos poéticos; las manchas de sangre quedan transformadas en púrpura gloriosa. Lo divino ayuda a neutralizar los impulsos diabólicos y a mostrar la dualidad desgarradora del alma humana: «Sobre mi alma ha pasado el aliento de Satanás encendiendo todos los pecados: Sobre mi alma ha pasado el suspiro del Arcángel encendiendo todas las virtudes.»<sup>18</sup> Claro está que, como señala Zamora Vicente, Bradomín (y detrás Valle-Inclán) cree en toda esta novelería perversa; está convencido de que su vida tiene dos vertientes, la satánica y la angélica, y ni por un momento siente dudas<sup>19</sup>. Pero Valle-Inclán evita las crisis espirituales de Byron, para quien el arte es una explosión volcánica destinada a evitar más hondos y graves cataclismos, y de Gautier, que ve en la poesía y la pintura un refugio de seres inquietos y desencantados, un substitutivo de la vida; para Valle-Inclán -como para su contemporáneo Oscar Wilde- la superioridad del arte sobre la vida es una doctrina esencial: «Yo he preferido siempre ser el Marqués de Bradomín, a ser ese divino Marqués de Sade.» Se cierra el ciclo de la evolución; el genio maligno ha quedado apresado -¿para siempre?- en la urna dorada y tersa de las *Sonatas*.

-25-



## **Valle-Inclán o la animación de lo irreal**

-[26]- -27-

Todo renacimiento -ha señalado Azorín- empieza por una influencia exterior, que con su presencia inquietante y sólo a medias asimilable viene a revitalizar un cuerpo histórico casi inerte. En el Renacimiento italiano la sociedad cristiana del siglo XV queda turbada por la intromisión de ideales trovadorescos, clásicos y neoplatónicos. La generación de Valle-Inclán queda sometida a dos influencias muy dispares, incluso antagónicas, en todo caso difícilmente conciliables. Por una parte, los ideales estéticos del modernismo; por otra, la sensación -no intelectual o artística, pero no por ello menos aguda o influyente- de la crisis histórica y social del «antiguo régimen» hispánico del siglo XIX.

La sensación de crisis engendra, como es sabido, una postura renovadora frente a la estructura tradicional de sociedad y de ideas establecidas. Pero el esteta y el crítico social raras veces consiguen entenderse: los miembros de la generación de Valle-Inclán parecen dividirse en dos bandos, uno buscador de la belleza (Juan Ramón, Valle Inclán), otro en pos de la renovación social o ideológica (Unamuno). Las tendencias se mezclan, alternan, pero raras veces quedan combinadas armoniosamente: el propio Ortega, en la generación siguiente (y en quien Juan Marichal señalaba recientemente rasgos de estilos modernistas) se quejaba de que el público resbalaba sobre sus metáforas sin comprender sus ideas.

-28-

La situación, relativamente sencilla en esquemas, a vista de pájaro, se complica considerablemente cuando nos acercamos a un autor concreto. A Valle-Inclán, por ejemplo. ¿Es el Valle-Inclán de las *Sonatas* -tan cuidadosamente analizadas por Alonso Zamora Vicente- el mismo de los esperpentos y de los deformadores espejos del Callejón del Gato de que nos habla Pedro Salinas en su *Literatura española siglo XX*? Si examinamos por encima el mundo compacto, terso, perfumado y erótico de las *Sonatas* y lo comparamos con los gestos agrios, los colores acres y las voces entre chillonas y cascadas de, por ejemplo, *Viva mi dueño*, una primera conclusión -provisional-, a la que no es fácil resistir, será que Valle-Inclán se ha transformado, que ha cambiado de método y de objetivos. En términos cinematográficos, el Valle-Inclán de las *Sonatas* nos hace pensar no en Bardem -a pesar de ser el realizador de la película-, sino en el Visconti de *Senso*. El de *Viva mi dueño*, en cambio, nos recuerda algunas películas expresionistas alemanas, o una fantástica e imposible película histórica interpretada por los hermanos Marx.

Claro está que la cuestión del enfoque, de las distancias, es muy importante. Los personajes de *Viva mi dueño* parecen enfocados desde primeros planos. Se les ve el maquillaje y lo granuloso de la piel. En las *Sonatas*, en cambio, Valle-Inclán guardaba las distancias, hacía poéticos *travellings* hacia el fondo de largos salones vagamente iluminados; la luz era tamizada y discreta, y las figuras se destacaban aureoladas, realizadas por el juego de luces y distancias. Sartre -y no es el único- ha visto bien la importancia de las distancias en la creación literaria. En una entrevista (Revista «Universidad de México», febrero 1961) señalaba precisa mente este problema: «¿Qué es un escritor digno de ser calificado de tal? Es aquel que crea una cierta distancia con respecto a lo observado; aquel que no tiene la nariz metida en las cosas; aquel que no repite lo que es conveniente que los periódicos repitan. Es aquel que trata, -29- en una obra, de presentar las cosas con cierta perspectiva que permita contemplar su totalidad.» Pero añade: «Contemplada esa totalidad por el escritor mismo, ocurre que se vea

conducido a decir «no» ante cosas que, inicialmente, debían llevarlo a decir "sí".» La actitud del primer Valle-Inclán es, ante todo, poetizadora, creadora de valores plásticos y líricos, y, por lo tanto, «positiva»; el Valle-Inclán de los esperpentos parece empeñado en despojar al pasado de sus misterios, sus ricas vestiduras, la nobleza implícita en el paso del tiempo y la dignidad de lo histórico; es, por lo tanto, «negativo». ¿Será ello debido a que en la famosa definición de que fue objeto, «eximio escritor y extravagante ciudadano», la segunda parte de la definición, el *ciudadano*, extravagante, quizá, pero en todo caso atento a la vida política y a los aspectos deleznable del pasado, que la generación del 98 exponía despiadadamente, empezaba a dominar al *escritor* empeñado en crear belleza?

Muy posible. Y, sin embargo, persisten ciertas dudas. Por ejemplo: ¿no era forzoso que el modernismo desembocara en algo parecido al esperpento, con tal que el escritor modernista estuviera dotado de cierto sentido del humor? Este era precisamente el caso de Valle-Inclán; y lo mismo ocurre con un poeta argentino que no tuvo gran cosa que ver ni con la generación del 98 ni con Primo de Rivera. Nos referimos a Leopoldo Lugones y a su *Lunario sentimental*. ¿No hay, acaso, en esos poemas, indudable mente derivados del modernismo, una clara actitud irónica y crítica, ciertos evidentes deseos de sorprender al lector, de irritarlo incluso? Los recursos líricos del modernismo están ahí maravillosamente aprovechados, pero para fines bien distintos. Lo que antes era sublime se convierte en exagerado y absurdo. Como el modernismo quería a toda costa llegar a ciertos límites, era bien fácil hacerle dar un paso más y obligarlo a caer en la exageración. Los personajes de los esperpentos son también -para volver a los paralelos cinematográficos- como los actos de una vieja -30- cinta que quizá, en su tiempo, tuvieran la impresión de expresar lo sublime, y que, sin embargo, dan al espectador -al lector- la idea inevitable de que están «sobreactuando»: exagerados, violentos, distorsionados, con ritmos rotos y disonancias de conducta y lenguaje que llevan a quien los ve al borde de la risa. Al borde únicamente, pues por una parte la energía de que están imbuidos los personajes, y por otra ciertos rasgos no plenamente humanos y autónomos que poseen, nos impiden asimilarlos a hombres y mujeres reales, que habrían sido los objetos de nuestra hilaridad. Nos sentimos confusos, sobrecogidos ante un arte que, al animar lo irreal, al acercarlo a nuestros ojos; nos muestra también, al mismo tiempo, los hilos con que lo va moviendo.

Pero pasemos a los textos. Quizá ellos nos permitirán justificar nuestra idea central: que, a pesar de las apariencias, la técnica de los esperpentos, de la segunda época de Valle-Inclán, y en particular de *Viva mi dueño*, es hermana de la de las *Sonatas*. Veamos, ante todo, lo que dice Valle-Inclán acerca de sus *objetivos*, y de la *distancia* a que pretende colocarse de sus temas para conseguir sus propósitos. El propio Valle-Inclán ha definido admirablemente el estilo modernista de su primera época como «una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad». Pero para ello, en lugar de acercarse a las cosas, conviene alejarse de ellas. Proust se encargaría de mostrar qué poca cosa es un beso frente al deseo, la ilusión o el recuerdo de un beso. Y en *La lámpara maravillosa*, Valle-Inclán aconseja: «sé como el ruiseñor, que no mira a la tierra desde la rama verde donde canta», frase que parece resumir toda su primera actitud. Entre el escritor y las cosas, entre el lector y las cosas hay que interponer varios velos semitransparentes hechos de literatura, de leyenda, de valores plásticos que, como decorado suntuoso, nos transportan a la atmósfera menos humana y más «manejable» de un museo. Como ha visto certeramente Enrique -31- Anderson Imbert (*Los grandes libros de Occidente*, p. 211), «las confesiones de Bradomín son

notables, no por la revelación de experiencias íntimas, sino por la habilidad con que pisa terrenos escabrosos sin embarrarse: habilidad de bailarín de pies ligeros. Escenas de alcoba, con estilo exquisito, frío e irónico de quien está más interesado en las posturas que se reflejan en un estilo literario que en la vida misma. Rarísimas veces Bradomín analiza los pliegues de su alma, y cuando lo hace, su análisis es insuficiente porque la frase, toda encrespada de arte, llega y pasa por encima... Bradomín no aparece como un gozador de experiencias amorosas, sino como un coreógrafo de escenas amorosas. El amor como espectáculo artístico».

Danza o museo. Ritmos lentos: el ruiseñor desde su alta rama canta mientras procura ver las cosas de soslayo, enturbiados los perfiles por las doradas irisaciones de alusiones, asociaciones y presencias literarias. En la *Sonata de primavera*, por ejemplo: «las cinco hermanas se aparecían con las faldas llenas de rosas, como en una fábula antigua», y también: «con extremos verterianos soñaba»; en la de *Estío*, tras mencionar un «enredo de comedia antigua», se cita a Lot, Atala, los cantos homéricos, Carón, los poemas indios, Salambó. Y también: «Con las manos trémulas le calcé el espolín. Mi noble amigo Barbey D'Aurevilly hubiera dicho de aquel pie...» Dominan, pues, las alusiones literarias, sin que falte -sobre todo en la *Sonata de primavera*- la asociación con la historia del arte: «Eran antiguos lienzos de la escuela florentina... Y salieron de la estancia con alegre murmullo, en un grupo casto y primaveral como aquel que pintó Sandro Botticelli... El tardo paso de las mulas me dejó vislumbrar una madona. Sonreía al niño en el regazo, y el niño, riente y desnudo, tendía los brazos para alcanzar un pez que los dedos virginales de la madre le mostraban en alto, como un juego cándido y celeste.»

La actitud de Valle-Inclán es perfectamente consistente y -32- lógica, y se deriva de su premisa esencial de que lo que importa es la *sensación*, no la *verdad* (que en su ambiente esteticista, postkantiano, relativista, ecléctico y anticientífico se consideraba inalcanzable). Para reforzar la sensación hay que asociarla con otras anteriores que el arte ha establecido ya en el lector. Así en *Un amour de Swann* de Proust -cuya posición estética tiene numerosos puntos de contacto con el modernismo-, lo decisivo para Swann es asociar la figura de Odette de Crécy con una «obra florentina», cosa que, al ennoblecerla, la hace mucho más deseable.

La actitud del Valle-Inclán de los esperpentos nos parece ser no una ruptura frente a esta posición original, sino una sutil continuación de la misma. En *Viva mi dueño*, por ejemplo, Valle-Inclán trata un tema histórico, y muchos de sus personajes existieron realmente. Sabemos, por otra parte, que el escritor no aspira ni siquiera a la dudosa «objetividad» del historiador. Pero la forma de tratar este tema «real» se encuentra en Valle-Inclán mucho más cerca del arte de las *Sonatas* que del acercamiento más directo y *respetuoso* de Galdós. No se trata de saber si el novelista debe o no ser «objetivo»; se trata de analizar los métodos de una deliberada «inobjetividad», de una sistemática interposición entre el lector y la situación descrita de ciertas reminiscencias y asociaciones ya muy elaboradas. En *Viva mi dueño*, el material interpuesto es de origen ligeramente distinto; su función, sin embargo, es, en parte, la misma. El papel que en las *Sonatas* había quedado confiado a las alusiones poetizadoras literarias y plásticas queda ahora entregado a una transposición de elementos *teatrales*: hay en los Esperpentos en general, y en *Viva mi dueño* en particular, una elaborada *mise en scène* que al crear sus ilusiones en forma casi franca, casi inocente, nos transporta del ambiente lírico (comparable al de los cuadros de Renoir y de los prerrafaelistas ingleses que domina en

las *Sonatas*) a la desgarrada atmósfera de café-concierto, de cabaret, de Toulouse-Lautrec. -33- Tampoco vemos «directamente» a los personajes en este caso: los vemos a través de las luces de las candilejas, a través del maquillaje, y los vemos en posturas algo forzadas, gesticulantes, como actores algo exagerados contemplados desde una primera fila.

En las *Sonatas* había aparecido ya la descripción de gestos histriónicos: «El mayordomo me dirigió una mirada oblicua que me recordó al viejo Bandelone que hacía los papeles de traidor en la compañía de Ludovico Straza» (*Primavera*). Pero en forma mucho más incidental, menos sistemática. Lo que predomina en ellas es un ambiente de lejanía, en el espacio y en el tiempo; una bruma de historia y de leyenda. Los ritmos son lentos, como en un sueño. En cambio, en *Viva mi dueño* domina el gesto rápido y brusco, el primer plano de colores chillones, los gestos precipitados de ópera bufa, de pantomima o de melodrama: «La Marquesa, saponciada, fue conducida al tocador. El Marqués corrió turulato, refugiándose alternativamente en los brazos de unos y otros, todos en aquel momento amigos del alma...» (Libro segundo, VII). Y es significativo que el que menos se deja convencer por todas las actitudes teatrales de que está impregnada la obra es un personaje que pertenece, en rigor, a otro mundo poético, a otro ambiente literario: el Marqués de Bradomín, uno entre tantos personajes secundarios, pero que sirve con su irónica y escéptica presencia para poner de relieve lo forzado y falso de la actitud de todos: «El Marqués de Bradomín experimentaba un asombro humorístico oyendo aquellos lances de melodrama. Jugaba el Señor [D. Juan de Borbón] su papel con magnífico desparpajo. Complicando la intriga, el clérigo narigudo salióse de su rincón y cayó de rodillas ante la Augusta Persona... Don Juan, entre las luces de la consola, cruzado el pecho por una banda, con el narigudo a sus pies, tomaba una bella actitud de teatro» (Libro noveno, XII).

No solamente están exagerados los gestos, las situaciones, -34- los parlamentos, sino que existen a lo largo de la obra una serie de detalles que asociamos únicamente con el teatro: las acotaciones escénicas, marcando entradas y salidas de personajes; detalles técnicos en cuanto al maquillaje y la iluminación; descripción enumerativa de trajes o efectos de guardarropía en la forma seca y concisa que utilizan los dramaturgos: «La hija de la tabernera toma un taburete y cabalga la pierna. Bata de percal, lazos azules, un aro de lacre en el pelo, pupilas de mar, labios pintados, rizos en la frente, mejillas inmóviles, con rigidez de albayalde» (1.º, XIII). «Enigmas crueles, la boca pintada en corazón, las azules ojeras, el rígido estuco de la máscara: Inicia una pirueta de cancán...» (1.º, XV). «Melania, con la flecha clavada en los aceros del corsé, salta en los medios, con una cabriola de escenario...» (1.º, XV). «La Duquesa Angela, de rosa y crema, en el primer espejo que halló ante los ojos, ensayó un bello mohín de condolencia, indispensable en aquellas circunstancias» (2.º, VII). «Abriase una puerta. Del fondo rosa y malva del tocador salía la desconsolada madama, el pañolito en los ojos, el chal de cachemira por los hombros, los anillos sobre el brazo del Pollo Real. La Marquesa se dirigía a las habitaciones de su hijo. Toda la capilla de fieles amigos dábale asistencia y consuelos. La obertura de la gran escena apagaba las voces y las pisadas, mantenía atentos los ánimos» (2.º, IX). «En el fondo de una galería, el piano de cola destacaba su teclado con la solfa en el atril y las bujías encendidas. Unos guantes olvidados en el músico, una puerta entornada, un rumor apagado de voces, contenían como en potencia magnética los espectros de una escena que acababa de ser abolida. Se abrió la puerta entornada, y apareció un vejete oralino, condecorado con una banda...» (9.º, XI). «La Marquesa Carolina, oculto el rostro en los almohadones, sollozaba

nerviosamente con los hombros, como las primeras damas de la Comedia Francesa» (2.º, VIII). Señalemos como rasgo esencial la gran diversidad de situaciones dramáticas, -35- que el autor va alternando hábilmente. A veces creemos hallarnos ante un coro de una ópera de Verdi («La cuadrilla ministerial, con elocuentes murmullos, loaba el cante del señor Marfori», 1.º, II), otras veces domina lo popular: romances de ciego, canciones infantiles (libro octavo, VIII; libro segundo, XXI), o aparecen las inconfundibles de melodías de la *Verbena de la Paloma* (2.º, II).

En toda evolución hay, a la vez, cambio y permanencia. Se cambia desde cierto punto de partida, y de acuerdo con cierta intención fundamental, original. En *Viva mi dueño* cabe encontrar numerosos aspectos en que la técnica de las *Sonatas* reaparece casi intacta. Por ejemplo: el empleo de alusiones estrictamente literarias. Solamente que en este caso se trata de literatura «inferior»: folletines románticos, a los cuales se alude en numerosos pasajes que sería prolijo citar. Y también aparece aquí la nota plástica: sólo que esta vez en lugar de los prestigiosos pintores renacentistas italianos nos hallamos frente a grabados novecentistas mucho menos refinados, y que corresponden a una versión española de las populares obras gráficas producidas en Epinal durante todo el siglo pasado y que con frecuencia representaban imágenes belicosas y bizarros generales a caballo entre apretadas filas de soldados: «Al General Prim, las ratas palaciegas se lo figuraban siempre a caballo. A caballo, cubierto de polvo, con batallones pronunciados... El general Prim tenía puesto sitio a Palacio: Caracoleando, recorría las filas de sus batallones: Arengaba con un brazo en alto: Intimaba la rendición de la guardia» (1.º, VIII). Finalmente, en ciertos momentos el paralelo es quizá demasiado preciso: «Bajo los miradores reales se desliza, coro de líquidas voces, la verde fábula del Tajo.» Y Valle-Inclán, consciente de su nuevo punto de vista, se apresura a corregir el efecto demasiado lírico unas líneas más allá: «Bajo los miradores reales, el río sacaba fuera mucho más del pecho, y sólo por escrúpulo de la luna no descubría las vergüenzas» (1.º, XI). Con lo cual consigue un doble objetivo: -36- la velada alusión literaria, que satisface su postura inicial, y la despoetización de la misma, tal como conviene a su nueva actitud.

Muchos pueden haber sido los factores que impulsaron a Valle-Inclán a adoptar como modelo artístico, como molde impuesto a la vaga realidad «objetiva» de su segunda época, el teatro. Por una parte, parece evidente que fue siempre hombre dramático, profundamente interesado en el teatro como género literario, y en la dramatización de su propia vida: en su caso, como ocurre con Lope, es difícil saber dónde termina lo literario y empieza lo vital, tan profundamente se hallan combinados en cada una de sus vivencias. Por otra parte, la inclusión de elementos teatrales «técnicos» (luz, maquillaje, descripción de gestos, notas que parecen preparadas para un director de compañía teatral, o visiones que son como fotos de primer plano de los actores durante su trabajo) en lo que esencialmente es una novela, tiene indudables consecuencias artísticas: continuidad con la primera época (pues tan *disfrazado* queda el personaje maquillado, iluminado en forma espectral, y gesticulando, como el personaje envuelto en un halo de lejanía y un nimbo poético), y al mismo tiempo diferencias esenciales: el dinamismo, lo desorbitado de los gestos, la proximidad misma a gestos y disfraces, desembocan en la despoetización y la actitud crítica, propia del 98. Es decir: Valle-Inclán cambia, pero *desde dentro*, sin dejar de ser quien era antes. El despego de toda su generación frente a la literatura del siglo XIX es, quizá, uno de los motivos que le impulsan a escoger como forma artística impuesta a sus personajes -desde fuera- una actividad y un ambiente apenas literarios, apenas artísticos: el de actores, traspuntes,

bambalinas, decorados. La literatura como tal -folletín o melodrama- aparece, pero convertida siempre en materia prima para el despliegue de elementos teatrales en que una idea algo abstracta e irreal -la vida como farsa o tragicomedia, como ópera bufa o melodrama, la vida -37- como teatro, y en especial la vida de España en el siglo XIX como apicarada y grotesca comedia- se anima, se hace concreta, se convierte en arte convincente, a veces mucho más esencial y convincente, a pesar de que «enseña la trampa» a cada paso, que la inmensa mayoría de las novelas realistas del siglo pasado.

Si definimos el esperpento como una estilización despoetizadora y grotesca de los planos «normales» de lo cotidiano, estilización de signo contrario a la exaltación poetizadora de la primera época de Valle-Inclán, pero estilización al fin y al cabo, se podría sostener que tal cosa significa que, en potencia por lo menos, el esperpento ha existido siempre para Valle-Inclán, incluso durante su primera época. Y en efecto resulta posible hallar rasgos «esperpénticos» incluso en sus primeras obras<sup>20</sup>. Pero más útil que tales afirmaciones parece el tratar de definir la etapa de formación del esperpento, la etapa en que el estilo de D. Ramón cambia de signo. Esta etapa va aproximadamente de 1916 a 1922. Durante estos años el presente histórico, la vivencia inmediata, la actualidad política y social, se imponen bruscamente al escritor. Antes las había soslayado, difuminado, substituido por un pasado remoto o intemporal. Pero de pronto la *historia contemporánea* -la guerra, la huelga general de 1917, el caos político, las bombas anarquistas, los asesinatos de Barcelona y las sublevaciones campesinas- acucian al escritor, le presentan un mundo tan insoslayable como difícil de poetizar. La única respuesta posible para Valle-Inclán ante tan ingratas realidades es deformarlas, desintegrarlas gracias al esperpento. Una vez adquirida esta nueva y eficaz arma, la blandirá en todas direcciones, hacia el pasado también, y con ella explorará rincones del siglo XIX o logrará esta síntesis intemporal de lo hispano americano que es *Tirano Banderas*. Pero primero había que darle forma y comprender su función.

Valle-Inclán no descarta todavía su vieja estética pero expresa una inquietud, una necesidad de cambio. Ya en -38- 1916, en *La lámpara maravillosa*, manifiesta tal inquietud ante los rasgos tradicionales, fosilizados, de la lengua española, y su afán renovador: «Desde hace años, día a día, en aquello que me atañe yo trabajo cavando la cueva donde enterrar esta hueca y pomposa prosa castiza, que ya no puede ser la nuestra cuando escribamos, *si sentimos el imperio de la hora...*» [subrayamos nosotros].

«Amemos la tradición como un enigma que guarda el secreto del Porvenir» (II, 577).

Otros escritores de aquellos años se muestran tan inquietos como él; los estilos, sobre todo en poesía y en las nuevas generaciones, se preparan para dar un gran viraje precisamente entonces, hacia fines de la primera guerra mundial<sup>21</sup>. Valle-Inclán no era insensible a los cambios -por pequeños que fueran- del clima estético. Pero el impulso principal para cambiar de estilo debió surgir del interior: el escritor debió de sentirse insatisfecho con una estética que no se ajustaba ya al momento, que repetía lo hecho largos años antes, y que no era arma adecuada para expresar la indignación moral, la sátira, la violencia. Por estética y por ética, Valle-Inclán debió decidirse a cambiar. Ello está de acuerdo con lo que sabemos del carácter del escritor<sup>22</sup>.

Para ser precisos, y a riesgo de simplificar lo que, sin duda, debió ser una evolución compleja, vacilante, intuita más que plenamente proyectada, señalaremos algunos hitos

cronológicos. La primera etapa, de inquietud y deseo de cambio, se produce con *La lámpara maravillosa*, ya aludida, en 1916. La segunda es un espléndido «ejercicio de estilo»: *La pipa de Kif*, de 1919. Valle-Inclán intuía, quizá, que un nuevo estilo implicaba ejercicios cuidadosos, «escalas y arpeggios», tanteos, tentativas «al margen» de lo que hasta entonces había sido su línea normal de expresión: de ahí sus escarceos juguetones, incisivos, en el campo de la poesía «en verso» (poeta en prosa lo había sido siempre). En 1920, *Luces de bohemia* marca un hito; el artista es ya plenamente -39- consciente de lo que está haciendo, y al mismo tiempo que escribe un esperpento nos proporciona ideas, esquemáticas pero muy valiosas, acerca de lo que el esperpento es y debe ser: «Mi estética actual -habla Max, en la Escena XII de *Luces de Bohemia*, pero a través de Max, o a través del Alejandro Sawa histórico que la crítica ha identificado como el modelo de Max, es Valle-Inclán el que se dirige a nosotros -es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas» (I, 939). Después, en 1922, *Cara de Plata*, «comedia bárbara» en que el estilo «esperpéntico» se desarrolla ya con bastante libertad, y que escribe al mismo tiempo que los primeros esperpentos escénicos, obras breves pero llenas de vigor dramático. Finalmente, en 1926, la novela «esperpéntica» completa: *Tirano Banderas*. La etapa -una etapa que debía prolongarse hasta el final de la vida del artista- ha llegado a su estabilización, a su culminación.

Y es curioso que en *Luces de Bohemia*, la obra en que el autor es ya plenamente consciente de su nuevo estilo, encontremos numerosas alusiones a los acontecimientos políticos de 1917, y en particular a la huelga general de aquel año.

Algo debió ocurrirle a Valle-Inclán precisamente en aquel año, precisamente durante aquellos días de encarnizados combates callejeros de agosto de 1917. La «vida miserable» de España, de una España urbana, proletaria, revolucionaria, anarquista y bohemia, estallaba repentinamente, urgentemente; el viejo tinglado de la Restauración no podía contener el caos; los fantoches políticos se movían en un ambiente cada vez más absurdo, más irreal;<sup>23</sup> y las masas obreras -a diferencia de los campesinos gallegos, ennoblecidos por el lenguaje arcaico y el contacto con la tierra- no eran ya poetizables, no podían quedar enmarcadas en el hermoso ambiente feudal que tanto se habían complacido en evocar las primeras obras de Valle-Inclán. De la noche a la mañana, un escritor que había simpatizado -por desdén hacia los otros intelectuales, por gesticulación literaria, -40- en parte, pero también, en parte, por un amor sincero hacia las fuerzas tradicionales- con los carlistas, y ello durante largos años, empieza a interesarse por los anarquistas y los socialistas. Desaparece el «complejo princesil» de que hablaba Pedro Salinas, sin que ello quiera decir que a partir de este momento la evolución política de Valle-Inclán va a ser rectilínea e inequívoca.

Pero incluso para un observador poco atento a los fenómenos de la vida pública aquellos días -nos referimos a los de agosto de 1917- habían de parecer cargados de electricidad, dramáticos, decisivos, como en efecto lo fueron. Recordemos las circunstancias. Debido a la guerra mundial, la inflación se agudizaba; el ejército -o mejor dicho su «ala izquierda»- se organizaba, en pos de un aumento de sueldo y en contra de los abusos y las corrupciones de los generales -y de los políticos- en las llamadas «Juntas de Defensa»; los fabricantes catalanes y vascos, unidos a los socialistas en extraña alianza, pedían nuevas Cortes elegidas libremente, sin caciquismo, exigían autonomía, modernización del Gobierno y cambios en el sistema aduanero. Se trataba nada menos que de convertir a España en un país industrial, liberal, moderno. Los diputados que apoyaban estas peticiones se reunían en secreto. El sistema -el viejo

sistema creado por Cánovas durante la Restauración, que tantos años había servido- se hallaba inerte, carcomido, incapaz de renovarse. Pero el Gobierno contra atacaba: negándose a toda transacción con los sindicatos, provocó la huelga general; las tropas salieron a la calle y barrieron a los obreros con sus ametralladoras. En tres días todo había terminado: «La huelga -narra Gerald Brenan se hundió a los tres días, con un saldo de setenta muertos, centenares de heridos y dos mil presos. El ejército, al parecer, se comportó brutalmente, y las juntas (de Defensa) perdieron la popularidad que habían adquirido como enemigas del Gobierno; pero el ejército había «salvado la Nación», y, a partir de aquel momento, era, junto con el Rey, -41- el único poder efectivo en el país»<sup>24</sup>. (Subrayamos nosotros.)

Recordemos también que aquel ejército que barría con sus ametralladoras las calles de Madrid lo mandaban oficiales casi unánimemente germanófilos, mientras que Valle Inclán había sido francófilo desde el principio, y como invitado del Gobierno francés había recorrido las trincheras y los campos de batalla, expresando su entusiasta admiración por los aliados, y su odio hacia los alemanes, en *La media noche* (1917). Que el ejército español, por variadas razones históricas, se hallaba en aquellos años sumamente desprestigiado. Y que el propio Valle-Inclán, en sus obras sobre la guerra carlista, había adoptado, insistentemente, un punto de vista hostil al ejército oficial y favorable a sus enemigos. Todo ello bastará, creemos, para señalar que aquellos días aciagos de 1917 debieron obrar sobre el escritor como un tremendo revulsivo, como un choque interno de consecuencias a largo plazo, como un catalizador de ideas y sentimientos negativos que venían gestándose en él desde hacía ya algunos años. Que la realidad, la interpretación de la realidad, no podían ser ya las mismas a partir de aquellos acontecimientos. Valle-Inclán, que había vivido, en cierta forma, por encima de la historia, al margen de la historia, que se había burlado de la historia «oficial», debió sentirse, en aquellos días, «atrapado» por la Historia<sup>25</sup>; el hecho es que a partir de 1917 las alusiones al Ejército y a la vida estrictamente contemporánea se multiplican en sus obras. No faltan, por ejemplo, los juicios de conjunto, amargos, condenadores: «las leyes las sacan los ricos, sin otra mira que sus prosperidades» (*La Corte*, LI, 95). (Y no deberemos olvidar que en esta posición «anti-legalista» Valle-Inclán, gallego preocupado por los abusos de los leguleyos que despojaban a los campesinos de sus tierras forales, coincidía con los anarquistas en forma casual, accidental, si se quiere, pero no por ello menos significativa). Sus ataques al Ejército son especialmente virulentos: «Es -42- una cochina vergüenza aquella guerra -dice uno de sus personales, Juanito Ventolera, en *Las galas del difunto*, (1927).- El soldado, si supiese su obligación y no fuese un paria, debería tirar sobre sus jefes... La guerra es un negocio de los galones. El soldado solo sabe morir» (I, 965). En esta misma obra, el soldado que regresa de Cuba, cubierto de medallas pero amargo y desengañado, le ofrece sus medallas a una prostituta a cambio de una noche de juerga. LA DAIFA.- El ama está alerta, ¿Qué medalla es ésta? JUANITO VENTOLERA.- Sufrimientos por la Patria. LA DAIFA.- ¡Hay que ver!... ¿Y ésta? JUANITO VENTOLERA.- Del mérito. LA DAIFA.- ¡Has sido un héroe! JUANITO VENTOLERA.- ¡Un cabrón! (I, 967). Y en *Los cuernos de Don Friolera* la sátira de las fuerzas armadas llega a su punto culminante.

Lentamente, mucho más despacio que sus otros compañeros de generación, Valle-Inclán llega a poner su arte al servicio de la indignación ética y patriótica. Su evolución es, en cierta forma, el envés de la de Azorín, o incluso de Unamuno, mucho más radicales, más revolucionarios, más indignados, al principio de su carrera, y más

resignados, más estetas, más «artistas», al final. Este contraste entre Valle-Inclán y los demás miembros del grupo es especialmente claro y preciso si lo comparamos con Azorín, cuya evolución artística y política es de sobra conocida; el caso de Unamuno, socialista al principio de su carrera, trágicamente resignado en *San Manuel Bueno, Mártir*, es algo más complicado, pero en el fondo la evolución en su caso no difiere de la de Azorín.

Y llegamos así a la actitud «esperpéntica», amarga, desengañada. Goya, Solana, Quevedo, los grandes deformadores, los grandes caricaturistas, los eternos rebeldes. La furia esperpéntica, ha escrito Salinas, lleva a los personajes de Valle-Inclán a ser «modelos de indignidad plástica», y -agregamos nosotros- la indignidad individual, espejo de la colectiva, es expresada mediante la deshumanización -43- caricatural, grotesca, siniestra, absurda o ridícula<sup>26</sup>; mediante una serie de distorsiones, compresiones, cambios bruscos de ritmo, contrastes, ironías, paradojas; mediante el uso de un vocabulario mucho más cercano al habla del hampa, al lenguaje de germanía. Es decir: mediante todas las técnicas del esperpento.

Lo primero que observamos en la nueva estilización -al compararla con la antigua, la de las *Sonatas*, por ejemplo- es, quizá, lo más general: un cambio de sentido, de calidad, en los ritmos. Todo, en Valle-Inclán, es teatro: pero el nuevo teatro, el de los esperpentos, obedece a leyes propias. Diríase que los ritmos de los personajes de las primeras novelas -de movimientos enfáticos, deliberados, lentos, graves, nobles- son los ritmos majestuosos de la ópera italiana. Los ritmos nuevos del esperpento, en cambio, mucho más rápidos, tienden a *rebajar* a los personajes, a deshumanizarlos, simplemente porque en su vertiginosa rapidez se acercan más a los «gestos» de una máquina que a los de un ser humano; y en todo caso lo que antes evocaba la ópera ahora nos recuerda un teatro más vulgar: las contorsiones de las cupletistas, el *music-hall*, el *café-concert*; los teatros de títeres; el «grand guignol» y sus sangrientos melodramas. Los personajes «se disparan» como a pesar suyo, movidos por hilos -por hilos no del todo invisibles-, sacudidos por reflejos inconscientes, automáticos; Valle-Inclán subraya todo lo que en el cuerpo humano es máquina: armazón de huesos, geometría de articulaciones, mecanismos sensuales y nerviosos. Los antiguos superhombres -descubierto ya el truco- se transforman en marionetas, en fantoches, en vistosas muñecas de gestos grotescos y violentos tras los cuales el elemento humano, personal, ha casi desaparecido. Veamos, como ejemplo de ello, un párrafo de *Las galas del difunto*:

«El boticario, con rosma de gato maniático, se esconde la carta en el bolsillo... Entrase en la rebotica. La cortineja suspensa -44- de un clavo deja ver la figura saturna y huraña, que tiene una abstracción gesticulante... Se reviste gorro, bata, pantuflas. Reaparece bajo la cortinilla con los ojos parados de través y toda la cara sobre el mismo lado, torcida con una mueca. La coruja, con esquinado revuelo, ha vuelto a posarse en el iris mágico que abre sus círculos en la acera. El estafermo, gorro y pantuflas, con una espantada, se despega de la cortinilla. El desconcierto de la gambeta y el visaje que le sacude la cara revierten la vida a una sensación de espejo convexo. La palabra se intuye por el gesto; el golpe de los pies, por los ángulos de la zapateta. Es un instante donde todas las cosas se proyectan colmadas de mudez. Se explican plenamente con una angustiada evidencia visual. La coruja, pegándose al quicio, mete los ojos deslumbrados por la puerta. El boticario se dobla como un fantoche» (970).

Que el lector subraye mentalmente todos los verbos de movimiento, todas las alusiones a los objetos y su importancia, toda la «cosificación» de los gestos y las esencias humanas: los ritmos se han hecho a la vez rápidos y mecánicos, el tono general tiende a rebajar, a despreciar, lo humano. Si antes había abundancia de tiempo y espacio, espléndidas perspectivas, lentísimos gestos, ahora todo es arrebatado y violencia, y todo está en un primer plano opresivo, obsesivo, que impide ver más allá, que todo lo ocupa, todo lo tapa. Esta yuxtaposición -inquietante, angustiada, de pesadilla- de lo humano y lo no humano, en la cual nos sentimos «comprometidos», «en peligro», es precisamente la esencia del esperpento, que es también, naturalmente, la esencia de lo grotesco<sup>27</sup>. Los gestos caen por debajo del nivel normal de lo humano y tienden hacia las sacudidas del muñeco; las intenciones de tan grotescos personajes son igualmente descarnadas, violentas, subhumanas, dominadas por pasiones sin matizar, sin posible salvación moral, social, histórica o cultural; el lenguaje con que se expresan es igualmente un lenguaje degradado, la lengua del hampa, o, cuando más, una extraña, alucinante, irónica mezcla de varios lenguajes, correspondientes a varios niveles, en discordante mezcla. -45- Si antes, en el mundo relativamente sereno de la primera época, luchaban los elementos nobles con los diabólicos, ahora el caos -la forma moderna de lo demoníaco- ha penetrado hasta la entraña de las cosas, y desde ella nos ataca, nos subyuga, nos vence.

-[46-48]- -49-



## Valle-Inclán en 1913-1918: el gran viraje

-[50]- -51-

Como era lógico sospechar -dado la formación literaria e ideológica inicial de Valle- nuestro escritor se acerca a los problemas de la España contemporánea movido por motivos no morales ni científicos o históricos, sino estéticos. El gran viraje, que desvía su atención, antes fija en la belleza intemporal, hacia el presente concreto y el «dolor de España», acontece durante los años de la primera guerra mundial, y encontramos huellas de él en uno de sus textos menos estudiados, en sus ensayos estéticos de *La lámpara maravillosa*. Es típico que el enfoque sea el lenguaje, el estilo. Valle-Inclán escribe: «La mengua de nuestra raza se advierte con dolor y rubor al escuchar la plática de aquellos que rigen el carro y pasan coronados al son de los himnos» (es decir los políticos, los hombres públicos conocidos y aplaudidos). «Su lenguaje es una baja contaminación: francés mundano, inglés de circo y español de jácara. El romance severo, altivo, grave, sentencioso, sonoro, no está ni en el labio ni en el corazón de donde fluyen las leyes. *Y de la baja sustancia de las palabras están hechas las acciones*». (Subrayamos nosotros). Esta es, por decirlo así, una primera cristalización consciente, teórica, frente a los problemas que van a agitar al Valle-Inclán hombre -y al artista- durante la segunda etapa de su vida. El contacto es breve, y Valle parece retirarse sin atacar a fondo: «Yo, por mi ordenación, tengo como precepto no ser histórico ni actual...» -52- afirma. Y sin embargo, la inquietud frente a la España presente no dejará de crecer en él durante los años de 1916 a 1921, y estallará, mucho más clara, en algunos poemas de *La pipa de Kif*, que son como una introducción a la crítica social y estética de los esperpentos, y que pudiéramos calificar en algún caso de esperpentos en miniatura. La irritación de

Valle va creciendo frente a la germanofilia de los militares y muchos altos funcionarios, el fracaso de la política interna del gobierno (inflación, huelga general de 1917, creciente militarismo, desorientación general).

Puede suceder que la contigüidad de dos textos literarios produzca una chispa que los ilumine a los dos. Creemos que los textos de *La pipa de Kif* no se entienden del todo si no los colocamos al lado de uno de los más significativos poemas de Antonio Machado. E igualmente podemos afirmar que algunos poemas de *La pipa de Kif* ocupan en la obra poética de Valle-Inclán, e incluso en la obra total de Valle, un lugar privilegiado. Machado nos habla de una España «de charanga y pandereta», beoda, «de carnaval vestida». Una España «que ora y embiste», devota de Frascuelo y de María. Una España de chulos y señoritos ociosos. Es precisamente la España que hay que regenerar y superar. Y es menester empezar por vilipendiarla y destruirla. Esto es lo que intenta llevar a cabo Machado. Y este es, igualmente, el objetivo de Valle. No solamente en *La pipa de Kif*. El negativismo de Valle, como el de Machado, está hecho de rabia y de ironía, pero se abre hacia un futuro mejor. El de Valle es, quizá, más sistemático: a partir del presente abyecto, y para explicarlo, va a ahondar en el pasado, en la España del siglo XIX, y va a generalizar en lo hispanoamericano, a través de Tirano Banderas, no vela que frente a los esperpentos cabe comparar a la teoría generalizada de la relatividad de Einstein con respecto a la teoría restringida de la relatividad. Por todas -53- partes Valle observa el mismo fenómeno: «pobretería y locura», para decirlo con la frase de Moreno Villa, y, superponiéndose a este caos, los espadones, el militarismo desenfrenado, sin plan para el futuro, sin más designio que un poder abyecto en el presente. El pasado, supuestamente glorioso, se desmorona, se nos deshace entre las manos como arena sin forma. Así lo define uno de los personajes de la *Corte de los milagros*, el poeta huero de la corte isabelina, Adelardo López de Ayala, «pompa de gallo polainudo en el estrado de las madamas»: «... el teatro clásico nos ha dado el espejismo del honor de capa y espada, intentaba combatir la tradición picaresca y la ha contaminado de bravuconería. Las espadas se acortaron hasta hacerse cachicuernas, y la culterana décima se nacionalizó con el guitarrón del jácaro». Y en *Viva mi dueño*, cuando un personaje exclama: «¡Aquí todo es bufo!» otro contesta: «¡Bufo y trágico!» y un tercero precisa: «¡Pobre España! Dolora de Campoamor.» Un dejo sentimental, de romanticismo trasnochado, esfuma y suaviza los duros filos de la tragedia.

El parecido entre ciertos poemas de *La pipa de Kif*, con su descripción de un triste y siniestro carnaval de borrachos («Martes de carnaval») y sus chulos, jaques y matones («El crimen de Medinica») y el poema de Machado no es pura coincidencia. De todos los escritores de la generación del 98, Machado y Valle-Inclán son los dos únicos que llegan al final de sus vidas plenamente conscientes de la tragedia de España, y tratan de expresarla por todos los medios a su alcance. Hacia el final, tanto Juan Ramón como Azorín se encuentran flotando, felices, en una especie de nirvana estético: el panteísmo o el eterno retorno les sirven de bálsamo, de apaciguadora aspirina frente a los dolores de España. Unamuno ensalza a San Manuel Bueno, que miente para salvar las apariencias. Incluso la voz de Baroja, que solía ser bronca y sincera, parece haber perdido calidad. Pero -54- la España del verso de Machado, beoda y de carnaval vestida, es la que Valle-Inclán nos va a presentar, cada vez más desgarrada y patética, cada vez más trágica, hasta el último momento. Valle es, pues, como certeramente vio Pedro Salinas, el «hijo pródigo» de la generación del 98. Se aleja del grupo en busca de los fantásticos tesoros del modernismo, y después regresa: cuenta lo que vio en el camino, pero se prepara para observar y revelar, con toda la eficacia que le da su arte, lo que

encuentra al regresar a la vieja casona de paredes medio desmoronadas. El Valle de la segunda etapa no abandona su técnica modernista; la modifica, simplemente, le cambia el signo, la emplea hacia abajo y hacia adentro.

Subrayemos, pues, una vez más lo que nos parece ser el acontecimiento central, el eje del «gran viraje» de Valle-Inclán: en 1917, cansado de la mediocridad del ambiente y del fracaso de la España «oficial», nuestro autor decide, por fin, enfrentarse con el presente abrupto y desagradable; sin interponer el filtro mágico y suavizador de la Galicia intemporal. Todo análisis del nuevo estilo de Valle, de su visión amarga de España, debe, por tanto, partir de un análisis de los poemas de *La pipa de Kif*. Ahora bien: es muy posible que en parte, la virulencia de la reacción de Valle se deba al hecho de que, cronológica y vitalmente, se trata de una respuesta *tardía*. Valle se había negado, durante muchos años, a ver y tratar ciertos problemas que su generación había abordado desde el principio. Cuando lo hace, se halla en posesión de un estilo maduro, sumamente eficaz; y sabe, además, que la situación se ha agudizado, ha hecho crisis, y además que a él, personalmente, no le quedan, quizás, muchos años de vida para expresar su indignación. De ahí que cuando por fin se decide a hacer frente a la España de su tiempo, a la España de las ciudades y del militarismo, de la burguesía apática y conformista y las clases dirigentes corrompidas, su humor acre no conozca límites. -55- En los deformados espejos de Valle aparecen monstruos. En *La pipa de Kif* nos encontramos desde el principio con una deliberada despoetización, irónica o grotesca, de lo cotidiano. Valle nos anuncia que sus versos serán «funambulescos». Se burla de los puristas y hace «higa a los verdugos»; «Yo anuncio la era argentina / de socialismo y cocaína». «De cocotas con convulsiones / y de grandes revoluciones». La yuxtaposición caótica de lo político y lo mundano nos anuncia un cambio profundo en su sistema estético. La musa de Valle ha de saltar, de aquí en adelante, «luciendo la pierna», como una tanguista de café-concert. Y va a ofrecernos una España ebria y estúpida, vestida de carnaval, en la que «los pingos de Colombina / derraman su olor / de pacholí y sobaquina». Algunos versos deshumanizadores, cacofónicos y disonantes, nos ofrecen todo un programa de estética expresionista o «feísta». Así, por ejemplo, en su descripción del carnaval: «En el arroyo da el curda / su grito soez, / Y otra destrozona absurda / bate el almirez», o en el llamado «estilo impresionista», en que los objetos han substituido a las personas: «Latas, sartenes, calderos / Pasan en ciclón...» No falta la crítica al aristócrata homosexual, y la crítica al ejército, que después desarrollará en algunas obras de mayor aliento, como *Tirano Banderas* y *La hija del capitán*. Por ejemplo: «Y bajo el foco de Volta, / Da cita el Marqués / a un soldado de la Escolta. / ¡Talla de seis pies!» Aparecen animales humanizados, y en cambio los personajes humanos quedan con frecuencia rebajados al rango de objetos: así a la puerta del circo, cobra la entrada «una Pepona», es decir una tosca muñeca de trapo. Valle-Inclán parece decirnos que en España todo es chabacanería, apariencia, bambolla, oropel, o bien jactancia, violencia, hampa y pobreza, como en «El crimen de Medicina». Se han acabado los mitos, las ilusiones baten en retirada. En esta obra lo grotesco corroe los -56- oros y azules del modernismo, los mancha irremediabilmente. En uno de los poemas encontramos, es cierto, un homenaje a la gran figura de Rubén Darío, que parece iluminar a Valle desde la ultratumba. Pero es más bien un adiós, una despedida al modernismo. La influencia modernista está siendo substituida, es este libro, y más claramente aún en los siguientes, por la de otros escritores y artistas, profundamente españoles, y acerbamente críticos de la España de su tiempo: por la influencia de Quevedo y de Goya. En ellos aparece ya el humor, negro, el sarcasmo, la burla dolida, lo grotesco, el tono de tragicomedia. Pues si en *Los cuernos de don Friolera* anuncia

don Estrafalario que su estética -es decir, la de Valle- es una superación del dolor y de la risa, ello significa que va a acercarse a la realidad española a través del prisma de la tragicomedia. Lo que pasa en España, aclara otro personaje de Valle en *Luces de bohemia*, no es tragedia: es esperpento. Y el carácter esencialmente cómico de los elementos deshumanizadores del esperpento, que reducen lo humano al nivel animal o, con mayor frecuencia, al de un objeto, hace también imposible la tragedia. Una tragedia significa plena conciencia de lo que está ocurriendo por parte de los héroes, cosa que la estética de Valle hace imposible. Ni siquiera el lector se da cuenta con frecuencia de la amargura del mensaje de Valle. Pasa con la visión madura de nuestro escritor lo que sucedió cierta vez en un circo, según cuenta Kierkegaard: el circo había empezado a incendiarse; sale un payaso a anunciarlo, para que se vaya el público; pero el público lo toma a broma, no se mueve, y todos perecen. Frente a las llamas de la tragedia de España, la descarnada figura gesticulante de Valle-Inclán parecía ser más la de un gran artista, actor gesticulante y profeta todo a la vez, en apretada fusión de amor y de indignación, de risa y de llanto frente a España.

-57-

*La pipa de Kif* es obra de transición, y se sitúa entre la estética modernista, todavía vigente en 1913, y la esperpéntica, ya definida en 1920. La obra nos sugiere un Valle-Inclán inquieto, dinámico, en plena evolución. Los poemas revelan la gestación de una técnica nueva, una nueva visión del mundo, pues Valle-Inclán se pone «al corriente», y fija su atención en el desgarrado -y desgarrador- presente ciudadano, popular, plebeyo. Si comparamos este libro con *El pasajero* notamos inmediatamente una diferencia de tono, de intención. Como señala Mary Borelli, «el vago misticismo que emanaban los símbolos de *El pasajero* desaparece totalmente... se hacen muy frecuentes las palabras «funambulesco», «grotesco», y aparece un amargo sarcasmo difuso, una intención crítica, visiones de tragedia violenta. Los temas no son ya pastoriles, como en el pasado. La inspiración no proviene ya del campo; es ciudadana, con una preferencia triste por el suburbio»<sup>28</sup>. No aparece todavía la palabra mágica -«esperpento»- pero las disonancias teatrales del estilo y los temas nos advierten que algo grave, serio, profundo, le está ocurriendo a Valle. A pesar de las sonrisas algo forzadas, de las muecas irónicas, de la comicidad violenta, se masca la tragedia, aunque en forma tan truculenta, tan espectacular, que no podemos tomarla en serio. Pero Valle está evolucionando: nos lo avisa reiteradamente<sup>29</sup>.

Encontramos en esta obra elementos que pertenecen a dos esferas estéticas diferentes. Métrica, vocabulario, temas, todo, en fin, denota esta cualidad mixta, «bifronte», del libro. La métrica no ofrece grandes novedades con respecto a las innovaciones modernistas. «Claro es -señala Guillermo de Torre- que un escritor como Valle-Inclán con un pasado tan considerable a sus espaldas no podía romper abruptamente, en lo poético, con las formas métricas -58- y sintácticas; se limita, pues, a insuflarles cierta jovialidad, un soplo travieso, jugar...»<sup>30</sup> Por ejemplo: el poema que da el título al libro está escrito en dodecasílabos, divididos en serventesios, con rimas agudas en los versos segundo y cuarto de todas las estrofas; igualmente los poemas o claves VII y IX están escritos en este metro; el segundo poema, «¡Aleluya!», está escrito en pareados eneasílabos; el eneasílabo, tan favorecido por los modernistas, reaparece muchas veces en el libro. Las rimas ricas, raras, difíciles, y las terminaciones agudas, no son ya, ciertamente, una novedad. Tampoco lo es la primacía dada a las sensaciones, hasta el punto de que cabe decir que esta importancia es la más clara indicación de que

el libro no se aparta de la corriente modernista. Pero importa subrayar que el Valle-Inclán anterior a *La pipa de Kif*, si bien se interesaba por todas las sensaciones, había dado gran importancia, sobre todo en sus poemas, a la música<sup>31</sup>.

Pues bien: en *La pipa de Kif* el primer lugar lo ocupan las sensaciones visuales, no los efectos musicales. Más aún: las sensaciones visuales agrias, violentas, los colores puros, como recién salidos del tubo del pintor; y las alusiones a colores de pintor, con sus nombres técnicos, al lado de alusiones a los artistas mismos y a movimientos pictóricos. En el primer poema, el que da el título al libro, aparece el color favorito de los modernistas, el azul: el «azul cristal», y poco después, en sinestesia, «en mi pipa el humo da un grito azul». En la clave III, «Fin del Carnaval».

Un Pierrot junta en la tasca  
su blanco de zin (sic)  
con la pintada tarasca  
de rosa y carmín<sup>32</sup>.

En la clave. IV, «Marina norteña», los colores estallan -59- o se ensombrecen: «Eran allí pictóricos trofeos / Azafrán, pimentón, fuentes azules»; y, un poco antes, «El cielo raso tiene dos estrellas / Pintadas, y una luz azul cobalto». En la clave V, «Bestiario», nos pinta a la cigüeña «En un fondo de azul añil». En la clave VI vuelve a los vivos y violentos contrastes de color:

La nota verde rabiosa  
de la cotorra asesina  
sobre el escarlata y rosa  
de la cortina.

En «El crimen de Medinica» (Clave XIV), «Azul de Prusia son las figuras / Y de albayalde las cataduras / De los ladrones. Goyas a oscuras». Concisión, violencia, contraste. Alusiones, en este poema, a tres pintores: el Greco, Goya, y Solana. Y el poema mismo nos da la sensación de hallarnos ante el cuadro de un pintor ingenuo, en la descripción de la víctima:

Entre los senos encorsetados,  
sendos puñales tiene clavados,  
de rojas gotas dramatizados.

En la «Escena última» de este mismo poema, otro contraste de colores:

Faja morada, negra navaja.  
Como los oros de la baraja  
ruedan monedas desde su faja.

No sigamos el recuento; subrayemos, en cambio, que estos contrastes violentos, estas disonancias de color, se presentan con mayor fuerza debido a que irrumpen frente a otros colores y otros matices -los azules, dorados, rosas- que amaba el modernismo. Colores suaves, poéticos, «femeninos». «Tarde de ocaso rosada» (Clave VI, «El circo de lona») que sigue al «alba de oro» (cita de -60- Darío, y alusión a éste) de «¡Aleluya!» (Clave II), y a la «Aurora vestida de rosado tul» del primer poema. Y recordemos que «tul» rima con «voz azul», en sinestesia típicamente modernista. Es decir: que en *La pipa de Kif*, obra de transición, coinciden -coexisten- dos posiciones estéticas bastante diferentes: la primera, tradicional ya en Valle-Inclán, inspirada por el modernismo, el culto a la sensación, las alusiones literarias prestigiosas, la belleza «formal» y «pitagórica», el arte por el arte; la segunda, es ya, en buena parte, la estética del esperpento: contrastes, caricaturas, efectos de sorpresa, humorismo, máscaras, muñecos, primitivismo, cubismo.

El libro comienza con un poema francamente modernista, el que da el título a toda la obra. No faltan en este poema los ingredientes esenciales: musicalidad, conscientemente convertida en instrumento de conocimiento: «El ritmo del orbe en mi ritmo asumo»; alusiones raras, exquisitas, exóticas -si bien, como otras veces, Valle se permite ciertas libertades con la ortografía de los nombres propios, como lo vemos en «Puk» y «Gluk»-. El modernismo del poema es tan completo que casi se convierte en paródico. Releamos, por ejemplo, la tercera cuarteta:

Alumbran mi copta conciencia hipostática  
las míticas luces de un indio avatar,  
que muda mi vieja sonrisa socrática  
en la risa joven del Numen solar.

Viejos mitos, reencarnación, Sócrates, Apolo. Asia, África, Grecia. Dos versos con rimas agudas -muy frecuentes en todo el libro- un poco abruptas para la nobleza de los

temas tratados, aquí. Valle nos está diciendo que va a jugar, a divertirse -y divertirnos- a partir de los temas -61- modernistas; nos sugiere que su juego puede convertirse en burla, en cabriola, en mueca (como ocurre más adelante).

Las visiones que evoca el humo de la droga son aquí todavía modernistas; la Musa, la Niña Primavera, se parece más a la princesa de la «Sonatina» de Darío que a la Niña Chole:

¡Y jamás le nieguen tus cabellos de oro,  
jarcias a mi barca, toda de cristal,  
la barca fragante que guarda el tesoro  
de aromas y gemas de un cuento oriental!

Transición abrupta, vivo contraste, el que ofrece, frente a este poema inicial, la clave II, «¡Aleluya!», poema mucho más representativo del libro, mucho más típico de la nueva estética de Valle. Si en el poema anterior tendíamos a la meditación lírico-mística, al éxtasis -desmentido por los cuatro versos finales, juguetones, burlescos- aquí entramos en pleno delirio postmodernista. Valle nos anuncia que sus versos serán «funambulescos» y que los puristas los llamarán «grotescos». Cabriolas espantables para las gentes respetables. Más que la tradición de Darío (Verlaine, Baudelaire, Hugo) nos hallamos aquí frente a la tradición sutil, irónica, fría, de Jules Laforgue, de tanta importancia para la lírica moderna. Una postura, la de Valle, que se acerca aquí a la de Apollinaire y prefigura la frase de Breton: «la Belleza será convulsiva o no será»; aparecen prosaísmos, expresiones vulgares («y hago la higa a los verdugos»), alusiones a personajes -políticos, como Maura; eruditos, como Emilio Cotarelo y Julio Cejador; escritores conservadores y «arcaizantes», como Ricardo León y Ramón Pérez de Ayala-vivos. Estos retratos de Valle (miniaturas, pues cada uno se desarrolla en un par de versos) son un modelo de economía verbal y de cómica exactitud. Así, el erudito y sabio Emilio Cotarelo Mori es pintado como un tipo a la vez -62- indeciso y crédulo («Cotarelo la sien se rasca, / Pensando si el diablo lo añasca»); Ricardo León, el autor de *Carta de hidalgo*, escritor muy famoso en su época y de rancio catolicismo, casi totalmente olvidado hoy, aparece también escandalizado ante los versos de Valle: «Y se santigua con unción / El pobre Ricardo León». Julio Cejador Frauca, sabio y pedante, autor de una conocida *Historia de la literatura castellana*, agrio y violento en sus polémicas, es definido por un oxímoron, y ataca a Valle: «Y Cejador, como un baturro / Versallesco, me llama burro». La complejidad de Pérez de Ayala -observemos, de paso, que los poemas de Valle en *El pasajero* tienen bastante en común con la poesía de Pérez de Ayala- es descrita, también en forma sucinta: «Y se ríe Pérez de Ayala / Con su risa entre buena y mala». Después de la evocación de Rubén Darío a parece una extraña pareja: Maura, y Clemencina Isaura. Aquí la socarrona alegría de Valle llega a su límite, al hacer rimar con Maura -Antonio Maura, el serio y solemne político conservador que tanta importancia tuvo en el reinado de Alfonso XIII, y que había formado nuevo gobierno en abril de 1919- a Clemencina Isaura, dama provenzal fundadora de los Juegos Florales; pero cuyo nombre recuerda el de Amalia Isaura, que a la sazón era una joven y discutida cupletista, cuya belleza, gracia y desenfado fascinaban al público de

Madrid. El presente irrumpe, así, en la poesía de Valle. El poeta nos «desmitifica», en parte por lo menos; el presente y el futuro importan más que el glorioso pasado:

Yo anuncio la era argentina  
de socialismo y cocaína.  
De cocotas con convulsiones  
y de vastas revoluciones.

La belleza será dinámica, alegre, grotesca. La Musa del -63- primer poema se ha transformado. No estamos ya en un universo mágico, místico, intemporal; estamos en la Europa de la postguerra, o por lo menos de los últimos meses de la guerra. Una Europa de cabarets, espectáculos, libertinaje («La lujuria no es un precepto / Del Padre: Es su eterno concepto.») Una España en que las cupletistas son aplaudidas y admiradas. La Musa del libro será muy diferente de la princesa lejana de Darío. Será la «musa moderna», y la semidiosa griega -o medieval- queda degradada al nivel de una artista de «café-concert», de una cupletista, de una tanguista:

¿Acaso esta musa grotesca  
-ya no digo funambulesca-,  
que con sus gritos espasmódicos  
irrita a los viejos retóricos,  
y salta luciendo la pierna,  
no será la musa moderna?

El libro ha cambiado de dirección. El primer poema nos prometía visiones - producidas, es verdad, por la droga- de tipo místico. Ahora sabemos que Valle nos va a proporcionar visiones de espectáculos, y sospechamos que estos espectáculos van a resultar mucho más grotescos que líricos. Y sin embargo el poema contiene numerosos elementos modernistas, como la visión de un Darío mágico, de ultratumba -su muerte era todavía muy reciente- que a su vez evoca a Poe:

Darío me alarga en la sombra  
una mano, y a Poe me nombra.

La *dualidad* del libro es evidente a cada paso en este poema. Toda una parte de la inspiración, los temas, el vocabulario, de Valle, depende del pasado, alude a él. Así, por ejemplo, «Apuro el vaso de bon vino» alude -64- a un conocido verso de Berceo -que fue uno de los poetas favoritos de la generación del 98-; el poema se cierra con una cita clásica («Anímula, Vágula, Blándula»); mientras que el tema del circo («la flor del alma de un payaso») y del teatro como espectáculo interesaba no sólo al pasado, sino a los escritores y pintores contemporáneos (piénsese en el Picasso del período azul, y en Andreyev, cuya obra *El payaso de las bofetadas* se estrenó en 1915).

A partir de este poema introductorio, de este «segundo prólogo» al libro -si consideramos que el poema inicial es el primer prólogo, la primera declaración de las intenciones del autor- el libro nos ofrece, en efecto, una serie de espectáculos. Espectáculos ciudadanos o de los suburbios casi todos: en «Fin del Carnaval», la alegría pública, un poco ficticia, y teñida de melancolía, que se desborda por la calle y la convierte en teatro, con sus disfraces y sus luces; en «Marina norteña», un interior de taberna para marineros que podría ser una larga acotación escénica, con instrucciones muy precisas en cuanto a la iluminación; en «Bestiario», la descripción de un parque zoológico; en «El circo de lona», la grandeza y miseria de los actores del circo; en el largo poema «El crimen de Medinica» -que por su longitud y posición parece ser el eje del libro- el crimen como espectáculo; en «Vista Madrileña», la verbena de suburbio pobre; únicamente en los dos últimos poemas, «La tienda del herbolario» y «Rosa del sanatorio» volvemos a temas relacionados con el haschich y las drogas, si bien el primero, con su enumeración y sus evocaciones, nos da la impresión de que la tienda del herbolario es tratada a manera de museo, y por tanto se convierte igualmente en espectáculo. Espectáculo todo, pero predomina la nota urbana, sórdida, -65- grotesca, amarga, voluntariamente despoetizada. Hay que recordar que estamos en plena época de *ismos*. Que tanto el cubismo de Picasso y Braque como la renovación de la música por Stravinsky son anteriores a *La pipa de Kif*. Que el modernismo, en fin, está siendo atacado, subvertido, deformado, por una serie de movimientos de vanguardia. Si el modernismo buscaba la sensación rara, exótica, delicada, si el propio Valle había cultivado la visión noble y la sensación refinada, ahora, en «Fin del Carnaval», nos vamos al extremo opuesto:

Los pingos de Colombina

derraman su olor  
de pacholí<sup>33</sup> y sobaquina.

En todo este poema, evidentemente, reina lo grotesco, la máscara. Y la máscara es uno de los símbolos más importantes para la segunda mitad de la obra total de Valle. Como señala Emma Susana Speratti Piñero, «La máscara o la careta, con la que a

menudo se compara el rostro de los seres esperpénticos y que llega a ser verdadera negación del rostro, tampoco es completamente nueva en la predilección de Valle-Inclán... entre 1904 y 1926 las caretas y las máscaras vuelven a aparecer de vez en cuando, ya en *Aguila de Blasón*, ya en *La pipa de Kif*, ya en *Luces de bohemia*, en comparaciones insistentes e intencionadas Y si en «¡Aleluya!» (*La pipa*, I, 1135). Valle-Inclán nos dice: «Darío me alarga en la sombra / una mano, y a Poe me nombra», no es difícil adivinar el porqué. Poe había ocultado a la muerte tras una máscara. Con máscaras encubrirá Valle a los seres esperpénticos, pequeñas muertes aniquiladoras de España»<sup>34</sup>.

El desfile de máscaras que señala el fin del carnaval era, en aquellos años, motivo y pretexto de disfraces a cuál más ridículo y absurdo. Nosotros, que no hemos tenido ocasión de presenciar más que una versión edulcorada, -66- más débil y menos animada, de tales desfiles, no podemos formarnos una idea cabal de lo que fueron sino a través de los cuadros de Solana -y alguno de Goya- y textos como este de Valle-Inclán:

El curdela narigudo

blande un escobón:

-Hollín, chistera, felpudo,  
nariz de cartón

En el arroyo da el curda

su grito soez,  
Y otra destrozona absurda  
bate un almirez.

«Pobretería y locura» son el denominador común de tan extravagantes máscaras, descritas a veces según el llamado «estilo impresionista», empleado con intención deshumanizadora:

Latas, sartenes, calderos,  
pasan en ciclón.

Lo cual evoca en nuestra memoria, por asociación de ideas, no solamente algún otro pasaje de Valle, posterior, como el de *Tirano Banderas* «Al cruzar el claustro [Tirano Banderas] un grupo de uniformes que choteaba en el fondo, guardó repentino silencio» sino también la (también posterior) «Oda al rey de Harlem» de Lorca.

«Marina norteña», parece hecho, todo él, de una minuciosa descripción de decorado y efectos de iluminación, como ya señalamos antes.

... Tiene una luz verde  
ante la puerta, la cortina de agua.

El lugar descrito es una taberna en algún puerto del Cantábrico; lo esencial es crear un ambiente, una atmósfera más bien melancólica, brumosa:

-67-

Las olas rompen con crestón de espuma  
bajo el muelle. Los barcos cabecean  
y agigantados en el caos de bruma  
sus jarcias y sus cruces fantasean.

Pero el ambiente gris, monótono, le resulta, quizá, a Valle, algo aburrido. Introduce -en forma algo artificial- la nota discordante:

La triste sinfonía de las cosas  
tiene en la tarde un grito futurista:  
de una nueva emoción y nuevas glosas  
estéticas, se anuncia la conquista.

Y muy pronto nos damos cuenta de que, en efecto, este «grito futurista», que anuncia el fin de la estabilidad, de la calma, es como el aviso del traspunte que señala al actor que ha llegado el momento de entrar en escena. Y, en efecto, el actor -un matón truculento, un chulo o pistolero como los que por aquellos años provocaban el terror en Barcelona y otras ciudades de España -aparece, en el final mismo del poema:

Y está en la puerta el hombre que pregunta:  
-¿Quién quiere sacar filo a la navaja?

La clave V nos lleva a un jardín zoológico, la «Romántica Casa de Fieras / del Bueno Retiro...» Si Valle, en *Tirano Banderas*, se dedicará a animalizar a los hombres («Bajo la influencia goyesca -escribe E. S. Speratti- Santa Fe de Tierra Firme se puebla de una fauna humana»)<sup>35</sup>, aquí, en este poema, lleva a cabo la operación inversa, igualmente inquietante: humaniza a los animales. Así, el canguro «es australiano y tiene trazas de alemán»; el oso que bosteza «recuerda al Conde de Tolstoy», la «romántica jirafa» es una «solterona que bebe hiel» y su cuerpo alargado le recuerda el de Sara Bernhardt; la cotorra es una «feminista que disparata / En la copa -68- del calamac». El elefante le permite una divagación netamente modernista:

¡Tú, que a mi musa decadente  
brindas la torre de marfil  
resplandeciente  
como una noche de las Mil...

Y el final del poema tiene cierta grandeza teatral: al caer la tarde aparecen las estrellas, que reproducen en el cielo, con sus constelaciones, figuras de animales:

Muere la tarde. -Un rojo grito  
sobre la fronda vespéral  
Y abre el círculo de su mito  
el Gran Bestiario zodiacal.

«El Circo de Lona.» (Clave VI) nos ofrece otro espectáculo, más ágil -y más patético- que el de los animales. A la entrada del circo hay una muchacha en cargada de vender los billetes:

Tarde de ocaso rosada:  
la feria. Un circo de lona.  
Cobra en la puerta de la entrada  
una Pepona.

(Recordemos, para los lectores poco familiarizados con ciertos aspectos de la vida española, que las «peponas» eran unas muñecas hechas de trapo, muy toscas, con mejillas pintadas de rojo, y, por lo menos de acuerdo con gustos de generaciones más modernas, francamente feas.) Este «muñeco humano» va definiéndose, haciéndose más misterioso y más concreto: es una «... Pepona / Sibilina». «La Pepona con mitones / Moño y rizos de canela. / Y el talle con alusiones / De vihuela», Figura, perfil, detalles. Pero la muñeca sigue siendo muñeca, no se humaniza plenamente. Peponas, fantoches, muñecos, -69- peles, aparecerán, con frecuencia, en los esperpentos. Son elementos teatrales, deshumanizadores, y en ellos aparece la crítica social y la crítica «filosófica»: en la medida en que son muñecos, son, también objetos, privados de libertad y de conciencia, manejados por otros, a través de hilos invisibles... o demasiado visibles. Muñecas, monos, payasos, miseria: «Y dió en el alambre / la sombra del hambre / Un salto mortal». El ambiente de este poema es ya francamente esperpéntico.

La clave VII nos ofrece el poema central, el más importante del libro: en realidad el poema prosigue, dividido en secciones, hasta la clave XIV, «El crimen de Medinica», y todas estas secciones forman una unidad poemática. El autor y protagonista principal del crimen, «El jaque de Medinica», aparece en la clave VII; el lugar del crimen es descrito en la clave VII; una de las víctimas aparece en la IX; su premonición del desastre en la X, «Tijeras abiertas»; en XI, Valle pinta a la amante del bandido, «La Coima»; en XII, el crimen ya ha sucedido, y el criminal camina, entre guardias civiles, hacia el patíbulo; XIII es una escena descriptiva en que vemos preparar el patíbulo en que van a dar garrote al criminal; en XIV se describe el crimen en un poema retrospectivo, y uno de los mejores del libro, en el que abundan las oraciones nominales: «Boca con grito que pide, tila, / Ojos en blanco, vuelta pupila». «Azules frisos, forzado armario, / jaula torcida con el canario, / Vuelo amarillo y extraordinario». Son como pinceladas -descriptivas, intensas, breves- que componen el cuadro del crimen. El ritmo martillea obsesivamente, aumentando la tensión de la escena. Es un cuadro tosco, deliberadamente primitivo y sombrío, un cartelón de feria como el que introducirá más tarde Lorca en *La zapatera prodigiosa*.

-70-

La clave XV, «Vista madrileña», nos vuelve a la ciudad, y a su pintoresca miseria arrabalera; la XVI, «Resol de verbena», continúa y amplía los temas ciudadanos. Escenas sueltas, violencia latente de suburbio («Un chulo en el baile alborota, / Un guardia le mira y se naja: / En los registros de la jota / Está desnuda la navaja»), polvo y sol. La XVII, «La tienda del herbolario», alterna entre un tono evocador, lírico, modernista, y la nota burlona. Volvemos al tema que abrió el libro: «A todos vence la marihuana, / Que da la ciencia del Ramayana.- / ¡Oh! marihuana, verde neumónica, / Cannabis indica et babilonica». Y el libro se cierra con la clave XVIII, «Rosa del sanatorio», un soneto, el único de la colección. La sensación del cloroformo es «Cubista, futurista y estridente». La rosa mística de otros tiempos se ha convertido en rosa de cloroformo, en trampolín químico, en puerta que conduce a un incierto más allá: «Y va mi barca por el ancho río / Que separa un confín de otro confín». El libro

adquiere así mayor unidad: hemos pasado de la droga al espectáculo -un espectáculo de pesadilla, como creado por la droga- y ahora volvemos a la droga como única salida frente al presente, como única trascendencia. Y con este ejercicio lírico Valle se prepara para encontrarle al presente otra salida, una salida artística: el esperpento.

-[71-72]- -73-

△▽

## Valle-Inclán y el sentido de lo grotesco

-[74]- -75-

En el tomo primero de sus *Memorias* escribe Pío Baroja: «Yo no he partido nunca de la lectura de un libro para escribir otro... Yo no creo que esto sea un mérito ni un de mérito. Escritores como Shakespeare, Lope de Vega y Goethe componían sus obras leyendo otras de distintos autores, imitándolas y modificándolas. En el tiempo de mi juventud yo discutí esta cuestión con Valle-Inclán y con Maeztu, que consideraban el sistema de la lectura anterior como el mejor para producir obra literaria. Valle-Inclán decía que tomar un episodio de la Biblia y darle un aire nuevo, para él era un ideal.»<sup>36</sup> En la obra de Valle-Inclán se produce en cierto momento -los años del final de la primera guerra mundial, los primeros años de la postguerra: más o menos de 1917 a 1922- un cambio de dirección, una reorganización en los valores estéticos del autor: aparece el esperpento, y con él se coloca en primer plano lo grotesco. Las líneas que antes expresaban nobleza, abolengo, dignidad, lejanía, se retuercen y deforman para llegar a la caricatura. Una caricatura en que con frecuencia no sabemos dónde termina lo humano y dónde empieza el títere, el muñeco, el objeto. Ello no significa que Valle-Inclán haya renunciado a inspirarse en ciertos modelos; sí que los modelos «nobles» han sido substituidos por otros, sombríos, siniestros o grotescos.

-76-

Así lo señala Guillermo de Torre: «en los esperpentos, la visión detallista y la perspectiva de lejanías cambian sus términos; no es, por ejemplo, Patinir, sino el Bosco la referencia pictórica que se impone; y saltando siglos, más aún que el Goya de los disparates, como semejanza coetánea, Solana, el de las máscaras. Y no pienso únicamente en el Solana pintor, sino en el escritor de esos libros crudos, desgarrados, que se llaman *La España negra*, *Madrid callejero*, *Dos pueblos de Castilla*... Medinica, el pueblo del romance de cordel que, ante el cartel del crimen, cuenta un ciego, es otro pueblo más, aunque no tan bronco como el solanesco, pues Valle-Inclán estiliza y alisa hasta las superficies más ásperas<sup>37</sup>. Pero el problema de las fuentes es menos interesante que el de llegar a una mejor comprensión del espíritu del esperpento; en todo caso, las fuentes pueden llegar a aclarar aspectos parciales del segundo problema, que es el que debe ocuparnos primordialmente.

¿Qué es el esperpento? No, en rigor, un género literario; más bien una actitud, un ingrediente estilístico, una manera de ver las cosas, de deformarlas para que la imagen externa traduzca y simbolice la imperfección, lo absurdo, lo tragicómico, lo monstruoso, de personajes y situaciones. Valle-Inclán, que afirmaba que «sólo las figuras cargadas

de pasado están ricas de porvenir» (según una conversación con Alfonso Reyes es, citada por el mismo Reyes en la 2.<sup>a</sup> parte de *Simpatías y diferencias*), se encarga de proporcionarnos una genealogía del esperpento: hace decir a su personaje Max Estrella en *Luces de Bohemia*: «El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos, han ido a pasearse en el callejón del Gato.» (Es decir, ante los espejos deformadores, uno cóncavo y otro convexo, que estaban adosados a la pared de una tienda en dicha calle.) «Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos, -77- dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada... España es una deformación grotesca de la civilización europea... Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo, son absurdas»<sup>38</sup>. La palabra «grotesco», aplicada a su estilo, aparece ya repetidas veces en el libro de poemas que anuncia la segunda época, *La pipa de Kif*:

Por la divina Primavera  
me ha vertido la ventolera  
de hacer versos funambulescos.  
Un purista diría grotescos.  
Para las gentes respetables  
son cabriolas espantables.

(Clav. II, ¡Aleluya!)

Estos versos de 1919 vienen a darnos, en su cínico desenfado, un anuncio -o mejor un ejemplo práctico en miniatura- de lo que poco después será el esperpento. Recordemos la definición de Max Estrella, ya citada: «Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento.» Lo que ocurre en la práctica es que Valle-Inclán superpone dos modelos procedentes de ambientes muy distintos, opuestos, y por tanto disonantes. En los versos arriba citados, nos encontramos con una evocación tradicional: la musa griega, inspiradora del artista, que centenares de imágenes plásticas ennoblecedoras han grabado en nuestra imaginación y en nuestra memoria. Y ante esta imagen se desliza más tarde otra, innoble y moderna, de sentido contrario: la imagen de una cupletista de cabaret, de una tanguista apicarada:

-78-

Mi musa moderna  
enarca la pierna,  
se cimbra, se ondula,  
se comba, se achula  
con el ringorrango  
rítmico del tango  
y recoge la falda detrás.

(«Apostillón», *Farsa y licencia de la reina castiza*, O. C. II, 629).

Dos imágenes, la noble, clásica y serena, y la vulgar, frenética y moderna, que se interfieren una a otra, produciendo un contraste cómico, y también una sensación de inestabilidad, de ruptura de valores y tradiciones, de confusión: el personaje así descrito no es ni una cosa ni otra, ni una musa tradicional ni una cupletista del siglo XX. Como señala Alfonso Reyes, «a Valle-Inclán se le ocurre aplicar su estética con equívoco; desviarla ligeramente de las líneas de nobleza a las líneas de la caricatura; hacer no ya un injerto vital dentro de las líneas de un tema o de un personaje, sino una mímica de la vida desde las apariencias de un muñeco ridículo.<sup>39</sup>» La misma distorsión por superposición de imágenes contradictorias ocurre a cada paso en los esperpentos y en las novelas del *Ruedo Ibérico*. ¿Acaso no es éste el mismo procedimiento que emplea Quevedo en *Los sueños* cuando hace aparecer a Venus vestida con guardainfante y pone en boca de los dioses palabras vulgares o soeces? En forma más sutil, menos contrastada, ¿no es también el procedimiento que sigue Velázquez en algunos de sus cuadros mitológicos, como *La forja de Vulcano*, o *Los borrachos*? (Recordemos el bello ensayo de Ortega sobre este último cuadro.) En todos estos casos se produce -79- una tensión, una oscilación, un vaivén, entre dos polos: el polo ideal, más allá de la norma humana, de la calidad humana normal o media, por una parte; por otra, el polo de lo ínfimo, lo abyecto, lo vulgar, lo corriente pero por debajo de la norma generalmente aceptada para los valores medios individuales o sociales. La visión del lector -o del espectador- vacila, inquieta, va flotando de un polo a otro, sin atreverse a descansar en ninguno de los dos. Lo que ocurre es que la superposición de elementos tan disímiles parece pedirnos una síntesis que somos incapaces de llevar a cabo; una síntesis que el propio artista creador se abstuvo, deliberadamente, de buscar; y la nueva realidad que se nos propone está hecha, por tanto, de elementos incongruentes, que no es posible asimilar y ordenar lógicamente. La sensación, para el lector o el espectador, puede pasar rápidamente de la sorpresa a la risa (una risa inducida por la sátira o la caricatura). Es posible también que lo caótico de las combinaciones propuestas nos produzca una sensación de ahogo, de angustia, ante un ambiente irrespirable, en el que los elementos humanos o ennoblecedores han quedado degradados, aplastados por los rasgos inferiores, «animalizados» o «cosificados» por la superposición de las imágenes negativas. El factor decisivo puede ser la inclusión o no, inclusión del lector o espectador en el ambiente siniestro o absurdo que se propone a su consideración. Si logra mantenerse a distancia, podrá reírse del espectáculo, viéndolo desde fuera y sintiéndose superior a las personas degradadas que contempla. Si, por el contrario, el espectáculo tiende a incluir al espectador, a decirle: «tú también padeces estas deformaciones» la impresión será grave, seria, angustiada. En Valle-Inclán solemos reírnos de las deformaciones y caricaturas de tantos personajes de todo rango ofrecidos a nuestra avidez de espectadores, hasta que, en un momento dado, nos damos cuenta de que *es toda España la que está siendo retratada*, simbólicamente, a través de unos cuantos personajes selectos, y en este -80- instante el lector -el lector español- deja de reírse, o no puede reírse ya de la misma manera; lo cómico cambia de signo, se transforma en tragicómico y llega con frecuencia a lo trágico.

En *La reina castiza* encontramos numerosos ejemplos de esta superposición desrealizadora y deshumanizadora. Se encuentran, sobre todo, en las acotaciones escénicas (que Pedro Salinas veía como origen del esperpento, de la actitud esperpéntica). Una acotación escénica puede llevar en sí -involuntariamente por parte del autor- ciertos gérmenes cómicos. En el teatro, por lo general, los actores se mueven sin dejar de hablar, sin perder el contacto emocional con los otros actores -y con el público- mediante su expresión, sus reacciones. Pero una acotación escénica desliga estas dos cosas con mucha frecuencia: por una parte, describe movimientos, movimientos «de bulto»; por otra, el diálogo sigue, forzosamente, por necesidades tipográficas, más adelante. Valle-Inclán parece haber comprendido estas posibilidades cómicas de la acotación, y las desarrolla con gran cuidado: mímica, gestos exagerados o mecánicos, reacciones involuntarias de los personajes, todo ello para crear rapidísimas miniaturas de «ballet», breves «pas de deux» en que predomina lo satírico-grotesco. Así cuando describe una entrevista entre Lucero -el chulo amante de la reina-, el Gran Preboste, y la reina:

Lucero se precia con toses de guapo,  
rie la comadre, feliz y carnal,  
y un temblor cachondo le baja del papo  
al anca fondona de yegua real<sup>40</sup>

(*ibid.*, 665)

es tan evidente el predominio de las palabras desvalorizadoras, que tienden a rebajar al personaje coronado -«comadre», «carnal», «temblor cachondo», «papo», «anca»- que Valle-Inclán se ve obligado a modificar ligeramente al final: se trata de una «yegua», pero de -81- una «yegua real», con lo cual la superposición queda perfectamente definida, la animalidad de la reina se encuentra en franco contraste con el carácter «real» de la, en principio y teóricamente, augusta y sagrada persona de Isabel II. Otras veces la superposición introduce el objeto (procedimiento también muy usado por Quevedo), que, al ocultar los rasgos específicamente humanos -movimiento, emociones, reacciones, lenguaje- lo rebaja con toda rapidez al nivel de «cosa». Así cuando al principio del libro I de *Tirano Banderas* nos describe al dictador «inmóvil y taciturno, agaritado de perfil en una remota ventana... parece una calavera con antiparras negras y corbatín de clérigo... » Modificando esta «cosificación», como arrepintiéndose de ella, viene la confrontación con lo animal -pero con lo animal inmóvil y algo siniestro: «Tirano Banderas, en la remota ventana, era siempre el garabato de un lechuzo»<sup>41</sup>.

Cuando se acumulan los detalles deshumanizadores y absurdos, cuando la atmósfera se enrarece o llega a hacerse asfixiante, entramos en el reino de lo grotesco. Buena parte del Valle-Inclán maduro, el de los esperpentos, de *Tirano Banderas* y del *Ruedo Ibérico*, nos lleva hasta el umbral de esta zona o nos introduce en ella deliberadamente. Zona todavía mal explorada por la crítica literaria: lo grotesco no es un estilo histórico, como el barroco, -82- sino una categoría mucho más general. Lo grotesco ha existido -con funciones y gracias a técnicas de expresión que pueden no ser siempre las mismas-

en todas las épocas, y quizá en todas las culturas. Parece florecer con mayor vigor en los finales de época: en el período helenístico, hacia fines de la Edad Media, al terminar la era racionalista y comenzar el romanticismo. Y, finalmente ha resurgido con nueva intensidad y nuevos acentos en el período contemporáneo. Es natural que así suceda: cuando los dioses se debilitan o mueren, cuando declina un sistema de ideas, se produce una bajamar en la historia: las aguas, al retirarse, dejan abandonados en la playa multitud de objetos heterogéneos, irreales, turbadores. En nuestra época se ha producido el fenómeno con especial intensidad: de ahí que Valle-Inclán, que empieza por ser un escritor arcaizante, llegue a convertirse, al llegar a su madurez artística, en uno de los escritores más representativos de la época, más indiscutiblemente modernos.

Claro está que en el caso de Valle-Inclán la modernidad no supone una ruptura con la tradición, y muy especialmente con la tradición española, sino una continuación de ésta, previo un cambio de modelos. Lo grotesco se da con abundancia, con profusión, a lo largo de todo el desarrollo histórico de la cultura española: en el Arcipreste, en algunos momentos de Cervantes -basta pensar no sólo en ciertos incidentes del *Quijote* sino también en obras más breves como el *Coloquio de los perros*-, se infiltra en *Las meninas*<sup>42</sup>, en los enanos de Velázquez, en los *Sueños*, la *Hora de todos* y los poemas satíricos y jocosos de Quevedo, en los grabados de Goya y los poemas -83- de Espronceda. Ya en 1788, el crítico Karl Friedrich Flógel señalaba en su *Geschichte des Grotesk-Komischen* que los españoles «sobrepasan a todos los otros pueblos de Europa»<sup>43</sup> en el campo de lo grotesco. Lo explicaba atribuyendo tal fenómeno a «la fantasía calenturienta y excesiva» de los españoles<sup>44</sup>. Wolfgang Kayser, en su libro sobre *Lo grotesco en el arte y en la literatura*, afirma: «en verdad, el fenómeno de lo grotesco puede ser experimentado mucho más intensamente en el curso de una visita al Museo del Prado que leyendo los relatos de Keller o el *Tristram Shandy* de Sterne...»<sup>45</sup>

Tradición y actualidad: ambos aspectos se hallan presentes en la interpretación de lo grotesco que nos ofrece Valle-Inclán. Parece indudable, además, -y es éste un punto que nos interesa subrayar especialmente- que Valle-Inclán, escritor que solía partir de un modelo literario, que hacía «literatura de literatura», se aparta en los años de madurez, en los años en que comienza a escribir esperpentos, de sus modelos extranjeros (franceses e italianos sobre todo: los simbolistas y decadentes, Barbey d'Aureville, D'Annunzio, etc.) y substituye estos modelos por otros españoles, clásicos (Quevedo sobre todo, y también Goya). En este sentido habría que corregir ligeramente la apreciación -en conjunto tan certera- -84- de Amado Alonso: «A los temas del primer Valle-Inclán, tomados del mundo de la literatura, corresponde una entonación libresca estilizada en extremo; a los del segundo -temas de la vida nacional-, una entonación oral estilizada... Estilización, siempre...»<sup>46</sup> En efecto: siempre hay estilización en Valle-Inclán. Pero en su fase madura la «entonación oral estilizada» es un ingrediente entre varios. Aparece, sobre todo, en los diálogos, como es natural. Y en esos diálogos hay que distinguir entre dos ingredientes diversos, casi de signo contrario, que Valle-Inclán mezcla a veces, con efectos cómicos, y otras veces mantiene separados, frente a frente, en dialéctico contraste: un lenguaje «cursi», «redicho», propio de personajes con pretensiones pero de escasa inteligencia; y un lenguaje vulgar, violento, desgarrado, más cercano al hampa que a la alta sociedad que con frecuencia lo emplea. Pero quedan las acotaciones escénicas, tan importantes, ricas y variadas que en ellas ha podido ver Pedro Salinas el origen de los esperpentos; y quedan las descripciones de ambientes y paisajes. En las primeras domina la desrealización y deshumanización procedente de las caricaturas y distorsiones verbales de Quevedo y de las deformaciones plásticas de

Goya. En las segundas encontramos a veces vigorosos efectos de esquematización, de luces, de ángulos -pensemos sobre todo en algunas descripciones de ambientes y paisajes de *Tirano Banderas*- que nos recuerdan el puntillismo, el cubismo, e incluso parecen prefigurar la pintura abstracta<sup>47</sup>.

-85-

Y es que los modelos escogidos por Valle-Inclán en la tradición española contienen numerosos gérmenes de modernidad. No olvidemos que Goya ha sido llamado repetidas veces «padre de la pintura moderna»; que Quevedo es, quizá, estilísticamente el más avanzado, inquieto y experimental de todos los escritores del Siglo de Oro. El carácter con frecuencia moral, ético, de las críticas de Quevedo y Goya a la sociedad de su tiempo -críticas que llegan a veces al didacticismo- se combina también, perfectamente, con la actitud del Valle-Inclán maduro: en él, el esteticismo del partidario de «arte por el arte», del hombre que sólo creía en la belleza, se transforma en el gesto iracundo del moralista, del hombre indignado, pero cuya arma no es el sermón, sino esa forma literaria «intermedia» que es la tragicomedia, ni lo puramente trágico ni lo puramente cómico parecen convenir al Valle-Inclán maduro. Y es curioso que un conocido dramaturgo contemporáneo, Friedrich Dürrenmatt, haya declarado que la tragicomedia y lo grotesco son las expresiones más típicas de nuestra época: «La tragedia presupone culpabilidad, angustia, medida, intuición, responsabilidad. La confusión de nuestra época... no ha dejado espacio para el sentimiento de culpa y de responsabilidad. Nadie tiene la culpa, a nadie se puede acusar de complicidad. Todos nos sentimos arrastrados y encallamos en alguna parte. Somos culpables en forma demasiado colectiva, estamos contaminados de los pecados de nuestros padres y antepasados en forma demasiado colectiva. -86- No somos más que descendientes. Esta es nuestra desgracia, no nuestra culpa... Nuestro mundo nos ha llevado hacia lo grotesco en la misma forma inevitable que nos ha llevado a la bomba atómica... Lo grotesco, sin embargo, es tan sólo una expresión sensual, una paradoja sensual, la forma de lo que no tiene forma, el rostro de un mundo sin rostro...»<sup>48</sup>

Nuestra época -no podemos olvidarlo- es la época del teatro absurdo, de Dalí y Max Ernst, de Kafka y Cocteau, del dadaísmo y el surrealismo. La literatura y el arte del siglo XX han hecho uso de la categoría «grotesco» con más frecuencia, probablemente, que en ninguna otra época anterior. Época de alienación del individuo frente a la sociedad, la técnica, lo mecánico.

Frente al concepto primitivo de lo grotesco, a lo grotesco como una forma del humorismo, como una caricatura o un juego destinados a suscitar la risa, hallamos en críticos de hoy un concepto mucho más intenso, importante y dramático: lo grotesco -afirma Kayser- es «el mundo extrañado», es decir, un mundo que antes nos era familiar y que ahora, por razones que no son patentes, se ha vuelto contra nosotros, nos rechaza, nos ataca. Se produce una tensión amenazadora cuando lo humano se vuelve monstruoso, inhumano, informe; cuando se cosifica o se animaliza; cuando los animales y las cosas asumen formas y atributos humanos.

Las cocas me están mirando

y yo no puedo mirarlas

es la descripción de un largo instante de angustia en el *Romance sonámbulo* de Lorca. Claro está que este concepto de lo grotesco requiere que los elementos que consideramos como grotescos se encuentren presentes en -87- gran abundancia; que, en realidad, se cierren las puertas de escape; que nos sintamos oprimidos, atrapados, por el ambiente inhumano que el autor describe. Un solo rasgo grotesco, aislado, nos producirá risa; al acumularse tales rasgos, la risa podrá aumentar hasta cierto punto, y después se mezclará a ella un sentimiento ambiguo, de asfixia, participación y culpabilidad. No es posible -creemos- examinar con atención y en detalle cierto número de cuadros de Bosch o leer con detenimiento los cuentos y novelas de Kafka, sin sentirse embargado por un sentimiento de angustia: nos hallamos flotando ante un universo amenazador, hostil, incomprensible incluso en sus rasgos más familiares; seguimos reconociendo ciertos rasgos, ciertos objetos, pero se nos escapa su función, su papel, su situación frente a otros rasgos, otros objetos, y nosotros mismos como espectadores; es más, acabamos por convencernos de que el papel de espectador es imposible; de que los profundos cambios que descubrimos nos afectan a nosotros también. En conjunto parece quedar afectado, sobre todo, el sentido de la realidad cotidiana, la sensación de que dicha realidad nos es favorable, de que vale la pena vivir, de que el mundo ha sido hecho para el hombre. El sentido común, que solía protegernos, se debilita o desaparece. Dos aforismos de Kafka ilustran esta actitud: «La verdadera realidad es siempre irreal»; «Los sueños descubren una realidad que deja muy atrás nuestra imaginación. En esto consiste el horror de la vida y la tragedia del arte»<sup>49</sup>.

¿Cómo señalar en forma indudable la presencia de elementos grotescos en una obra? Nos hallamos aquí frente al viejo problema de la intención del artista y de los resultados producidos por la obra que es fruto de esa intención. Caso típico podría ser el de Bosch. Si, -88- como creen algunos historiadores del arte, el lenguaje de Bosch era, en realidad, didáctico-simbólico, dentro de un marco estrictamente religioso y moral, habría que concluir que la intención del artista no era la de producir una obra grotesca. Lo mismo que un mensaje en clave, en el cual se ha cambiado el orden de las palabras, puede producirnos una falsa sensación de que nos hallamos frente a un texto absurdo si tratamos de entenderlo sin descifrar la clave, o quizá sin sospechar que fue escrito en clave, la obra de ciertos escritores o artistas puede producirnos una sensación de hallarnos frente a un universo grotesco sin que ello signifique necesariamente que estamos interpretando correctamente la intención del creador. El caso de Bosch es, por lo menos, dudoso, y toda conclusión al respecto parece prematura.

Lo grotesco es anticlásico, antihumanístico. El lugar del hombre en el planeta, en la historia, en el cosmos, es puesto en entredicho; dentro de la atmósfera de lo grotesco no tenemos más remedio que dudar de la dignidad del hombre. Y es que el repertorio de temas grotescos contiene una larga lista de formas que pudiéramos llamar «inferiores», inhumanas, infrahumanas, que a pesar de ello se mueven, actúan, capturan nuestra atención, y pueden decidir, incluso, nuestro destino: sapos, culebras, murciélagos, monstruos, objetos inanimados que de pronto toman vida y nos persiguen. El mundo de lo grotesco es, con frecuencia, una pesadilla convertida en obra de arte. Todo se halla fuera de su lugar normal, todo puede, por consiguiente, amenazarnos, ya que al cortarse las relaciones normales con el ambiente los seres se han hecho ininteligibles. «Los

objetos mecánicos -señal a Kayser- se han alienado al convertirse en objetos dotados de vida; los seres humanos quedan alienados al ser privados de ella. Entre los motivos más persistentes de lo grotesco hallamos cuerpos humanos reducidos al papel de títeres, marionetas y autómatas, con sus rostros convertidos en -89- frías máscaras... Incluso las calaveras sonrientes y los esqueletos animados son motivos cuyo contenido macabro los coloca estructuralmente dentro del mundo de lo grotesco: repetidas veces hemos mencionado la Danza de la Muerte, que, despojada de su envoltura didáctica, pasó a enriquecer el vocabulario de las formas grotescas»<sup>50</sup>.

La locura y la posesión de un ser humano por fuerzas abstractas o misteriosas son también temas recurrentes de lo grotesco, temas que sin duda interesaban a Valle-Inclán desde el principio de su carrera literaria. Magia, brujería, supersticiones de origen celta o medieval, son ingredientes que aparecen en abundancia en los libros de Valle-Inclán desde el principio de su carrera como escritor -pero que casi desaparecen al llegar la época de los esperpentos-. Y es que en el primer Valle-Inclán predomina el elemento grotesco primitivo: implícito en la magia, lo maravilloso, lo arcaico, es un elemento lírico, fantástico, poético y poetizable, con todo el prestigio y la fuerza evocadora de la actitud mágica, celta y medieval, precristiana pero mezclada a actitudes cristianas. Es el aspecto fantástico de lo grotesco, que se contrapone al aspecto satírico de lo grotesco que va a predominar en la segunda mitad de la obra de Valle-Inclán. Para la actitud mágica, es posible poner en contacto lo humano con las fuerzas de la naturaleza, ya que el cosmos vibra al unísono y si hallamos la fórmula adecuada, el ensalmo, el conjuro, la invocación, conseguiremos una influencia o un contacto en apariencia imposibles. Lo grotesco imaginativo y mágico se opone, ciertamente, a la actitud racionalista, al sentido común, a la experiencia cotidiana trivial. Pero ni Valle-Inclán ni sus lectores, creemos, se tomaban estos elementos mágicos, tan frecuentes en sus primeras obras, demasiado en serio. Cargados ya de literatura, de reminiscencias culturales, eran más bien un -90- decorado lírico que una invocación a las fuerzas oscuras. Esta invocación, acompañada de una sublimación artística que obra como un exorcismo, es precisamente lo que nos parece hallar en los esperpentos, en *Tirano Banderas* y en las novelas históricas de la segunda etapa. El mundo -por lo menos el mundo hispánico, el único que interesa a Valle-Inclán- está deformado, es absurdo, y lo pueblan seres infrahumanos, enmascarados, torpes y violentos. Títeres sin voluntad, con los hilos bien visibles, se mueven por escenarios improvisados, proyectan sus sombras fantasmales hacia decorados pintados con colores chillones o sombríos. No hay héroes; todos quedan -quedamos- envueltos en la misma atmósfera asfixiante de estupidez, irresponsabilidad y violencia. «*Tirano Banderas* es una sátira inequívoca; mas no sólo dirigida contra el tirano; se extiende a todos los medios y personajes que en el libro aparecen -el empeñista Pereda, el diplomático español, don Celes, etc.; únicamente muestra ternura hacia el indio»<sup>51</sup>. (El indio, agregamos nosotros, que está, en gran parte, fuera del ámbito cultural hispánico; que pertenece al mundo de seres primitivos, mágicos, que Valle-Inclán había glorificado en la primera parte de su obra). No hay en *Tirano Banderas* una caricatura parcial, sino un afán de totalidad. «El caso es que todavía hoy parece existir en el continente una marcada resistencia a considerar *Tirano Banderas* como una «novela americana» -con los debidos matices diferenciales, por supuesto, de las oriundas, pero con menos reservas de las que han existido siempre en España para tener por española una novela como *La gloria de don Ramiro*, de Larreta. ¿Se deberá tal vez esta actitud a que ninguno de los nacidos en cualquiera de los varios países hispanoamericanos aludidos o sugeridos en el libro, se aviene a reconocer el suyo como pintado con autenticidad? -91- Pero ¿acaso no fue cabalmente otro, el opuesto, no

caracterizar ninguno específicamente, el diseño ideal de Valle-Inclán, sino forjar una suerte de sincretismo ideal? Tal propósito resulta inequívoco en una carta del autor de *Tirano Banderas* a Alfonso Reyes: «Una síntesis el héroe, y el lenguaje una suma de modismos americanos de todos los países de lengua española, desde el modo lépero al modo gaucho. La República de Santa Trinidad de Tierra Firme es un país imaginario.» Novela americanista total -podríamos resumir-, no americana de este país o del otro, y de primer orden, es *Tirano Banderas*. Ha influido y creado prole a los dos lados del Atlántico»<sup>52</sup>. Agreguemos también: novela hispánica total. En la carta a Reyes, Valle-Inclán le revela que está escribiendo «la novela de un tirano con rasgos del Dr. Francia, de Melgarejo, de López y de don Porfirio»; pero no hay que olvidar que el final de la novela está claramente inspirado por las crónicas que narran la muerte del conquistador español Lope de Aguirre, el llamado «Tirano Aguirre», que se rebeló contra el rey de España en tierras de Indias, y que por este modelo, por esta faceta, el tirano de la novela de Valle-Inclán es, también, español.

En los esperpentos y las novelas de la segunda época no hay, hemos dicho, héroes; solamente monigotes, fantoches, muñecos trágicos o cómicos, o actores, cuyos efectos de maquillaje y guardarropía el autor subraya cuidadosamente. Prim, en *Baza de espadas*, hubiera quizás, podido convertirse en héroe; el autor no lo permite: «verdoso, cosméticas la barba y la guedeja, levita de fuelles y botas de charol con falsos tacones... pisando fuerte y abriendo vocales catalanas...»

Es precisamente esa angustiosa totalidad en la crítica -92- lo que nos impide salir del universo de lo grotesco por la puerta de lo cómico. Valle-Inclán, «hijo pródigo del 98» (según la acertada frase de Pedro Salinas), nos presenta todo un vasto panorama de la cultura hispánica como deformación: deformación de la cultura clásica, de la cultura europea, quizá deformación de la propia cultura hispánica en sus mejores momentos. Y no nos vale tratar de refugiarnos en lo hispánico en tierras americanas: allí está *Tirano Banderas* para cerrarnos el paso. O en lo hispánico del pasado: allí están las novelas sobre la España del siglo XIX, o incluso las críticas al honor calderoniano en *Los cuernos de don Friolera*, tapándonos esta puerta de escape. El sentimiento de opresión, de crítica total a la cultura hispánica, crece, sobre todo, si consideramos como una sola unidad todo lo escrito por Valle-Inclán en su período maduro, desde *La pipa de Kif* hasta *Baza de espadas*. A ello nos autorizan las declaraciones del propio autor acerca del sentido de los esperpentos. Y el propio Valle-Inclán, para cerrar la última salida, parece haber comprendido la necesidad estética de no quedar fuera del complejo y retorcido mundo que iba creando: con su aspecto físico estrafalario y sus gestos y frases extravagantes («extravagante ciudadano» le llamó Primo de Rivera en un célebre comunicado), con sus anécdotas teatrales, sus desplantes, sus manías, el artista acabó por convertirse en una caricatura de sí mismo, en un actor que desempeñaba permanentemente el papel de Valle-Inclán, en un esperpento más<sup>53</sup> -genial, absurdo, contradictorio, grotesco- que fue a incorporarse al inmenso fresco de caricaturas jocosas y crueles en que había quedado convertida la historia hispánica.

## «Los cuernos de don Friolera» y la estética de Valle-Inclán

-[94]- -95-

Si partimos del hecho fundamental, unánimemente aceptado, de que el interés de la obra de Valle-Inclán reside, ante todo, en el estilo -y no, en principio, en la hondura psicológica de los personajes, en las ideas del autor, o en la composición, en la estructura de las obras- y centramos nuestra atención en *Los cuernos de don Friolera*, lo primero que nos sorprende es hallarnos ante una composición inusitada, rica, compleja, excepcional en grado sumo. (Es posible, incluso, llegar a la conclusión de que esta obrita, relativamente corta, resulta más compleja, más difícil de interpretar, más interesante desde el punto de vista del ideario de Valle-Inclán, que una novela de gran aliento como «Tirano Banderas», la cual, por otra parte, no está exenta de complicaciones estructurales, sobre todo en la forma de manejar el tiempo.)

Sí, insistamos: en la totalidad de la obra de Valle-Inclán, *Los cuernos* forman una excepción, un capítulo aparte, y por ello más digno de nuestra atención.

La obra no es, en sí, lo que pudiera llamarse un esperpento clásico; únicamente la parte central de la misma merece ser llamada así. Descomponiendo la obra en sus diferentes partes, nos encontramos con lo siguiente: 1) el prólogo, que contiene dos elementos marcadamente distintos: los comentarios críticos de don Estrafalarío y don Manolito el Pinto, y la función de títeres presenciada por ellos en Galicia, cerca de la frontera de Portugal, en la -96- feria de un pueblo gallego. En la función de títeres aparece el tema central, el honor conyugal traicionado, pero tratado en forma mucho más cercana a la farsa que a la tragedia; 2) las aventuras de don Friolera, que, creyéndose traicionado por su esposa, y empujado a la venganza por sus compañeros de armas, acaba matando por error a su hija; 3) una nueva versión de los hechos, que aparece en el romance de ciegos del epílogo, y que representa una mitificación heroico-popular, presentada aquí con sentido irónico, de los tristes sucesos: don Friolera lava su honor dando muerte a la esposa infiel, es condecorado, y tras combatir heroicamente contra los moros es nombrado ayudante del Rey; 4) ya en el epílogo, reaparecen los mismos personajes del prólogo, testigos críticos y en cierta medida portavoces de la opinión de Valle-Inclán, que condenan la copla de ciegos, la atacan como ejemplo de «mala literatura», y la comparan desfavorablemente con la función de títeres del prólogo, pero son a su vez condenados y rechazados por la sociedad española, mucho más solidaria de las mitificaciones de los romances de ciegos que de las críticas de los intelectuales: la simpática pareja se halla a la sazón presa en una cárcel de la costa andaluza, «por sospechosos de anarquistas, y haber hecho mal de ojo a un burro en la Alpujarra».

Es decir, que la obra yuxtapone y combina varios géneros literarios: en el prólogo, un comentario crítico dialogado que nos atreveríamos a calificar de «ensayo ideológico» en miniatura; en el mismo prólogo, una «farsa» alegre y despreocupada que se expresa mediante la intervención desrealizadora, de los títeres; en la parte central, las aventuras conyugales (mejor dicho, las desventuras conyugales) de don Friolera, un «esperpento», es decir, una acción tragicómica y grotesca; después; en el epílogo, el romance de ciegos, que con su tajante división entre héroes y villanos constituye un breve

«melodrama» lírico heroico; y, finalmente, correspondiendo simétricamente al -97- diálogo de los intelectuales en la introducción, los mismos intelectuales dialogan al final en otro brevísimo «ensayo ideológico», no exento de ironía, ya que los intelectuales críticos, los testigos de los excesos y brutalidades de la vida española (y de su mitificación), hablan desde la cárcel.

Dada esta multiplicidad de géneros, que entraña una multiplicidad de niveles de realidad, el primer problema que se plantea al lector es averiguar cómo se relacionan entre sí, cómo funcionan unos frente a otros. El nivel crítico es, quizá, el más sencillo (y no por ello el menos importante ideológicamente). Puesto que se encuentra tanto al principio como al final, puesto que la totalidad de la obra es, por decirlo así, un «bocadillo» compuesto por tres versiones de un hecho, rodeadas, por arriba y por abajo, de «rebanadas» críticas, es forzoso ocuparnos de este nivel crítico primero.

Nos hallamos ante dos vascos inquietos y trotamundos, que «corren España para conocerla», con sus «boinas azules, vasto entrecejo, gozo contemplativo casi infantil y casi austero», y en quienes algunos críticos han visto una caricatura de Unamuno y Baroja (véase D. Bary, «Notes on «Los cuernos de don Friolera»», «Hispania», marzo 1963, página 81). Don Manolito llega a acusar a su compañero de viajes, «clérigo que ahorcó los hábitos en Oñate», de ser «un hereje, como don Miguel de Unamuno». (Pero, como señala el propio Bary, la personalidad de don Estrafalario y sus opiniones literarias se hallan más cerca de las de Valle-Inclán que de las de Unamuno.) Este punto es importante: Valle-Inclán, a través de don Estrafalario, aplaudirá la «dignidad demiúrgica» del titiritero gallego, por parecerle que denota un alejamiento, una indiferencia, frente a sus muñecos, que es precisamente lo que el propio Valle-Inclán sugiere, siempre a través de don Estrafalario, como norma estética: «Mi -98- estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos... Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera. Soy como aquel mi pariente que usted conoció, y que una vez, al preguntarle el cacique qué deseaba ser, contestó: «Yo, difunto».- Es decir: que Valle-Inclán -altivo, orgulloso- declara, esta vez como otras, a través de su portavoz don Estrafalario, que desea despegarse, ver a sus personajes desde lejos, «sub specie aeternitatis». Veremos después hasta qué punto esta actitud es compatible con el estilo esperpéntico, y en qué forma la complicada estructura de la obra respondía, quizás, a una contradicción entre la «estética» consciente de Valle y la «práctica» del nuevo estilo esperpéntico que por aquellos años -1920, 1921- estaba llegando a su madurez.

La relación entre los dos observadores intelectuales y las tres versiones de la «realidad» no se halla, desde luego, exenta de complicaciones. De esas tres versiones, los testigos intelectuales no conocen directamente sino dos: la función de títeres y el cantar de ciegos. Frente a ellas, y ocupando la parte central y más importante de la obra, se halla el esperpento de don Friolera, que viene a representar, por tanto, algo así como el «noumenos» kantiano, la realidad «real» pero sólo conocida a través de sus manifestaciones fenoménicas, y, en este caso, literaturizadas. Los intelectuales no juzgan, pues, directamente el contenido del esperpento; aprueban o rechazan su «versión preliminar», la de los títeres, que parece prefigurar o inspirar el esperpento propiamente dicho, y la «versión definitiva», de apoteosis popular -y vulgar- expresada en el melodramático romance de ciegos.

La versión de los títeres, con su actitud de farsa frente al problema del honor, es aprobada por don Estrafalario; la versión del romance de ciegos, rígida, con sus personajes -99- estereotipados, es rechazada. El primer enfoque «está más lleno de posibilidades»; el segundo, relacionado con la crueldad, el dogmatismo y la «furia escolástica» de la tradición castellana y el teatro calderoniano, es rechazado. Los motivos de esta admiración y este rechazo parecen ser en parte ideológicos y en parte estilístico-estéticos. Valle reacciona como gallego, como «hombre de la periferia», frente a la rigidez centralista de la vieja Castilla: «Indudablemente, la comprensión de este humor y esta moral no es de tradición castellana. Es portuguesa y cántabra, y tal vez de la montaña de Cataluña. Las otras regiones, literariamente, no saben nada de estas burlas de cornudos, y ese donoso buen sentido, tan contrario al honor teatral y africano de Castilla. Ese tabanque de muñecos sobre la espalda del viejo prosero, para mí, es más sugestivo que todo el retórico teatro español.» (Observemos cómo, al llegar a la plenitud de su obra, Valle-Inclán se aparta de la línea «castellanista» de su generación, expresada por Unamuno y por Azorín, en forma cada vez más consciente, y opone la España atlántica y periférica a la Castilla centralista, anquilosada y momificada por la tradición. Los títeres del prólogo se expresan con mayor espontaneidad, en estilo más variado, más inesperado, que el del romance de ciegos, en el cual los adjetivos son estereotipados, simbolizando con ello la inmovilidad de la tradición y las costumbres de Castilla.) Y no hay que olvidar que -primero en asuntos de lenguaje, después en materias de interpretación histórica y política- Valle-Inclán evoluciona, durante los años de la primera guerra mundial, pasando de una postura arcaizante y conservadora a una inquietud abierta, experimental, cada vez más radical, más anti-conservadora. En cuanto al lenguaje, o mejor dicho a las ideas de Valle sobre el lenguaje, el cambio de posición se anuncia ya en algunas de las ideas -no por vagas y seudomísticas menos significativas- de «La lámpara maravillosa», de 1916. Así, por ejemplo: «En el romance -100- de hogaño no alumbra una intuición colectiva... El habla castellana no crea de su íntima sustancia el enlace con el momento que vive en el mundo. No lo crea, lo recibe de ajeno. Poetas, degollad vuestros cisnes y en sus entrañas escrutad el destino. La onda cordial de una nueva conciencia sólo puede brotar de las lirás... Desde hace muchos años, día a día, en aquello que me ataño yo trabajo cavando la cueva donde enterrar esta hueca y pomposa prosa castiza, que ya no puede ser la nuestra cuando escribamos, si sentimos el imperio de la hora». Es decir, que su insatisfacción ante la retórica del siglo XIX le había impuesto la búsqueda de un estilo nuevo, más de acuerdo con el presente histórico; pero tal búsqueda, que lo había llevado por caminos de estilización y poetización cuando la materia de que trataba era, en efecto, estilizable y poetizable, iba a cambiar de signo al enfrentarse Valle-Inclán en forma resuelta con los temas del presente (como puede verse en *Lucas de bohemia*).

Estilísticamente, ideológicamente, Valle se apartaba de la tradición española tal como había sido interpretada a lo largo del siglo XIX. Sus actitudes arcaizantes eran gestos de evasión, no hacia el pasado, sino hacia un mundo poético imaginario. Pero a Valle, en 1921, le han pasado muchas cosas. La guerra de 1914-1918, en particular, y algunos gravísimos acontecimientos de la política española, como la huelga general de 1917, parecen haber obligado al escritor a una toma de conciencia del presente. La literatura no será ya la fuente y la inspiración de sus textos; dejará de hacer «literatura de literatura», «literatura de segundo grado», y al ocurrir tal cosa se enfrentará con realidades concretas, urbanas o rurales, difícilmente poetizables. Desde luego no desaparecerá la estilización, pero adquirirá otra función, otro sentido. Recordemos que en España cundía el malestar social y político, y que, en una u otra forma, era casi

imposible no tomar partido, incluso para un hombre tan altivo como Valle. -101- De esa posición cada vez más política, más partidista, en sentido general, no específico, quedan huellas en *Los cuernos*: el conjunto es un ataque a la cerrazón tradicionalista, a la mentalidad estrecha que tiene raíces en el Siglo de Oro, e incluso, si se quiere, una crítica de las «fuerzas armadas», junto con una alusión antiprusiana: «jactanciosa como si hubiese pasado bajo los bigotes del Kaiser», dice de la literatura de los romances de ciegos.

Quizá la mejor manera de entender las tres versiones (títeres, esperpento, romance) que componen lo esencial de la obra sería comparándolas con un ejercicio literario similar: los «Exercices de style» de Raymond Queneau. Allí también un solo hecho es narrado en variedad de maneras, con estilos diversos, desde ángulos distintos, que lo deforman y transforman. La diferencia consistiría en que el relato inicial de Queneau pretende ser escuetamente objetivo, real, verídico, mientras que el relato central de Valle, el esperpento propiamente dicho, es ya un relato deformado estilísticamente. Cualquier definición del esperpento, la de Nora, por ejemplo, nos servirá para comprenderlo. «Desde 1919 (año en que aparece «La pipa de kif») -escribe Eugenio de Nora- o acaso antes, Valle-Inclán acelera su evolución hacia lo que poco más tarde ha de bautizar con el extraño mote de «esperpento». La palabra (originariamente «persona o cosa ridícula y extravagante», o también «disparate o desatino») adquiere en Valle una significación literaria muy precisa: esperpento es la obra realizada mediante «una estilización que deforma y rebaja sistemáticamente la realidad» («La novela española contemporánea.», I, pág. 76). Hoy -no cabe dudarle- nos interesa mucho más el Valle-Inclán de los esperpentos que el de las «Sonatas». Como ha escrito Guillermo de Torre, «en la valoración definitiva de la obra valleinclanesca el esteticismo armonioso, melódico, pero insalvablemente gratuito, del ciclo que inicia «Femeninas», retrocede, mientras cobra prioridad la estilización -102- grotesco del «esperpento» y la reconstrucción histórico-satírica de «La corte de los milagros». El amable impresionismo modernista desaparece y surge vigorosamente un expresionismo sarcástico de rasgos tan buidos y complejos como los de pocos otros novelistas en la primera mitad de este siglo» (*La difícil universalidad española*, págs. 114-115).

Pues bien: el Valle-Inclán de los esperpentos, a pesar de su teórica superioridad, indiferencia o ataraxia frente al mundo, es un escritor que «participa» de la realidad por él descrita, que «se acerca» a las cosas, aunque sólo sea para deformarlas. En su juventud, en 1902, había escrito: «Ya dentro de mi alma, rosa obstinada, me río de todo lo divino y lo humano y no creo más que en la belleza...» La risa se convierte finalmente, en la época de los esperpentos, en una mueca. Por más que trate de ocultarlo, Valle se siente vagamente solidario de la España tradicional y contemporánea que hace objeto de sus amargas burlas y sus tenaces distorsiones. Don Estrafalarío, su portavoz, afirma: «Reservamos nuestras burlas para aquello que nos es semejante.» Los personajes de «Los cuernos» son a la vez hombres y mujeres -débiles, ignorantes, alucinados- y atroces muñecos movidos por ideas abstractas, por impulsos externos. El estilo, exasperado, en tensión constante, adquiere cierto barroquismo moderno de arrabal pobretón: es la versión moderna del Quevedo amargo y furioso. Y ciertamente el esperpento cabe en una definición ahistórica, general, del estilo barroco, como la que da Borges: «Yo diría que barroco es aquel estilo que de liberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura.» (Pról. «Hist. Univ. de la Infamia», «OC», página 9).

El honor, el honor tradicional, parece decirnos Valle en «Los cuernos», es una idea abstracta, externa a la realidad humana de cada día; lo que existen son hombres y mujeres en situaciones concretas. La abstracción se impone a -103- ellos, llega a ellos con toda la fuerza de la cultura, con todo el prestigio de la tradición y al subyugarlos los aplasta, los deshumaniza, los convierte en muñecos de trapo, más absurdos e irreales en el esperpento que los títeres del prólogo. Pero, evidentemente, para llevar a cabo una distorsión tan completa, tan a fondo, hay que acercarse a los objetos o las personas que van a ser transformados. La idealización puede llevarse a cabo mediante una técnica de alejamiento, de difuminación, de luces pálidas y contornos borrosos; la distorsión exige mano firme, mano de cirujano que no tema mancharse de sangre, luz cruda y muy intensa, violencia implacable al tironear y reajustar los datos concretos de la realidad. Si bien es cierto que hay estilización en el Valle maduro como la hay en el primer Valle, también parece exacto que el cambio de intención de tal estilización exigía un cuerpo a cuerpo con la realidad que para Valle debió ser algo nuevo, y en cierta forma inquietante. De la superioridad debió pasar al desprecio, y del desprecio a la agresión. Su temperamento valeroso, audaz, le daba fuerzas para enfrentarse con temas intrínsecamente espinosos, uno de ellos viejo pero en parte vigente, como era el honor conyugal y la venganza del marido burlado, otro de candente actualidad, la sátira de las fuerzas armadas. Pero para Valle, estilista ante todo, un cambio de estilo debió de presentarle un problema mucho más grave.

De ahí la complejidad de la obra: en forma consciente o -lo que es más probable- inconsciente, el escritor al ofrecernos su nuevo estilo lo comenta, lo explica, lo justifica, en forma a la vez teórica y práctica. Empieza por incluirse a sí mismo en la obra, bajo la máscara de don Estrafalario, a la manera de Velázquez en las «Meninas», aunque en forma más turbia (no acabamos de tomar en serio a un personaje con tan extraño nombre; es como si el pudor y la timidez que, lo sabemos, existían en él recubiertos por el disfraz del Valle «oficial», el de las anécdotas, -104- le impidieran presentarse ante nosotros en forma directa). Justifica después, en el epílogo, un posible fracaso de sus experimentos esperpénticos ante el gran público: el país no está preparado para tal punto de vista; los intelectuales como él se hacen sospechosos, acaban en la cárcel. Pero, sobre todo, se acerca a su tema, el esperpento desrealizador, en forma oblicua, dando un rodeo, colocándolo después de una «farsa» (los títeres) y antes de una «parodia melodramática» (el romance de ciegos).

Con esta multiplicidad de planos y de estilos, con esta «tríada» de farsa-esperpento-parodia, Valle-Inclán consigue, creemos, dos resultados de considerable importancia. El primero sería lograr subrayar y realzar el estilo esperpéntico como tal, lo cual desde luego interesa a Valle en grado sumo. El segundo consiste en hacer resaltar el papel simbólico, ideológico, ontológico si se quiere, de la «realidad» descrita en el esperpento que narra las desventuras conyugales de don Friolera. Ambos resultados son un efecto del contraste entre las tres versiones distintas que el autor nos ofrece, una tras otra.

En cuanto al contraste entre los tres estilos, hace patente que la única parte artística, trabajada, plenamente expresiva, es la del esperpento. La farsa es demasiado breve, insustancial, ingenua y descuidada; el romance tiene todos los defectos y vicios de la peor poesía lírica del siglo pasado: exageración, truculencia, adjetivos manidos, frases hechas: es una obra semipopular, semiculta, con pretensiones y sin mérito; es, en efecto, una verdadera parodia, con todos los rasgos cómicos que tal cosa implica, y por tanto no

sólo no podemos tomarla en serio, sino que con su presencia hace resaltar el mérito del esperpento.

La «estrategia estilística» de Valle al rodear su esperpento de obritas de calidad literaria decididamente inferior parece, pues, a la vez lógica y afortunada. En cuanto -105- al aspecto ideológico y ontológico de esta yuxtaposición, a que nos hemos referidos antes, el problema resulta un poco más delicado. Valle no era filósofo. Quizá intuyó vagamente las ventajas que se obtienen al rodear un texto no realista de textos más irreales y fantásticos todavía. En todo caso, para él, el esperpento traducía una realidad: «El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.» («Obras completas», I, 939). Pero el esperpento traducía esta realidad española en forma que, a primera vista, para un público no preparado, podía parecer demasiado irreal, demasiado fantástica para que se la tomara en serio. Para que la nueva forma adquiriera todo su vigor, para que el lector comprendiera que, a pesar de las distorsiones, se hallaba en presencia de un retrato verdadero, era preciso situarla frente a formas claramente literarias, no sólo más débiles estilísticamente, sino más desligadas de todo contacto con la «realidad»: rodearla de «títeres» y de «parodias». La lógica interna de esta confrontación, si bien oculta, parece ineludible; tenemos dos versiones «débiles» y en cierta forma increíbles -y deformadas e imperfectas- de un hecho «real», narrado con todo lujo de detalles en el relato esperpéntico; las versiones de los títeres y del romance «garantizan», por su carácter de interpretación imperfecta e insuficiente, la autenticidad de los hechos narrados en el esperpento, lo mismo que un rumor absurdo viene a respaldar una noticia, en principio no totalmente verosímil, pero cuya autenticidad se impone a nosotros al ir precedida por el rumor que prepara nuestra atención y al ser dada la noticia con todo lujo de detalles y de conexiones lógicas de que el rumor carecía.

Los héroes clásicos deformados en los espejos cóncavos dan el esperpento. Pero la deformación impuesta a los elementos -visuales, ideológicos, de lenguaje- por el Valle-Inclán maduro no es sino la traducción artística de una realidad española que el escritor ve como empobrecida -106- y deformada, y por tanto, el escritor quiere que su caricatura no sea aceptada como tal, sino como verdadero retrato; o, mejor dicho, insiste en que el esperpento no es una caricatura, sino un retrato auténtico. En «Los cuernos», la deformación simbólica y grotesca nos llega rodeada de versiones menos vigorosas y más «blandas», estilísticamente e ideológicamente, como si el autor hubiera envuelto la parte central de la obra, el esperpento, en un paquete protector, y provisto de explicaciones críticas acerca de la importancia y el uso del esperpento. Irónicamente, los dos intelectuales no analizan ni aplauden la versión esperpéntica de los hechos; hablan de la función de títeres y del romance de ciegos. Posiblemente hay para ello dos motivos: a Valle le resultaba difícil y embarazoso hacer que dos personajes que expresaban su punto de vista dieran su opinión sobre la parte del libro que de veras le interesaba, la única parte importante y original en sí. Y además no olvidemos que los dos pintorescos vascos del prólogo y el epílogo «hablan de literatura», hacen crítica literaria e ideológica al referirse a la función de títeres y al romance de ciegos, y precisamente el esperpento aparece, por contraste, como «no literatura», realidad, que hay que aceptar sin comentarios: la realidad «es», sin estilo ni estructura que se puedan juzgar estéticamente.

Así, pues, al iniciar la época de plenitud de su segundo estilo, Valle-Inclán responde en forma más o menos consciente a los problemas planteados por su nueva actitud, su

nueva solidaridad con el mundo que le rodea, y para dejarnos un testimonio de sus preocupaciones teóricas -y un toque de atención que nos obligue a fijarnos en la «realidad» y el «realismo» de las deformaciones esperpénticas- nos deja, en «Los cuernos de don Friolera», la obra más complicada y difícil (junto con «Tirano Banderas») de toda su larga carrera literaria. Obra que en su dramatismo, su confusión de planos que se entrecruzan, -107- y su tono grotesco y paródico, nos da una imagen fiel no sólo de aquellos años de la vida española, sino de todo el siglo XX, tan grotesco y dramático, tan confuso y oscilante. Guillermo de Torre así lo ha visto: «Ya -durante la segunda y definitiva etapa de su obra- refleja o presagia una realidad dramática, un universo absurdo de sobrecogedor parecido con el que sobrevendría poco después. «La realidad ha dado en parecer se extrañamente a mis novelas» pudiera haber dicho Valle-Inclán, con no menos fundamento, si bien con otros matices, que André Malraux hacia 1940.» («Ob. cit.», pág. 114). Valle-Inclán, el más arcaizante de todos los miembros de su generación, pasa -en intensa, dramática evolución, de la cual «Los cuernos de don Friolera» es un hito memorable- a convertirse en el más actual, el más vigorosamente y desgarradoramente moderno, el más claro anunciador de los caminos angustiados que hoy recorreremos.

-[108]- -109-



## Actualidad de «Tirano Banderas»

-[110]- -111-

«Su lengua -ha escrito de Valle-Inclán, en *Castillo de quema*, Juan Ramón Jiménez- fue llama, martillo, yema y cincel de lo ignoto, todo revuelto... Una lengua suprema, hecha hombre, un hombre hecho con su lengua, habla, fabla. Era el primer fablistán de España, e intentó, en su obra de madurez sobre todo, una jerga total española que expresara la suma de giros y modismos de las regiones más agudas y agrias de España (con hispanoamericanismos también, de los países americanos que él conocía o adivinaba, no en los libros, sino en el roce humano...)» Hoy, a un siglo del nacimiento de Valle-Inclán, a 40 años de la publicación de *Tirano Banderas*, sigue interesándonos su lengua, su estilo. Pero comprendemos, cada vez con mayor claridad, que únicamente siguen vivas, actuales, fecundas, las obras del Valle-Inclán maduro, en las que -a partir, aproximadamente, de 1920- su voluntad de estilo queda canalizada por una conciencia crítica. Es el Valle-Inclán ácido, amargo, demoledor, el que hoy nos interesa y nos conmueve: el caricaturista implacable de los esperpentos, el Quevedo moderno del Ruedo ibérico, el estilista deshumanizador, acre, sombrío, de *Tirano Banderas*.

Nos formulamos ahora una doble pregunta: ¿Cómo pudo ocurrir un cambio tan radical en la visión del mundo en un escritor ya maduro, ya hecho, como era Valle-Inclán hacia 1920? Y también, ¿en qué sentido influyó este -112- cambio para hacer de sus obras últimas, las escritas a partir de 1920, y en particular de *Tirano Banderas*, obras que aún pueden incitar y servir de ejemplo a los novelistas de nuestro tiempo?

La respuesta a la primera pregunta dista mucho de ser obvia. Valle-Inclán hizo algo peor que olvidarse de escribir sus memorias; dejó tras sí una nube de anécdotas -y a las

auténticas se han añadido las apócrifas- que enmascara su verdadera personalidad. Es difícil, con frecuencia, descubrir la verdadera personalidad de un actor. Y Valle-Inclán, en público, era un actor constante, representaba su papel, se representaba a sí mismo (tal como creía que los otros deseaban verlo) y, por si ello fuera poco, sobreactuaba. Parece, sin embargo, inevitable postular que se produjo en él un cambio profundo a lo largo de los años de la primera guerra mundial: cambio ante los problemas del pasado y del presente de la sociedad española. Y que este cambio de actitud, en sentido cada vez más negativo y sombrío, reforzado por los vientos de fronda que corrían por la literatura en aquellos años -y que se llamaban Ramón Gómez de la Serna, ultraísmo, y, fuera de España, dadaísmo, expresionismo, etc.- determinó en él un cambio de estilo y una nueva postura frente a la sociedad. De la poetización y estilización de la «realidad», vista siempre, por lo menos en parte, a través del prisma de otros autores, «literatura de literatura», en *Femeninas* o en *Sonata de estío*, a la estilización caricatural, grotesca, encaminada a degradar los mitos culturales hispánicos, a desenmascarar la historia y la sociedad de su país, en *Los cuernos de Don Friolera*, *Tirano Banderas* y *El ruedo ibérico*: pirueta o salto mortal -más lo segundo que lo primero-, cambio decisivo y profundo, verdadera explosión interna en Valle-Inclán. Para explicarla recurramos a una hipótesis: la acción conjunta, en un momento determinado -en años determinados- de tres factores: la personalidad del escritor, la situación histórico-social de España, -113- y, finalmente, las corrientes ideológicas artísticas internacionales. De los tres, el más difícil de definir y calibrar sigue siendo el primero. La máscara espectacular y truculenta de don Ramón del Valle-Inclán, el gran personaje de barbas de chivo, sigue hoy todavía recubriendo y ahogando al hombre de carne y hueso cuyo verdadero nombre era Ramón del Valle y Peña. Con razón Manuel Azaña, que lo conoció bien, lo describió como un «hombre dulce e infantil, huidizo y modesto... que vive secretamente aherrojado por el personaje fabuloso de Valle-Inclán». Gómez de la Serna lo definía como «la mejor máscara a pie que paseaba, todo el año, la calle de Alcalá». Para Ramón J. Sender -que en *Examen de ingenios* ha definido y criticado, de modo más bien subjetivo y áspero, a diversas personalidades de la generación de Valle- este último era el más sencillo, cortés y afable de todos sus compañeros de generación. En la novela-clave de Ramón Pérez de Ayala, *Troteras y danzaderas*, encontramos una interesante y valiosa apreciación, aplicada al personaje Monte Valdés, que representa a Valle-Inclán: «... entonó su vida conforme a una pauta de orgullo, mordacidad y extravagancia, que todos tres eran los tres ángulos de su defensa contra burlas, insidias y rutinas ambientes». El Valle-Inclán íntimo podía ser tierno o brusco, dulce o malhumorado, según las circunstancias. Fue, con toda probabilidad, un «falso tímido», un tímido a medias, resuelto a proteger su intimidad mediante un elaborado andamiaje externo que lo impelía a veces a excesos de audacia, a desplantes agresivos. Fue también, sin duda, un artista plenamente consciente de su valor y probablemente amargado al comprobar que el aplauso que la sociedad le otorgaba no coincidía con el que él creía merecer. Baroja era más leído, Unamuno más escuchado, Azorín conseguía más fácilmente la aprobación de los poderes públicos. Por los años en que D'Annunzio llegaba a la cumbre de su popularidad y se convertía en «monumento nacional», -114- Valle-Inclán vivía todavía en un cuchitril y tenía que pedir anticipos a sus editores para no morir de hambre. Las leyendas tejidas en torno a su vida encubren casi siempre una realidad difícil, dolorosa. Así ocurre desde el principio, desde, por ejemplo, su famoso primer viaje a México. En un breve texto «autobiográfico publicado en 1903 en *Alma Española* afirma haber sido allí «converso en un monasterio de cartujos y soldado en tierras de la Nueva España»; más adelante se concede un ascenso: había llegado a ser nada menos que Coronel general de los ejércitos de Tierra Caliente. Piadosas mentiras que ocultaban unos años de estrecheces,

por no decir de miseria: después de las pacientes investigaciones de William L. Fichter (*Publicaciones periodísticas de don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895*, El Colegio de México, 1952) sabemos que nuestro autor hubo de trabajar como reportero de segunda clase, escribiendo crónicas noticiosas y reimprimiendo cuentos ya publicados en España en un diario de la capital; no llamó la atención, no consiguió abrirse paso, y su visita a México (1892-93) debió dejarle un sabor amargo que su posterior mitificación no llegaría a borrar del todo: un resentimiento que habrá de aflorar, no en la *Sonata de Estío*, impregnada todavía de efluvios poéticos, de sensualismo tropical, sino, precisamente, en *Tirano Banderas*. Como si Valle-Inclán hubiese escindido su experiencia mexicana en dos mitades: una parte susceptible de idealización, y otra, digna de sátira y caricatura, que habría de dormir largos años en la memoria del escritor en espera de la transformación artística que, al hacer posibles los esperpentos, le permitiría aprovechar los materiales negativos acumulados en el recuerdo. De la experiencia mexicana -del aspecto negativo de esta experiencia- salen también ciertos personajes del esperpento La hija del capitán, de *La cabeza del Bautista*, de *El ruedo ibérico*. Poco a poco, Valle-Inclán profundiza, aquilata, subraya: lo que empezó por ser un doloroso fracaso -115- se convierte en fuente de creación. Él solía decir que el motivo principal que lo impulsó a viajar a México era, simplemente, «porque se escribe con x». Y Valle acabaría, a la larga, por resolver -artísticamente, no matemáticamente- la incógnita que aquella x implicaba.

Así, pues, al llegar los años decisivos que preceden la creación del esperpento -y de *Tirano Banderas*- nos encontramos con un Valle-Inclán acosado por pequeños y grandes problemas personales: escasez de dinero, dificultades familiares y sentimentales, enfermedades crónicas, sensación íntima de injusticia debida a un -relativo- fracaso frente al público. Valle se parece al ingenioso hidalgo de Cervantes: como él, se crea una personalidad, lucha constantemente por mantenerla frente a la indiferencia o la hostilidad de los demás; como Don Quijote hacia el final de la novela, Valle-Inclán se siente, en sus años maduros, cansado de la lucha constante que el mantener su personalidad -a base de pequeñas y grandes mentiras, de energía, de ilusiones sin cesar renovadas, sin cesar destruidas, siempre vulnerables, siempre en peligro de derribarlo todo al frustrarse- le obliga a librar día tras día. Como actor de su propia obra de teatro, como héroe de la tragedia personal que se va inventando a lo largo de su vida, Valle no puede tomarse ni un solo día de descanso. El cansancio personal debió proyectarse hacia lo colectivo y nacional, y Valle, sin duda, debió de atribuir a ciertos defectos de la vida española -defectos existentes, y bien visibles por cierto, pero que, en aquellos años, algunos de sus compañeras de generación empezaban a sublimar, a «perdonar»: este es, sin duda, el caso de Azorín- parte, por lo menos, de su fracaso personal. Y reaccionó con violencia, con indignación, con rabia. Con toda -116- la nobleza quijotesca y un poco ciega que su personalidad, su «máscara noble», le imponía.

La irritación es un enamoramiento negativo. El hombre enamorado ve cosas que otros no ven, y que sin embargo existen. El hombre irritado ve, con mayor claridad que otros, otras cosas que también existen, que también merecen que nos fijemos en ellas. La irritación hace a Valle especialmente clarividente, le revela aspectos de la realidad española que ningún otro miembro de su generación sabe ver con la misma precisión. Le impulsa, incluso, a generalizar: no sólo sabrá precisar los defectos de España, sino que, a través de ellos a partir de ellos, podrá definir los defectos de todo el mundo hispánico. Y esto es lo que ocurre en *Tirano Banderas*.

Valle-Inclán, hombre público, busca a sus lectores y admiradores sin encontrarlos en cantidades suficientes, o en calidad satisfactoria. No hay que olvidar que un artista con dotes y temperamento de actor, como era él, necesita siempre un público fiel y numeroso. Es de sospechar, incluso, que Valle-Inclán compensaba con su éxito en las tertulias -y a las suyas acudían, junto con personas de auténtico valor, no pocos papanatas- la amargura de no haber logrado todavía imponerse ante un público más vasto y ante los críticos más exigentes. O, en todo caso, de no haber logrado el éxito que él creía merecer. No hay que olvidar tampoco que el artista histriónico, si es orgulloso y altivo, como lo era él, no puede jamás sentirse satisfecho: si le falta el público se siente abandonado; si el público lo aplaude, desconfía del aplauso de aquellos -la mayoría- a quienes desprecia.

Pero, además, el hecho esencial es que el escritor nunca escribe sólo, aislado, nunca puede sentirse desligado de los demás, como Robinson en su isla. Es parte de una comunidad, y tiene que expresarla, pronto o tarde. Las torres de marfil -y ello es especialmente cierto en los países de -117- habla española- acaban por agrietarse y hacerse inhabitables. La de Valle-Inclán se desintegra -extraña coincidencia- precisamente durante los años de la primera guerra mundial, años en que aparecen en el aparentemente sólido edificio de la colectividad española, vastas fisuras, irreparables grietas. Para todo español sensible -y Valle-Inclán lo era en grado sumo- a partir de 1916 ó 1917 la tierra tiembla, todo adquiere un carácter irreal, precario. Crisis más grave, en el fondo, que la de 1898. En la primera crisis se desmoronaban los restos de un imperio y -para los intelectuales- los falsos mitos de grandeza con que la España oficial, la de las escuelas y los libros de texto, la de los discursos y las proclamas, se venía alimentando a lo largo del siglo XIX. Pero la crisis de 1917 es mucho más honda: pone en peligro la existencia cotidiana de la nación, su equilibrio social, político y económico. Es todo un sistema de coexistencia interna, el sistema de la Restauración, el que empieza a fallar. Un sistema ideado por Cánovas, que parecía bien afianzado, útil, imprescindible.

Es preciso decirlo, aunque parezca paradójico: Valle Inclán demuestra, con su cambio de posición ocurrido entre 1917 y 1920, mucha más sensibilidad para las cuestiones sociales y políticas que sus compañeros de generación. El fracaso de la nación española en 1898, frente al cual reaccionaron tantos escritores, era en cierta forma periférico, soportable. El fracaso de la Restauración -que Valle debió intuir, ayudado por su antiborbonismo de los años de adhesión sentimental a los carlistas, y que se refleja claramente en la violencia crítica con que a partir de esos años juzga todo lo hispánico- era esencial, insalvable. Cánovas fue, por mucho que nos irrite el confesarlo, una de las tres mentes más claras de la vida política española del siglo pasado. (Las otras dos fueron Mendizábal y Prim.) Su sistema del «turno pacífico» con cambio periódico de los partidos políticos en el poder -118- era, en teoría, perfecto, y en la práctica no funcionó mal durante muchos años. (Señalemos de paso que cuando un país hispanoamericano amenazado por una prolongada crisis interna, como Colombia, ha querido resolver sus problemas políticos, ha tenido que recurrir a una solución similar.) En la superficie de la vida nacional se mantenía una apariencia de democracia: la democracia «se llevaba mucho» por aquellos años y permitía ciertos desahogos, ciertas críticas, especialmente en los discursos de las Cortes y en la prensa de izquierdas; todo ello contrarrestado, en la práctica, neutralizado, suprimido, por las trampas electorales y el sistema de caciques locales. A las oligarquías tradicionales, las más fuertes, la parte del león, gracias al mantenimiento del *statu quo*; al pueblo, la paz,

la estabilidad, una creciente -pero limitadísima- prosperidad, una ración -exigua, pero con todo eficaz durante algún tiempo- de esperanza. El sistema se basaba en dos premisas: ausencia de toda crisis externa grave; y ausencia de toda crisis económica interna grave. Ambas fallaron en los años de 1917 a 1922. Nadie, ni siquiera Cánovas, podía preverlo todo. En 1898 se había producido una crisis externa, sin graves consecuencias internas; en 1917-1922, al combinarse la agitación interna -inflación, provocada por la guerra mundial; agitación obrera, huelga general- con los fracasos externos -guerra de Marruecos, desastre de Annual, responsabilidad de Alfonso XIII en dicha guerra y dicho desastre- todo el sistema empieza a descubrir su ineficacia y su senilidad. La huella más honda de este progresivo hundimiento, al final del cual encontramos la crueldad fratricida de la guerra civil española, aparece precisamente en los cambios en el estilo de Valle-Inclán, cambios que resultan milagrosos, ininteligibles, si nos empeñamos en juzgar cada una de sus obras separadamente, sin tener en cuenta el ambiente y la reacción del escritor frente al ambiente. La «estilística pura» no funciona bien en este caso (y en tantos otros).

-119-

*Tirano Banderas* es fruto de la nueva estética de Valle Inclán, perfilada ya en *La pipa de Kif*, de 1919, estética que, a su vez, es el reflejo artístico de la nueva actitud ética del escritor, de la denuncia de las lacras y monstruosidades del mundo español -del mundo hispánico-, de la «pobretería y locura» de tantos pueblos de habla española. El viaje de Valle-Inclán a México en 1921, invitado por Obregón, repristina sus recuerdos -lingüísticos, de paisaje, de ambiente- adquiridos en su primera visita al país y contribuye, además, a darle una actitud de hostilidad -motivada, sin duda, por incidentes personales- frente a la presencia de diplomáticos españoles y comerciantes gachupines en México. Melchor Fernández Almagro señala que «se indispuso Valle-Inclán durante su estancia en México con la colonia española, en la que figuraban terratenientes perjudicados por la Reforma Agraria. En cien millones de pesos se cifraba, poco más o menos, la cantidad reclamada por aquéllos a título de indemnización. «No debe pasar de seis millones», objetaba Valle-Inclán en conversaciones públicas o privadas, según su cálculo personalísimo. El Presidente Obregón le dedicó su libro *Ocho mil kilómetros de campaña*, que serviría a Valle-Inclán en adelante para documentar de algún modo sus apologías del México revolucionario. También le dio Obregón su retrato, que Valle-Inclán, vuelto ya a España -diciembre de 1921- no dudó en colocar con los de don Carlos y don Jaime (los pretendientes carlistas al trono de España) en el Valhalla de la consola de su salón» (*Vida y literatura de Valle-Inclán*, 2.<sup>a</sup> ed., pág. 197).

La evolución política de Valle-Inclán se aceleraba. Su antiguo carlismo, postura más bien sentimental y romántica, de gentilhomme provinciano, rebelde, excéntrico, y amigo de causas perdidas, lo había hecho antiborbónico; la guerra de 1914, durante la cual fue, como es bien sabido, violentamente francófilo, mientras que el ejército español -y casi todos los conservadores- apoyaba al -120- Kaiser, le hizo odiar al ejército y a la burguesía de las ciudades, y poco después de estallar la revolución rusa afirmaba, según cita de Fernández Almagro: «En el siglo XIX, la Historia de España la pudo escribir don Carlos; en el siglo XX, la Historia del mundo la está escribiendo Lenin» (*Op. cit.*, pág. 196).

*Tirano Banderas* se publica a fines de 1926, y su aparición señala un momento de importancia no solamente para la novela española, sino también para la novela

hispanoamericana. Existe en esta obra una decidida voluntad de síntesis, como el autor declara en carta a Alfonso Reyes: «Una síntesis el héroe, y el lenguaje una suma de modismos americanos de todos los países de lengua española, desde el modo lépero al modo gaucho. La República de Santa Trinidad de Tierra Firme es un país imaginario» (Cit. por G. de Torre, *La difícil universalidad española*, pág. 158).

Y precisamente por ello nos encontramos en el polo opuesto a la actitud localista, costumbrista, que había inspirado la novela hispanoamericana -y la española- durante tantos años. Estamos ante un mundo recreado artísticamente, y en el plano lingüístico, a partir de multitud de fragmentos: el tirano Santos Banderas, por ejemplo, centro y eje de la novela, es un personaje inspirado por rasgos de varios dictadores: el doctor Francia, Melgarejo, López, don Porfirio; por otra parte, su muerte, precedida por la de su hija, apuñalada por él para que no la gocen sus enemigos, está claramente inspirada por las crónicas que narran la muerte del español Lope de Aguirre, el llamado «tirano Aguirre» en la época de la conquista. Emma Susana Speratti Piñero ha señalado otra curiosa fuente de un fragmento breve de la obra de Valle-Inclán en un cuento del Dr. Atl (Véase «Las fuentes y su aprovechamiento», en *La elaboración artística en Tirano Banderas*, págs. 12 y sigs.). En el caso del cuento del Dr. Atl, como -121- en el de las crónicas coloniales utilizadas por Valle, no se trata de plagio, sino de introducir en la obra una especie de «collage», con elementos claramente distinguibles, utilizados para una composición a la vez decorativa y de sabor auténtico. El «collage» es uno de los procedimientos favoritos del cubismo, y la estética de Valle, por aquellos años, se ha impregnado de actitudes cubistas.

Resumamos brevemente lo que la novela de Valle-Inclán introduce en el mundo de las letras hispánicas: un lenguaje en cierto modo «inventado», sincrético; situaciones satíricas extremas, grotescas, trágicas, en enlace apretado; descripciones inspiradas frecuentemente por técnicas y movimientos modernos -el cine, la pintura cubista, los grabados de Posada-; acción proyectada sobre varios planos; personajes vistos en acción, definidos por sus actos y por el diálogo, con un mínimo de reflexión y de monólogo interior (con la única excepción del interesante monólogo interior del embajador de España); dislocación en la secuencia temporal. En cuanto al lenguaje de la novela, los estudios -tan cuidadosos y detallados- de E. S. Speratti han subrayado la preponderancia de mexicanismos, cosa bien natural dada la experiencia mexicana del autor: «Sobre unos cien vocablos y giros de uso americano muy extendido... y otros limitados a dos o más países... alrededor de cincuenta son corrientes en México. De los que pueden señalarse como particulares de una región, unos cincuenta son mexicanos, siete son exclusivos de Chile y de las regiones limítrofes, y de los ocho que podrían representar a la Argentina, sólo cuatro le pertenecen rigurosamente. El vocabulario empleado por Valle-Inclán tiene, pues, una alta proporción de mexicanismos, pero la hábil trabazón de voces y frases, y la no menos hábil selección de formas agudamente caracterizantes en lo que respecta a las regiones menos representadas en este aspecto, es lo que provoca en el lector la vigorosa impresión de síntesis» (*Op. cit.*, pág. 113). La voluntad -122- de síntesis es constante. Así por ejemplo, al principio del Libro Segundo («El Circo Harris», IV) los dos periodistas emplean el voseo, hablan de la necesidad de ganarse «los frijoles», aparece un cholo, y se bebe -o mejor dicho «se sopla»- chicha. La República de Santa Fe de Tierra Firme es cifra y resumen de todo un continente de habla española. Esta ambición generalizadora, sintetizadora, de Valle no dejó de suscitar resistencias por parte de algunos lectores: Guillermo de Torre recuerda las reservas con que fue acogida la novela de Valle-Inclán por algunos hispanoamericanos:

«Precisamente, un venezolano en Madrid, Blanco-Fombona, escribió entonces que Valle-Inclán había creado con *Tirano Banderas* una «América de pandereta». El caso es que todavía hoy parece existir en el continente de América una marcada resistencia a considerar *Tirano Banderas* como una «novela americana». Novela americanista total - podríamos resumir-, no americana de este país o del otro, y de primer orden, es *Tirano Banderas*. Ha influido y creado prole a los dos lados del Atlántico. Sin ella no existirían novelas como *El Señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias, y *La catira*, de Camilo José Cela» (*La difícil universalidad española*, págs., 157-158).

Más aún: la sátira de Valle-Inclán es total; se dirige contra el tirano, contra la arcaica estructura social de Hispanoamérica, los militares fantoches, los explotadores del indio, y también contra Pereda, el español prestamista, don Celes, y los otros tipos estafalarios de la colonia española, sin olvidar al inefable Embajador de España, el afeminado barón de Benicarlés. «España podrá valer mucho -declara uno de los personajes de la novela- pero las muestras que acá nos remite son bien chingadas.» Y el propio *Tirano Banderas* refiriéndose al barón de Benicarlés: «Por veces nos llegan puros atorantes representando a la Madre Patria.» Si la generación del 98 había comenzado por criticar la abulia, la estrechez y la intolerancia -123- de la sociedad española, la novela de Valle-Inclán, «el hijo pródigo del 98», como le definía certeramente Pedro Salinas, aplica esta amarga actitud crítica a todo lo hispánico; no se salva nada ni nadie. El pesimismo de Baroja en *El árbol de la ciencia* -para no dar más que un ejemplo- lo inspiraba el estado de la sociedad española; el de Valle-Inclán en *Tirano Banderas*, la vida hispánica en su totalidad. Valle, que llega con retraso a la posición crítica típica de su generación, adopta, quizá como compensación a su tardanza, una posición mucho más radical e inclusiva. (Uno de los «herederos» de este aspecto de Valle es, probablemente, Francisco Ayala, que en *Muertes de perro* nos ha dado su visión satírica y amarga de la realidad americana.)

Pero la modernidad de *Tirano Banderas* reside, más que en la actitud crítica, en el estilo y en la dislocación temporal. En cuanto al estilo, domina la sobriedad, la economía, sin excluir las disonancias, las estridencias, las dislocaciones, los efectos de sorpresa. Frases breves, tersas; grandes vistas panorámicas, bruscamente desarticuladas, que recuerdan los montajes cinematográficos y los «collages» cubistas: «Cachizas de faroles, gritos, manos en alto, caras ensangrentadas. Convulsión de luces apagándose. Rotura de la pista en ángulos. Visión cubista del Circo Harris» (Libro Segundo, V). Y también: «La ciudad, pueril ajedrezado de blancas y rosadas azoteas...» «Conforme adelantaba el día, los rayos del sol, metiéndose por las altas rejas, sesgaban y triangulaban la cuadra del calabozo... La luz triangulada del calabozo realzaba en un módulo moderno y cubista la actitud macilenta de las figuras» (Ibid., 1203). Y es que Valle, que en la primera mitad de su obra es ante todo un «modernista arcaizante», según la definición de Guillermo de Torre, ha remozado su estilo -a partir, aproximadamente, de 1919- y en los esperpentos ha llegado a un «estilo de acotación teatral» -la frase es de Pedro Salinas- mucho -124- más concentrado y sobrio, mucho más de acuerdo -en su frialdad, su objetividad, su violencia, sus rasgos caricaturales- con las posiciones estéticas de nuestro tiempo, más amigo de la sátira, de lo grotesco, de la destrucción de los mitos, que de la armonía, lo noble, la creación de ideales y mitos. Estilo impresionista, estilo sobrio, en el que con frecuencia predominan las oraciones nominales: «Sobre el resplandor de las aceras, gritos de vendedores ambulantes: Zig-zag de nubios limpiabotas: Bandejas tintineantes, que portan en alto los mozos de los bares americanos: Vistosa ondulación de niñas mulatas...» Los inventarios de visiones

parciales se suceden, rápidos, y E. S. Speratti está en lo justo al señalar que «la oración nominal actúa con valor parecido al del "puntillismo"» (p. 79); es decir, Valle señala y subraya aspectos parciales de la realidad, puntos, manchas, objetos, movimientos; hay que tomar perspectiva para que las cosas, los actos, adquieran sentido; si nos acercamos demasiado nos sumimos en el caos. El puntillismo de Valle se parece más a ciertos cuadros de Van Gogh que a las serenas superficies de Seurat; hay en Valle una explosión tropical, expresionista, violenta; y con frecuencia son las cosas las que dominan el cuadro, no las personas; cosas que aluden a personas, que las representan, pero que de todos modos nos son presentadas en forma que sugiere, por lo menos, una «cosificación» del ambiente:

«Al cruzar el claustro [Tirano Banderas], un grupo de uniformes que choteaba en el fondo, guardó repentino silencio» (pág. 56); «... la patrulla de fusiles desaparecía con los dos prisioneros» (pág. 141). «Valle Inclán pudo hablar de un grupo de oficiales o de una patrulla de soldados armados con fusiles. Pero prefirió destacar los uniformes y las armas porque con ellos evoca una impresión de vaciedad, de no haber personas. Para Valle, y a través de él para el lector, la idea de que en un ambiente tiranizado -125- la sumisión anula al hombre resulta así intensa.» (Speratti, pág. 78).

Quizá el resultado más obvio de un estilo como el de Valle en *Tirano Banderas* sea, sin embargo, para el lector medio o poco preparado, casi enteramente negativo. Debido a lo rico y raro del vocabulario, a los giros locales, al impresionismo de la frase, y a la estructura complicada de la novela, nos hallamos ante un libro plenamente accesible a pocos. Piénsese en lo que podía entender el lector medio español, el madrileño semiculto, en 1926. El léxico de la novela presenta dificultades tales que resultan casi insuperables, no solamente para un español, sino también para un hispanoamericano, incluso -el caso más favorable- un mexicano. *Tirano Banderas* es probablemente la novela más difícil de toda la literatura española moderna. El que no haya intentado su estudio en clase, el que no haya tratado de contestar a las innumerables preguntas de estudiantes abrumados por los pasajes ininteligibles, por los substantivos desconocidos, por la marcha, en apariencia caprichosa o absurda, de la acción, no puede darse plena cuenta de los obstáculos que representa la lectura de *Tirano Banderas*. Ciertamente su autor no podía contar con esta novela para conquistar a un público reactivo. Se dirigía, una vez más, a las minorías, y esta vez a minorías muy selectas, muy exiguas. Y sin embargo su mensaje no podía ser más urgente, más angustiado: «*Tirano Banderas* no es una «americanada». *Tirano Banderas* es la interpretación en América de un problema español: la presencia repetida e insistente del *Espadón* que se opone al buen deseo democrático. No porque sí Valle ha ido a espigar por las viejas crónicas que narran las aventuras de Lope de Aguirre, primer tirano de América, o se ha detenido en relatos que ilustran el mal endémico de la revolución finalmente sojuzgada por los propios militares que la dirigieron. Tampoco porque sí es ese ondular por los caminos de la historia del Nuevo Mundo, ni el esfuerzo -126- por sintetizar en un punto geográfico inexistente una existencia real y hereditaria. Lo que Valle expuso como tesis de carácter naturalista... y desarrolló con un arte peculiar de gran escritor y hombre dolorido profundamente, es su visión de la América española condenada a padecer el mal que sus conquistadores le inocularon y por el cual puede llegar, como España, al anquilosamiento moral y a la muerte» (Speratti, 128). Valle escribe como escribe en esta novela porque es, ante todo, un gran artista exasperado. Y lo que le irrita y angustia es ver copiadas, incluso aumentadas a veces, en Hispanoamérica, las lacras españolas. Y el no encontrar la salida: «Toda nuestra historia en lo que va de siglo es un albur de espada. Un albur o un

barato», dirá un personaje de *Baza de espadas*, su última novela, en la que vuelve, como obsesivamente, al problema del militarismo, del fracaso y la frustración de la voluntad del pueblo. En su última etapa Valle es a la vez un moralista y un esteta. El arte del moralista puede quedar demasiado cerca del sermoneo; el del esteta no suele hablar al corazón; pero cuando Valle reúne las cualidades del moralista a las del esteta, nos da un arte estéticamente perfecto que, además, nos ofrece un mensaje moral grave, profundo, humanamente sentido, que reconocemos como válido y urgente. La novela de Valle queda, en cierto modo, abierta al final: muere el tirano, pero no queda claro lo que va a ocurrir después. La historia -nuestra historia, la de España y de Hispano América, la de todo el mundo moderno- nos ofrece tantas incertidumbres, tantas promesas y tantas angustias como el final abierto de la novela de Valle-Inclán.

Valle siempre se interesó por las tierras de América. Era justo que a su vez los países del continente se interesaran por Valle. De tierras americanas han salido algunos de -127- los más valiosos libros sobre Valle. El libro de Alonso Zamora Vicente sobre las *Sonatas* se elaboró en el Instituto de Filología Románica de la Universidad de Buenos Aires. En el Colegio de México se editó el ejemplar estudio de E. S. Speratti sobre *Tirano Banderas*. (Véase, con fecha más reciente, y de la misma autora, su no menos excelente *De la Sonata de Otoño al esperpento*, Londres, Tamesis, 1968). Y de las tierras americanas al norte del Río Bravo nos llega más cosecha: Emilio González López ha cuajado muchos años de inteligente esfuerzo en su *El arte dramático de Valle-Inclán*, del decadentismo al expresionismo (N. Y., Las Américas, 1967); José Rubia Barcia elaboró su pionera bibliografía e iconografía en Los Angeles y la publicó en Berkeley en 1960; Anthony Zahareas, con la ayuda de Rodolfo Cardona y Sumner Greenfield, lanzó en Nueva York (Las Américas 1968) su monumental y macizo libro (856 p.) antológico, R. del V. - I., *An Appraisal of his Life and Works* con textos procedentes de dos continentes; Ricardo Gullón editó (con su acostumbrada maestría) *Valle-Inclán Centennial Studies* en Austin (U. of Texas) y en 1968. La cosecha continúa; es justo que así sea, justo homenaje al más americano de los españoles.

## Silverio Lanza y Silvestre Paradox

-[130]- -131-

¿Ha existido o no ha existido? ¿Es un personaje mítico o de la historia? Tanto se ha hablado de *Silverio Lanza* que Silverio se ha convertido en un ente de razón, bromeaba Azorín al referirse al solitario de Getafe y a lo poco, muy poco, que de él se sabía. Y Segundo Serrano Poncela, uno de los críticos que con mayor inteligencia se han acercado a este escritor, señala que «para levantar este velo de ceniza serán necesarios muchos esfuerzos. *Silverio Lanza* es casi una entequeia y en ocasiones se llega hasta a dudar de su existencia.» (*El secreto de Melibea*, p. 72).

Si para los que lo conocieron y lo trataron fue siempre Silverio Lanza un hombre misterioso, un solitario que se había apartado de la vida literaria de su tiempo, mitad por orgullo y desdén, mitad por no haber encontrado lectores capaces de comprenderlo («puede ser que resulten novelas mis escritos, afirmaba en cierta ocasión, pero yo sólo me dedico a escribir a Dios dándole noticias de lo que pasa en la tierra»); para nosotros, tan alejados de la época de la Restauración en que le tocó vivir y escribir, tan duros -y en ocasiones injustos- para con los hombres y las normas sociales de aquel tiempo, el acercamiento a Silverio Lanza, hombre algo fantasmal que aparece, con su gesto altivo

y amargado, en plena época fantasmal, es empresa ardua. Todo parece frágil, como de humo, en aquellos años, si los miramos desde la perspectiva de -132- nuestro siglo; cuando queremos acercarnos a ellos -a los años y los hombres de la Restauración- las sombras se arremolinan, y acaban por disiparse en una neblina de historia, en un caos de apariencias. «Parece que en la Restauración nada falta -según Ortega-; hay allí grandes estadistas, grandes pensadores, grandes generales..., pero todo esto acontece dentro de la órbita de un sueño; es la imagen de una vida donde sólo hay de real el acto que la imagina. La Restauración fue un panorama de fantasmas, y Cánovas, el gran empresario de la fantasmagoría». Ya en 1898 Joaquín Costa subrayaba la misma inconsistencia de la época: «Esta que creíamos nación de bronce ha resultado ser una caña hueca. Donde estábamos acostumbrados a mirar ejército, marina, prensa, escuelas, pensadores, justicia, parlamento, crédito, partidos, hombres de Estado, clases directoras, no había más que lienzos pintados, verdadera tramoya a estilo de la de Potemkin, que el estampido de unos cuantos cañones ha bastado para hacer venir al suelo hasta sin estrépito». Marasmo, quietud, cultivo de las apariencias, filosofía del «como si» transformada en receta política: ésa fue la época en que se movió la figura -que los años y el descuido de sus contemporáneos han borrado en parte- de Silverio Lanza, que vendría a ser así, colocado en su época, una especie de *fantasma de segundo grado*.

Y sin embargo el hombre que Gómez de la Serna definía como «espíritu unigénito de España durante unos años de ramplonería», el hombre cuyos libros -según Azorín- «no se parecen a nada; únicos en su época», merece una atención, un interés, que críticos y lectores no se han decidido a concederle todavía. Quizá lo más urgente sería una reedición de algunas de sus obras, conocidas todavía en forma muy fragmentaria a través del libro antológico editado por Gómez de la Serna. Más de una vez los amigos de Silverio Lanza han vaticinado un éxito póstumo que todavía no ha llegado: «¿Cuándo saldrá a -133- flote? -se preguntaba Pío Baroja en 1902- Quizá les pase a sus obras como a las de Stendhal... como últimamente entre nosotros a los libros de Ganivet...; una reacción va iniciándose que hará que estos grandes desconocidos sean, al fin, los triunfadores». Evidentemente el comparar a Silverio Lanza con Stendhal nos parece hoy cosa hartamente forzada, o, mejor dicho, imposible. El escritor español nunca aprendió a organizar sus materiales, a escribir novelas tal como las entendemos hoy -y además, lo cual explica su falta de éxito, tal como se escribían en su tiempo- y sus libros presentan una desconcertante sucesión de relatos casi desconectados entre sí; su pensamiento procedía a saltos, caprichosamente, arbitrariamente; estaba mucho más capacitado (como señala Serrano Poncela) para el cuento que para la novela. Es cierto que hacia el final de su vida trató de ordenar y sistematizar sus ideas: su esfuerzo filosófico-antropológico, si bien no debe ser juzgado a la ligera, terminó en lo que hoy nos parece una posición incompleta, y sobre todo muy siglo XIX: un evolucionismo moralizador influido quizá en parte por Haeckel, en parte por Nietzsche, en parte por los krausistas -y aquí habría que determinar el porcentaje de todos estos ingredientes, tarea hartamente difícil- y además cristalizado a medias, en una obra inconclusa: ¿inconclusa porque le sorprendió la muerte o porque no fue capaz de darle fin? (Una vez más nuestra tentativa de acercamiento debe terminar en una serie de preguntas sin respuesta).

Pero pasemos ahora a un amigo y casi admirador de S. L.: Pío Baroja. No para cambiar de tema; para completar ideas.

No es necesario subrayar aquí, por otra parte, que las opiniones literarias de Pío Baroja suelen ser muy subjetivas y un tanto arbitrarias (no olvidemos, por otra parte, que no era el único en lanzar opiniones más o menos absurdas acerca de los escritores de su tiempo: en sus *Memorias* -134- (III, p. 268) se refiere a un crítico norteamericano que «había asegurado que si él fuera español, sentiría más que perder las Colonias, no tener en la literatura patria un escritor como Palacio Valdés», y cita al propio Palacio Valdés, afirmando que éste sostenía que «por entonces, los norteamericanos discutían qué escritor de primera fila era más universal y más profundo, si el conde Tolstoi o él». Pero el caso es que de todos los escritores de la generación del 98 que tuvieron relaciones personales con Silverio Lanza (Azorín, Maeztu, Gómez de la Serna, que sin pertenecer estrictamente a la generación del 98, por su cronología y por su espíritu, empezaba ya, por aquellos años, a agitarse y pronto habría de organizar su tertulia), Baroja es de los menos entusiastas con respecto a Silverio Lanza: «Silverio Lanza era hombre raro: a veces parecía hombre bueno, a veces parecía de muy malas intenciones... era hombre un poco fantástico, tenía extraños proyectos políticos... tenía por mí una semiamistad y una semienemistad... Yo hablé con elogio de la literatura de Lanza, y escribí algunos artículos en que le citaba. A pesar de esto, me dijeron que yo había denigrado a Silverio. El pequeño mundo de la literatura española ha sido de una estupidez y de una mezquinidad rara...» (III, 208-209). Baroja fue colega de Lanza en la redacción de la revista *Arte joven*. Debió de conocer a Lanza hacia 1898 ó 1899, época en que Lanza frecuentaba tertulias madrileñas: «Yo conocí a Silverio Lanza por un amigo suyo y mío que se llamaba Antonio Gil.» (III, 207). Lo esencial es que, en conjunto, Baroja no habló mal de Lanza, ni en aquellos años, ni en sus *Memorias* -en las que critica con cierta violencia a Unamuno, a Valle-Inclán, a Blasco Ibáñez, a Palacio Valdés, a Ortega, a Galdós, a tantos otros-. (Señalamos, de paso, que Baroja parece ajustarse, en sus opiniones acerca de otros escritores, a la definición del crítico literario dada por él mismo: «la preocupación de todos los críticos es convencernos a los -135- escritores de que lo que creemos nosotros que hacemos con las manos, lo hacemos con los pies») (III, 185).

La revista *Arte joven* empezó a publicarse en 1900. Por aquellas fechas (o un poco antes) debió iniciar Baroja la redacción de *Aventuras... de Silvestre Paradox*, aparecido en forma de libro en 1901 pero publicado un poco antes como folletín de *El Globo*. Era la época de su amistad con Silverio Lanza. ¿Hasta qué punto influyó éste en las primeras obras de Baroja? Es asunto espinoso, nada fácil de resolver. Baroja debió de admirar en Lanza lo que éste tenía de inadaptado, de irregular, de rebelde. También, sin duda, debió interesarle su ingenio paradójico y arbitrario -sin excluir que Baroja se sintiera irritado más de una vez ante las teorías más o menos absurdas de Lanza acerca de la actualidad española y sus posibles remedios-. Saltan a la vista las afinidades de Lanza con el anarquismo y con el antiguo «arbitrismo» ibérico, que Costa y otras figuras políticas del momento estaban remozando con más fortuna literaria que éxito político. Acerca de las relaciones entre Lanza y los hombres del 98, nos remitimos al largo -pero imprescindible- párrafo de Serrano Poncela en *El secreto de Melibea*: «Si alguna vez se llega a conocer la obra de Silverio Lanza y éste ocupa el lugar que le corresponde en la historia de la literatura española moderna, será ocasión, entonces, de estudiar la influencia inmediata que tuvo sobre algunos escritores noventayochistas. Ignoro hasta qué punto pudo entusiasmar a Ramiro de Maeztu; mas en la primera parte de su obra, sobre todo la anterior a su estancia en el extranjero, hay mucho del arbitrio desahogado y rutilante del solitario de Getafe, su crítica de los valores burgueses convencionales, su modo brutal de acercarse a los problemas de la vida diaria

española finisecular. No se encuentra en Ganivet referencia alguna a los libros de Lanza, pero el personaje de su *Artuña* presenta coincidencias con Pío Cid. El parentesco entre Silvestre -136- Paradox y algunos de los inventores y mixtificadores que aparecen y desaparecen por escotillón en las páginas de Lanza parece muy visible. De todos modos, en *Vidas sombrías*, primera colección de relatos barojianos, se da una marcada influencia. Aún más, una novela de Unamuno: *Amor y pedagogía*, se asemeja por su atmósfera y su técnica al modo de contar lanciano o lancino: el diálogo escueto, la ausencia de «circunstancias», el humor pesado, exento de verdadero "humour".» (Págs. 71-72.)

Quizá uno de los rasgos más modernos de Lanza se encuentra en su humorismo amargo, violento, cruel, mucho más afín a las bromas pesadas del barroco que al humorismo dulzón del siglo pasado. Para recordar el vigor del humorismo de Lanza - que no deja de tener mucha afinidad con el humorismo absurdo, forzado si se quiere, pero siempre válido, literariamente hablando, de Gómez de la Serna; y no en vano era y ha sido siempre, hasta hoy, Ramón el principal admirador de Lanza- basta aludir al argumento de uno de los mejores cuentos de Lanza, que Ramón recoge en su antología, y Serrano Poncela resume en su ensayo: «Alguien busca la verdad; no la encuentra sobre la tierra. Al fin, una noche -ya desencantado por su fracaso- se duerme y tiene un sueño. Despierta en el valle de la muerte (técnica narrativa de los sueños quevedianos) y recorre su confusa geografía alentado por la idea de hallar aquí el ideal hasta entonces perseguido vanamente. Penetra en un bello palacio: toda clase de gentes se encuentran en él entregadas a los más variados deleites, y, al cabo, el mosconeo de su pregunta, tratando de hallar a la beldad desconocida, produce tanta indignación como para expulsarle del lugar. Atribulado, solo, lamenta su fracaso mientras recorre un páramo. Una doncella muy hermosa lo recorre también. Vanse juntos; se presentan: se reconocen. Es la verdad, a quien expulsaron antes que a él. La lleva a su casa; se dispone a pasar con ella una noche de amor. De pronto, ya en el lecho, la pregunta: «¿Cómo me encuentras?» Y -137- ella: «Muy feo.» Se levanta irritado y la arroja por el balcón». (*El secreto de Melibea*, págs. 84-85).

Otras ideas de Lanza que debieron gustarle a Baroja eran su implacable odio a los caciques, su misantropía («Dios hizo las aguas, la tierra, los astros, las plantas, los animales, el hombre y la mujer; y no siguió haciendo porque comprendió, en su infinita sabiduría, que lo iba haciendo muy mal»), su crítica de la España contemporánea: «Hay países donde quien no huele a cera, huele a vino o huele a mierda», su mezcla de lo absurdo y lo sentimental: «Con Lanza -señala Azorín- asistíamos al desfile de una porción de paradojas, salidas de tono y digresiones estrambóticas; nos sentíamos a ratos cansados y a ratos distraídos. *Y de pronto, el romántico, el pasional aparecía entre nosotros* poniéndonos ante los ojos una escena que nos conmovía y nos llegaba violentamente al alma.» (*Subrayamos nosotros*).

Nihilismo, filoanarquismo, sentimentalismo, propensión a la blasfemia son - debieron ser- puntos de vista que sin duda hubieron de acercar a Lanza y Baroja. La actitud irónica, escéptica, el amor al diálogo -la técnica del diálogo, con frecuencia excluyente: hay un cuento de Lanza, reproducido en la antología *La prosa española del siglo XIX*, recopilada por Max Aub y publicada en México por Robredo, que es un puro diálogo, sin descripción alguna; diálogo rústico, en un estilo que recuerda vagamente a Gabriel y Galán- y el espíritu de burla -de una burla con frecuencia amarga, con

frecuencia disuelta no en una sonrisa o en una carcajada, sino más bien en una mueca-eran otros tantos puentes entre los dos escritores.

Es evidente que lo que más une a dos hombres es una afinidad en las antipatías y en las simpatías, o, como suele decirse, en su sistema de valores. Lanza y Baroja coincidían en muchas cosas: en su amor a los marinos y a los viajes en barco, en su odio a los policías y a los curas, y, -138- sobre todo, en su interés por los asuntos científicos, cosa poco común en una época -el final del siglo pasado- en que el positivismo iba ya de capa caída y era combatido por tendencias espiritualistas, personalistas, antimaterialistas. (Recuérdese, por ejemplo, el enconado ataque de Unamuno en contra de los científicos o pseudocientíficos.) De todos sus compañeros de generación, era Baroja el que, por motivos en parte de educación profesional, y en parte de gusto cultivado conscientemente y nunca debilitado (incluso en quien, como él, sentía fuertes simpatías por el escepticismo) se sentía más cerca de la actitud científica, y a lo largo de su vida (sobre todo en sus *Memorias*: véanse numerosos pasajes en el tomo III) afirmó que la ciencia era lo único que valía la pena, lo único de lo que no había renegado. Ahora bien: Lanza era un aficionado a la ciencia, a los laboratorios caseros, a las curiosidades de gabinete de física, de antropología o de biología, y en más de una ocasión se encuentran en sus obras alusiones que parecen salidas de la pluma de un médico. (Escribió en uno de sus artículos: «No besen ustedes a las jóvenes que usan polvos de arroz, porque casi todos tienen sales de plomo que producen excoiraciones en los labios, por lo menos.») (*Cit. por Gómez de la Serna, Biografías completas*, pág. 1252). En su casa de Getafe guardaba extraños aparatos que le servían para sus experimentos antropológicos: «A veces -comenta Gómez de la Serna- nos enseñaba el esqueleto que tenía guardado como en la caja erguida de un reloj de alta caja, y, a veces, nos enseñaba el cuarto dedicado a sus experimentos de antropocultura, y en el que había armado varios aparatos como guillotinas o instrumentos para dar garrote, aparatos como los que sirven para tallar a los quintos, y una cama con colchón de flores, en la que acostaba al mensurado para apuntar las últimas mensuraciones. Aquel cuarto, que parecía el de las ejecuciones o el de la magia negra, nos preocupaba mucho y mirábamos a sus ventanas como de -139- hospital cuando salíamos de aquellos sombríos departamentos de la casa...» (*Ibid.*, 1240).

Hay más: veleidades eléctricas y mecánicas. «La gran curiosidad de la casa jovial de Lanza eran los timbres. Además de los hilos ideales que la cruzaban, y con los que parecía comunicarse con lo internacional, como si tuviese un asta sutil de telegrafía sin hilos sobre su tejado, había toda una red enmarañada de hilos de timbre que iban a parar a un cuadro central que estaba en su alcoba. Allí, en aquel registro de su alcoba, se anunciaba todo; cuando habían abierto una puerta lejana, cuando en su ausencia alguien había pasado tal umbral y hasta cuando se cernía la tormenta sobre su tejado; pero ninguno comunicaba con la Guardia Civil, como se ha dicho. Con sus instalaciones de timbres se entretenía...» (*Ibid.*, pág. 1240).

En su interesante -más que interesante: imprescindible- libro sobre *El pensamiento de Pío Baroja*, publicado en Méjico por la editorial Robredo en 1963, Carmen Iglesias, en pasajes que nos parecen ser algunos de los pocos lunares que se le pueden achacar a su libro -en general excelente- insiste, en forma que nos parece arbitraria y excesiva, en el carácter autobiográfico de *Aventuras... de Paradox*. Por ejemplo: «En *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, Baroja se retrata a sí mismo en el protagonista y se convierte en científico y en inventor. La figura de Paradox está tratada

con un cariño no exento de ironía, como si su autor hubiera querido retratar en este Quijote de la ciencia sus propios fracasos y desilusiones.» (Pág. 110, nota 11). Nos parece unilateral y desacertado este punto de vista. En primer lugar, no es ésta la forma en que un novelista, por lo general, procede al elaborar sus personajes; casi siempre combina dos o más personajes conocidos, o le añade y quita a uno, dos, o más personajes conocidos, una serie de características, para llegar a una síntesis. El -140- retrato «fotográfico», ya sea de sí mismo o bien de otra persona, tiene lugar muy pocas veces en literatura. Un examen atento de las *Memorias* de Baroja habría llevado a Carmen Iglesias a matizar sus conclusiones, y señalar que el propio Baroja nos da la pista que permite afirmar que Paradox tuvo un modelo «de carne y hueso» distinto a la persona de su autor. Leemos en la página 67 del vol. III: «También venía (*sic*) a mi casa un hombre alto y flaco con la barba negra e inculta y la nariz colorada como una rosa, que había ideado una ratonera con un espejo, basada en el instinto de sociabilidad de los ratones; un inventor del aprovechamiento de los rastros de los caracoles en la tierra y otros tipos parecidos.» Poco antes habla de su amigo Lamotte, que no necesitaba para sus invenciones más que dos cosas: «luz cenital y agua corriente». Algunos de aquellos tipos pintorescos debieron de impresionar hondamente a Baroja: «Al pensar en muchos de aquellos tipos que pasaron al lado de uno con sus sueños, con sus preocupaciones, con sus extravagancias, la mayoría tontos y alocados, pero algunos, pocos, inteligentes y nobles, siente uno en el fondo del alma un sentimiento confuso de horror y de tristeza.» (III, 68).

¿Llegó Baroja a visitar la casa de Lanza en Getafe? ¿Hasta qué punto hay rastros de Lanza en la figura de Paradox? ¿Cuántos son los personajes que expresan ideas que Baroja pudo haber escuchado de labios de Silverio Lanza? El antifeminismo del escritor de Getafe es bien conocido. Y Paradox, en *Paradox, rey*, declara, al hablar de una mujer: «Creo que estamos en presencia de una gallinácea vulgar. Ya sabe usted que estas aves tienen la mandíbula superior abovedada, las ventanas de la nariz cubiertas por una escama cartilaginosa, el esternón óseo y en él dos escotaduras anchas y profundas, las alas pequeñas y el vuelo corto. Son los caracteres de miss Pich.» No abundan los insultos directos a mujeres en las obras de Baroja. El propio Silverio Lanza, en el discurso que pronunció en el banquete a Baroja, declaró «que el defecto -141- de la obra de Baroja es que carece de mujeres, que no hay en ella una sola mujer verdadera» (*cit. por G. de la Serna*, p. 1242), quizá porque a Lanza le parecía que Baroja no era suficientemente duro y crudo en su presentación de personajes femeninos. Es sobre todo, el tono mismo de las novelas sobre Paradox lo que nos recuerda la personalidad de Lanza tal como ha sido descrita por los que le conocieron: la mezcla de utopía e ironía, de fantasía y brutalidad. *Paradox, rey*, novela fantástica, irónica y sentimental (recuérdense los dos capítulos poético-sentimentales, el «Elogio sentimental del acordeón» y el «Elogio de los viejos caballos del tiovivo»), nos presenta a un héroe contradictorio, cínico y utópico, desadaptado y práctico: un anarquista-rey, un hombre de acción que es sentimental y tierno. Odia la policía y los códigos, quiere escuelas sin maestros, es científico y arbitrista. «Una serie de cabriolas, de saltos, de ideas apareciendo y desapareciendo, tan pronto cómicas como profundas... Su cerebro estaba lleno de ideas y de paradojas; un bullir continuo de proyectos, razonados unos, ilógicos otros; de planes políticos, sociales, mercantiles...; un pensador de una originalidad violenta, de una independencia salvaje y huraña.» ¿Descripción de Silvestre Paradox? No; estas líneas contienen la descripción de Silverio Lanza por el propio Baroja (en *Tablado de Arlequín*, de 1904). «Silverio Lanza -decía Baroja en sus *Memorias*- como era un hombre un poco fantástico, tenía extraños proyectos políticos... Silverio Lanza

quería que la literatura se hiciese, no como decía Quintiliano de la Historia, *ad narrandum*, sino *ad probandum*.» (*Memorias*, III, 298). Las novelas barojianas sobre Paradox son, quizá, las más políticas, y las más de tesis, de don Pío.

Como Silverio Lanza, fue Baroja un hombre de acción frustrado y al refugiarse en la literatura dotó a sus personajes de la pasión por la violencia y el activismo que él no había podido desarrollar en su vida. Es indudable que Paradox tiene mucho de Baroja. Creemos -142- que Carmen Iglesias se acerca mucho más a la verdad cuando afirma que Baroja ha cultivado a veces un «tipo de novela que podríamos llamar semiautobiográfica, en la que la figura central se inicia con cierta independencia, pero, insensiblemente, va transformándose hasta identificarse con su autor: Silvestre Paradox (en *Aventuras...*) (pág. 20). Las dos novelas de Baroja a que hemos hecho alusión son fruto de una compleja síntesis. En la ideología de Baroja, Heráclito, Darwin, Shopenhauer, las ideas anarquistas y anticlericales, se codean en extraña -pero con frecuencia fresca y simpática- mescolanza. En *Paradox, rey*, por ejemplo, encontramos rasgos autobiográficos (el incidente del gallo emborrachado por un médico, en el cap. III, por ejemplo, es algo vivido por Baroja durante su viaje a Tánger: véase sus *Memorias*, III, p. 310). El capítulo X, «El gran proyecto», contiene reminiscencias nada menos que de Julio Verne (la fabricación de explosivos en *L'Ile Mystérieuse*). Y así sucesivamente. Es muy posible que el personaje de Paradox haya sido elaborado por Baroja a base de una combinación de elementos muy variados, algunos de ellos autobiográficos; otros procedentes de las *boutades* del primo de Baroja, justo Goñi (hombre absurdo y aficionado a la política, la historia y la etnografía; véase págs. 273-274 de *Memorias*, III), otros observados en el personaje del grotesco inventor que había construido la ratonera con espejos, basada en los instintos sociales de los roedores, de que ya hemos hablado antes, y otros, en fin, procedentes de la conversación o las obras literarias de *Silverio Lanza*, sin que este breve catálogo pretenda agotar las fuentes de personaje tan complejo como es Paradox.

La historia literaria y la crítica literaria no son ciencias exactas. En las páginas anteriores no hemos querido sino apuntar una sospecha, no probar un teorema. Sin embargo, -143- cuando releemos las novelas paradoxianas de Baroja, en que se crea a un Quijote moderno, el único posible en la época de Baroja, en el ambiente español de la bohemia ilustrada que Baroja vivió, a un Quijote que es, con sus arbitrariedades y sus genialidades, con su «pobretería y locura» -como diría Moreno Villa- quizá el más hispánico de los personajes barojianos, y uno de los más admirables y simpáticos entes creados por la literatura española moderna, no podemos dejar de evocar la figura -altiva, confusa, frustrada- de Silverio Lanza.

-[144]- -145-

△▽

## Unamuno y su «Elegir en la muerte de un perro»

-[146]- -147-

De sí mismo dijo Unamuno: «habrá en España pocos publicistas que en lo esencial y más íntimo hayan permanecido más fieles a sí mismos.» Esto lo escribía en 1916,

cuando tenía ya más de cincuenta años y, por tanto, cabe presumir que había llegado a la madurez, la estabilidad y el conocimiento de sí mismo. Es muy posible que la frase de Unamuno sea exacta; en todo caso nos resulta difícil dudar de ella, ya que nadie, salvo el propio Unamuno, conocía tan al detalle lo que ocurría en la intimidad de su corazón y de su cabeza. Y, sin embargo, a juzgar por lo externo -por lo publicado, por lo público- Unamuno se nos ofrece lleno de contradicciones, de bruscos cambios de frente, a veces en asuntos de detalle, en otras ocasiones en asuntos de gran importancia para la historia de sus ideas. La posición de Unamuno con respecto a la «europeización» de España, o frente a los problemas religiosos -para no citar sino dos puntos de importancia-, cambia a lo largo de su vida, como es bien sabido. No hay que pedirle a nadie que no cambie; sería absurdo, inútil y paralizador que exigiéramos al Unamuno maduro fidelidad a un mítico arquetipo de sí mismo. Pero esta inquietud espiritual de don Miguel ha venido a complicar la vida a sus múltiples críticos. Imaginemos, por ejemplo a un pintor tratando de retratar a un modelo nervioso, móvil, inquieto, que se levanta y se acuesta, que cambia de posición constantemente, y tendremos una idea de lo difícil que ha sido -148- para la crítica el darnos una imagen fiel de Unamuno. Y no es que no se haya intentado. Unamuno es, quizá, de todos los autores españoles modernos, el más estudiado. Una ojeada a la abundantísima bibliografía sobre su vida y su obra -bibliografía que crece constantemente, y que en este mismo año de aniversario ha aumentado más de lo acostumbrado en otros años- nos convencerá de ello. Y lo malo es que las distintas imágenes que de Unamuno nos ofrecen los críticos raras veces coinciden del todo. Si leemos lo que de él escriben, por ejemplo, Julián Marías y Antonio Sánchez Barbudo, crearemos que se ocupan de dos autores diferentes, que no nos hablan de la misma persona. Para Marías, tras las declaraciones algo arbitrarias de Unamuno, es posible rastrear una posición cercana a la ortodoxia católica; para Sánchez Barbudo, Unamuno llegó a convertirse en un ateo desesperado. Blanco Aguinaga nos ofrece un Unamuno contemplativo, de signo radicalmente distinto al Unamuno agónico que nos era familiar, y así sucesivamente. Tales discrepancias se deben a que los críticos subrayan aspectos diversos, existentes, ciertamente, en la obra de Unamuno, a partir de los cuales llegan a una imagen total que en nada, o muy poco, se parece a la trazada a base de otros aspectos, de otro enfoque. Esto, que ocurre también con otros grandes escritores, con otros hombres complejos, de facetas múltiples, parece exagerarse, convertirse casi en caricatura, cuando nos acercamos a Unamuno. Es como si éste hubiera sido «seis personajes en busca de crítico». Muy posiblemente, había en el hombre Unamuno una propensión al gesto dramático, muy explicable por otra parte en una sociedad excesivamente difícil de entusiasmar y de conmover, como era la española de su tiempo; pero esta propensión al gesto es la que nos ofrece ahora una imagen desdoblada, borrosa. La foto de Unamuno nos ha salido borrosa porque el modelo se movía constantemente mientras tratábamos de sacarla.

-149-

Debido a esta multiplicidad de gestos, de posturas, de puntos de vista diversos en la obra de Unamuno, resulta de interés especial para nosotros todo aspecto de su obra que nos ofrezca una síntesis, por parcial que ésta sea. Creo que uno de los textos en que esto se hace patente es en el conocido poema *Elegía en la muerte de un perro*. Aparecen en este poema -relativamente corto, sobre todo si lo comparamos con un poema majestuosamente largo como el que dedica al Cristo de Velázquez- casi todos los temas centrales de Unamuno: en primer lugar, el que es motor indispensable de tantos otros poemas suyos -y de tantas páginas de prosa-, la lucha contra lo abstracto, contra las frías

ideas «platónicas», o, como ha escrito certeramente Concha Zardoya, la «humanación»; y también el tema del Unamuno contemplativo, el descanso en el seno de la naturaleza; además, el tema de la muerte, el tema de Dios, el tema del tiempo, y uno de los temas esenciales -que aparece con grave rigor en *Niebla*- el tema de las relaciones entre el creador y la criatura, entre el maestro y su discípulo, entre las fuerzas de la conciencia y del poder y las fuerzas oscuras que se sienten iluminadas y atraídas por esa conciencia y ese poder. Todo ello en un poema de longitud moderada, motivado por un incidente de escasa trascendencia (pero, ¿acaso hay incidentes sin trascendencia para un gran poeta?), la muerte de un perro.

Unamuno no es de los que tardan excesivamente en enfrentarse con sus temas: en este poema, después de los primeros versos, que establecen la presencia de la muerte del animal,

La quietud sujetó con recia mano  
al pobre perro inquieto...

una breve alusión a la ausencia del perro en el porvenir,

-150-

Sus ojos mansos  
no clavará en los míos  
con la tristeza de faltarle el habla,

en que, al mismo tiempo, «humana» al perro, le atribuye rasgos humanos que hacen de él un hermano, un prójimo, un ser capaz de dialogar -incluso en diálogo mudo- con Unamuno, se lanza a la especulación acerca del más allá. El tema es difícil, arriesgado: ¿qué ocurre con el alma del perro muerto?, ¿qué destino le está reservado? La tradición occidental se ha enfrentado más de una vez a este problema: la Iglesia, negándole un alma a los animales, los excluye del Paraíso; Descartes y los cartesianos ven en ellos simples máquinas. Únicamente en Inglaterra y en algún otro país nórdico hallaríamos una actitud de comprensión y cariño ante los animales, capaz de suscitar actitudes parecidas a la de Unamuno en este poema.

Porque el poeta se plantea aquí el problema de la supervivencia concreta, general, de lo vivo. No le basta con que los teólogos le hablen de la inmortalidad de su alma, quiere también la de todo lo que le rodea. Y la de su perro.

Y ahora en qué sueñas?

dónde se fue tu espíritu sumiso?  
no hay otro mundo  
en que revivas tú, mi pobre bestia,  
y encima de los cielos  
te pasees brincando al lado mío?

La pregunta destruye la imagen convencional del cielo, nos ofrece la posibilidad de imaginarlo muy distinto, más humano y acogedor, con nuestro perro brincando a nuestro lado. Y es que para Unamuno la tradición platónica cristiana resulta insuficiente, abstracta, irreal:

-151-

El otro mundo!  
Otro... otro y no éste!  
Un mundo sin el perro,  
sin las montañas blandas,  
sin los serenos ríos  
a que flanquean los serenos árboles,  
sin pájaros ni flores,  
sin perros ni caballos,  
sin bueyes que aran...  
el otro mundo!  
mundo de los espíritus!

Le horroriza la visión estereotipada y fantasmal de un mundo hecho de puros espíritus. Su robusta y sana sensualidad materialista se rebela ante las líneas descarnadas en que nuestra alma se encuentre desprovista de «las almas de las cosas de que vive», «el alma de los campos», «las almas de las rocas», «las almas de los árboles y ríos», las de las bestias. (El materialismo de Unamuno es de la misma índole concreta, sensual y «espiritualizada» que el de Santayana).

No nos es posible introducirnos en la intimidad de Unamuno. A pesar de todos nuestros esfuerzos críticos, el pensamiento secreto de Unamuno sigue siéndonos desconocido. Pero, ¿no es posible, acaso, sospechar que en su crítica y rechazo del más allá «platónico» de un cielo sin materia, sin almas de cosas, de naturaleza y animales, había una actitud similar a la de la zorra de la conocida fábula? El poeta que escribirá

En la sombra la lluvia se diluye

y en el silencio el son de la campana,  
nocturno el río de las horas fluye

-152-

desde su manantial, que es el mañana

eterno, en tus negras aguas huye  
aquella mi ilusión hartó temprana

(*Obras compl.*, XIII. 594).

había renunciado ya probablemente -con dolor, con angustia- a sus ilusiones religiosas «hartó tempranas» cuando escribió la Elegía.

El otro mundo es el del puro espíritu!

Del espíritu puro!  
Oh terrible pureza,  
inanidad, vacío!

Frente a ese más allá indeseable -e inalcanzable- la trágica y conmovedora vitalidad espinoziana: la lucha por cobrar y acrecentar la propia conciencia; la hermandad con todo lo creado; la confianza en que los demás quieren también perseverar en su ser. Unamuno descubre «en los forcejeos y movimientos y revoluciones de las cosas todas una lucha por cobrar, conservar o acrecentar conciencia, a la que todo tiende». (*Del sentimiento trágico...* quinta edición, B. A. 1952, pág. 117.) Y en este gran impulso hacia una vida más plena el perro es hermano, compañero, del hombre. Desde su yo inquieto y tenso, Unamuno siente, supone, que todo lo vivo, incluso todo lo organizado, como las mismas rocas, tiene «alguna conciencia más o menos oscura», que «la evolución de los seres orgánicos no es sino una lucha por la plenitud de conciencia a través del dolor, una constante aspiración a ser otros sin dejar de ser lo que son, a romper sus límites limitándose». (*Ibid, loc. cit.*).

Y es que el hombre «no se resigna a estar, como conciencia, solo en el Universo, ni a ser un fenómeno objetivo más», porque «quiere salvar su subjetividad vital o pasional haciendo vivo, personal, animado, al Universo todo». -153- «Y por eso y para eso ha descubierto a Dios y la sustancia, Dios y sustancia que vuelven siempre en su pensamiento de uno o de otro modo disfrazados. Por ser conscientes, nos sentimos existir, que es muy otra cosa que saberse existente, y queremos sentir la existencia de todo lo demás, que cada una de las demás cosas individuales sea también un yo.» (*Ibid*, páginas 120 y 121.)

Todos los hombres son mortales. Unamuno es un hombre: *ergo*... O bien, en la fórmula sartriana: todos los hombres son pasiones inútiles; Unamuno es un hombre; *ergo*... Y, sin embargo, el esfuerzo de Unamuno por proyectar su persona, sus dimensiones humanas sobre los objetos inmediatos y los seres queridos -incluyendo a sus libros, sus botas, sus paisajes, su perro- es, a la vez, heroico y patético, y ciertamente digno de perdurar en nuestro recuerdo.

La lengua de tu alma, pobre amigo,  
¿no lamería la mano de mi alma?

pregunta en dos versos cargados de intensidad emocional: el poeta humaniza todo lo que toca, todo aquello de que habla, y sus almas no son esencias incorpóreas: tienen manos, cuerpo, lengua. La poesía de Unamuno nos hace penetrar en un universo de hermandad, en que el diálogo, el contacto amistoso y cordial, une todos los cabos, recorre todas las superficies, anima todos los espacios en apariencia vacíos. Nada menos *snob*, menos hostil al diálogo, que un poema de Unamuno. En sus versos las piedras adquieren sentimientos humanos, las casas se perfilan con aspecto de hombre.

Esa casaca de la naricita  
con sus negros ojazos cuadrados,  
¿qué me quiere?

(«*Esa casuca...*». Romancero del desierto).

-154-

El poema de Unamuno a la muerte de su perro reproduce y elabora, en el plano artístico, lo que pudo ser una meditación, un monólogo interior. De ahí el carácter fluido, poco estructurado en apariencia, del poema: hay en él ecos («otro mundo», del verso 14 reaparece en el verso 18, ya en el centro de la «corriente de conciencia» unamuniana) que nos dan la impresión de que, en efecto, el poeta ha dejado funcionar la asociación de ideas, se ha dejado arrastrar un poco a la deriva por sus pensamientos sombríos. La aparente fluidez nos lleva a un movimiento circular: partiendo de la muerte del perro, Unamuno nos habla del otro mundo fantasmal para volver al tema de la muerte, esta vez unido al tema del destino del hombre:

Yo fui tu religión, yo fui tu gloria;  
a Dios en mí soñaste;  
mis ojos fueron para ti ventana

del otro mundo.  
Si supieras, mi perro,  
qué triste está tu dios porque te has muerto?  
También tu dios se morirá algún día!

La muerte de un ser querido debilita nuestros lazos con el mundo, nos recuerda nuestra mortalidad, prefigura nuestra propia muerte. Y cuando el ser querido depende de nosotros, cuando hay entre él y nosotros la relación de criatura a creador, la muerte puede acarrear consecuencias graves para el creador, que es en cierto modo responsable de la perduración de lo que ha creado si no quiere desaparecer él también. Así, por ejemplo, en la escena en que al final de *Niebla*, Augusto Pérez se enfrenta con Unamuno, y, sabiéndose condenado a muerte, resiste y ataca a su vez: «Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted se morirá, también usted, y volverá a la nada de que salió...! ¡Crearme para dejarme morir! ¡Usted -155- también se morirá! El que crea se crea y el que se crea se muere.»

Y es que, implícito en el pensamiento de Unamuno, en la expresión poética del mismo, y en su desarrollo en novelas como *Niebla*, hallamos un gesto difícil de definir lógicamente, que el autor no llega a expresar en forma clara, y que pudiéramos calificar de «chantaje a lo divino»: el creador depende de la criatura que ha creado, su existencia está ligada a la de la criatura; si la deja morir, él también se muere en parte inmediatamente, y se morirá después del todo. De ahí la tristeza del amo frente a la muerte del perro, que prefigura la suya: «Si -comenta el propio Unamuno en *Del sentimiento...*-, si existiera el Dios garantizador de nuestra inmortalidad personal, entonces existiríamos nosotros de veras. ¡Y si no, no!» (*cap. VI*). Pero al mismo tiempo la debilidad, la falla, en la existencia del hombre, la mortalidad del hombre, puede poner en peligro la existencia del Dios que debía garantizar al hombre la vida eterna. Angelus Silesius, el místico alemán, había ya afirmado, en el siglo XVII, que privado de la existencia de su criatura, Dios no podría seguir viviendo ni un instante.

La religión del perro, nos sugiere Unamuno en su *Elegía*, debe consistir en creer en el Hombre, debe estar hecha de fe y confianza en el Hombre, y en aspirar a una vida eterna, en la cual el perro se acerque definitivamente a su divinidad, se funda y unifique con ella:

El vivir con el hombre, pobre bestia,  
te ha dado acaso un anhelo oscuro  
que el lobo no conoce;  
tal vez cuando acostabas la cabeza  
en mi regazo  
vagamente soñabas en ser hombre  
después de muerto!

Inútil esperanza: ser hombre no protege contra la muerte; el destino del hombre es más triste que el del perro, pues se siente responsable y sabe que ha de fallar: «más triste / la suerte de tu dios que no la tuya.»

El tema de la muerte domina el final, a la vez melancólico y trágico, del poema: Unamuno contrasta la muerte estoica, resignada, serena, de su perro, con la de otro perro, símbolo de la desesperación animal y humana, desesperación que el propio Unamuno quiere evitar para sí a toda costa:

Tú has muerto en mansedumbre,  
tú con dulzura,  
entregándote a mí en la suprema  
sumisión de la vida,  
pero él, que gime  
junto a la tumba de su dios, de su amo,  
ni morir sabe.

Y los versos finales alcanzan una intensidad, un patetismo, pocas veces igualados, incluso en otros poemas de Unamuno:

Descansa en paz, mi pobre compañero,  
descansa en paz; más triste  
la suerte de tu dios que no la tuya.  
Los dioses lloran,  
los dioses lloran cuando muere el perro  
que les lamió las manos,  
que les miró a los ojos,  
y al mirarles así les preguntaba.  
¿a dónde vamos?

El mérito estilístico principal estriba en haber sabido emplear aquí una expresión ambigua: después de la alusión a «tu dios», el dios del perro, es decir, el hombre, se refiere -157- a «los dioses», en transición concreta, al dolor de los hombres cuando se les muere un perro o, por el contrario, nos permite interpretar esta frase en sentido más vasto y general: los dioses, o Dios, desamparados y confusos ellos también, y sabiéndose a su vez mortales, lloran cuando muere «la criatura», es decir, no el perro, sino el hombre, que en su fe ciega, en su mal justificada confianza, espera de ellos la

salvación y la solución al enigma -¿a dónde vamos?- que los dioses no pueden darle. Es decir: el perro es al hombre lo que el hombre a los dioses; pero todos son mortales, todos se hallan desamparados frente a un destino adverso, frente al agujero de la nada. La interpretación es posible, y en su inquietante angustia llevaría a cabo, una vez más, el fenómeno de «humanación» de lo divino, que ya conocemos en otros aspectos del Unamuno lírico, que, al mismo tiempo que eleva al nivel del hombre a los animales y a los objetos inanimados, a las casas y a los árboles, al paisaje y a las ciudades, que dialoga con esos objetos, con el cielo o con Salamanca, en un amistoso gesto de igualdad, tiende también a hacer descender a Dios al nivel humano, lo acosa, lo interroga, le pide favores urgentes o pone en duda su trascendencia:

¿Dónde estás, mi Señor, acaso existes?

¿Eres tú creación de mi congoja,  
o lo soy tuya?

(*Poesías*, XIII, 281)

«La fe unamuniana -ha señalado José Luis Aranguren- coexiste siempre con la duda radical, con la desesperación. Unamuno nos ha dado tres versiones o grados de ella: la más alta se resume en aquellas palabras evangélicas, tan amadas por él: «creo, ayuda a mi incredulidad» (Marcos IX, 23). La segunda, terriblemente dramática, del que quiere y no puede creer, ha sido espléndidamente encarnada -158- en la figura de *San Manuel Bueno, mártir*. La tercera, estoica, en la que ya apenas queda sombra de fe, se concreta en las palabras de Sénancour: «*L'homme est périssable. Il se peut; mais, périssons en résistant, et, si le néant nous est réservé, ne faisons pas que ce soit une justice.*» (*Catolicismo y protestantismo...*, pág. 203.)

Una de las formas más definitivas y desconsoladoras de enfrentarse con el problema de la fe, es descubrir la falta de fe en alguna figura superior, cuya misión es casi la de «garantizar» nuestra supervivencia. Los dioses de que nos habla Unamuno al final del poema no tienen fe, solo pueden contestar con lágrimas a la angustiada pregunta «¿a dónde vamos?» Por ello, más cercano del final del poema que el conocido texto que sirve de epílogo a la novela *Niebla* (en el que el perro Orfeo reflexiona melancólicamente ante la muerte de su amo, discurre acerca de la existencia y la vida eterna, hace comentarios irónico-cínicos sobre la vida y la sociedad humanas, y acaba por morir también), me parece el *espíritu* de ciertas páginas de *San Manuel Bueno*. Páginas en que la amargura, la melancolía y la heterodoxia de Unamuno llegan a una cima (¿inspirada quizá por la *Vie de Jésus* de Renan?) Don Manuel -lo mismo que Unamuno- ha querido creer, trata de consolar e inspirar a los demás, y lo consigue. Pero hay más: por ciertas alusiones, señaladas minuciosamente por Ricardo Gullón en su excelente ensayo, *El testamento de Unamuno* (revista *Universidad de México*, mayo 1964), casi no tenemos más remedio que identificar a Don Manuel con una figura divina (recordemos que en el poema nos habla de *los dioses* de triste destino), con Immanuel: «Y por las inequívocas alusiones a Jesucristo -escribe Gullón-, cabe pensar si el autor quiso establecer un paralelo entre la situación y la actitud del personaje y la del Hijo de

Dios; si quiso, nada menos, señalar la posibilidad de que el creador de nuestra religión no creyera en ella, no creyera en la verdad de lo predicado para consolar a los tristes y mantener -159- la alegría, imaginando, como don Manuel le dice a Lázaro, que «la verdad es algo intolerable, algo mortal: la gente sencilla no podría vivir con ella». La equivalencia en las actitudes de Jesús y de don Manuel no es un ataque contra la figura de Cristo, sino un modo personal, heterodoxo sin duda, de entenderla y explicarla, en contradicción con lo cantado por el propio Unamuno en *El Cristo de Velázquez*.»

Sea como sea: el poema a la muerte de su perro nos recuerda que Unamuno, el gran animador de España, el gran sembrador de ilusiones, el gran gesticulador dramático, tenía momentos -más frecuentes, probablemente, de los que revelaba el Unamuno «oficial»- de profundo y total abatimiento, de sincera desnudez frente a la idea de la muerte y de la nada. Momentos en que abandonaba sus aspiraciones a la inmortalidad, porque le era imposible seguir ilusionándose. Como dice un personaje en San Manuel: «Hasta que un día los muertos nos moriremos del todo.» El Unamuno poeta lo acepta a veces en forma más directa, franca y desolada que el Unamuno ensayista, que sigue defendiéndose y argumentando. El poeta acepta que algún día nos convertiremos -como dirá más tarde Lorca- en «un montón de perros apagados», hundidos en el agujero de la nada, girando eternamente por espacios vacíos, sin eco, indiferentes.

-[160]- -161-

△▽

## Antonio Machado, el desconfiado prodigioso

-[162]- -163-

«La inseguridad, la incertidumbre, la desconfianza, son acaso nuestras únicas verdades... La inseguridad es nuestra madre; nuestra musa es la desconfianza. Si damos en poetas es porque, convencidos de esto, pensamos que hay algo que va con nosotros digno de cantarse. O si os place, mejor, porque sabemos qué males queremos espantar con nuestros cantos.» (*Juan de Mairena*, XLIV). Habla Machado, por boca de Juan de Mairena. (¿Hasta qué punto es Mairena intérprete de lo que piensa Machado? ¿No es posible que, después de creado el personaje, éste se haya independizado, insubordinado, y haya dicho o escrito cosas con las que Machado no estaba del todo de acuerdo? Mairena es más bien un aspecto, una faceta de Machado: el Machado audaz, escéptico, irónico, más andaluz y más alegre que el «otro» Machado.) Cuando Mairena se torna serio, melancólico, no podemos ya dudar de que coincide, totalmente, con Machado: de que escribe (o habla) desde el centro mismo de Machado.

A veces resulta muy difícil convencerse de que Mairena dice las verdades -todas las verdades- de Machado. El tono semidisparatado, semisentencioso del maestro apócrifo nos hace creer que no estamos en presencia del Machado serio. («El ademán garboso nos ha perdido. Yo os aconsejo que habléis siempre con las manos en los bolsillos,» dice Mairena.) (J. M. XXIX.) Machado respetaba mucho la filosofía, muy poco a los filósofos. «Los grandes filósofos -164- son los bufones de la divinidad» (J. M. II) ¿es elogio o burla? Quizá porque respetaba la filosofía, y aborrecía de la «pose» y del dogmatismo, protegía cada incursión suya por los campos filosóficos tras una doble

máscara: la de su *alter ego*, Martín o Mairena, y además les obligaba, sobre todo al último, a contradecirse, a desdecirse, a contar anécdotas y bromas, a pedirnos que no les hiciéramos caso: «No toméis demasiado en serio -¡cuántas veces os lo he de repetir!- nada de lo que os diga. Desconfiad sobre todo del tono dogmático de mis palabras. Porque el tono dogmático suele ocultar la debilidad de nuestras convicciones.» (J. M. XLVIII.) En su libro sobre Machado nos cuenta Serrano Plaja: «quiero recordar aquí que otro día en que fui a verle con Emilio Prados, hablando de temas literarios, fue la conversación hasta dar en la palabra «filosofía». A este respecto, Machado declaró "que de esas cosas no podía escribir en serio".» (Pág. 29.) Creía, en efecto, que sin un minimum de precaución y de ironía todo filosofar se convertía en una actividad superflua. Se acercaba a sus temas en forma parcial, fragmentaria, dando grandes rodeos, interrumpiéndose para volver a empezar. Pero seguía acercándose.

Porque los temas filosóficos que le interesaban -la radical soledad del hombre, el impulso hacia la comunión, o, como dice Abel Martín, «la incurable «otredad» que padece lo "uno"» (J. M. II), la nada, la muerte, la dignidad del hombre y el impulso ético, eran continuación en buena parte de su visión poética del mundo. Con menos consuelo afectivo, con menos salvación estética que en algunos poemas: la inteligencia escueta frente a lo inevitable («por que el hombre ama la verdad hasta tal punto, que acepta anticipadamente la más amarga de todas,» J. M. I) pero sin renunciar al diálogo, a la comunión con los demás: «El que no habla a un hombre, no habla al hombre; el que no habla al hombre, no habla a nadie.» (J. M. XLIX.) A -165- diferencia de Unamuno, empeñado en hablar con Dios o consigo mismo, o de Juan Ramón Jiménez, que dialogaba a veces con los árboles (en sus *Romances de Coral Gables*), o sentía diluir su dolor por los espacios cósmicos, Machado siempre se entregó, o quiso entregarse, solamente a los hombres:

Poned atención:  
un corazón solitario  
no es un corazón.

(*Nuevas canciones*, LXVI.)

Y también:

No es el yo fundamental  
eso que busca el poeta,  
sino el tú esencial.

(*Nuevas canciones*, XXXVI.)

A Machado le sobraban razones para creer en el diálogo. No en vano se había enamorado dos veces; no en vano había sido dos veces correspondido. Y le sobraban también razones para creer en la inestabilidad del diálogo, en su carácter precario. Por ello se nos aparece como un «entusiasta precavido», como un optimista escéptico, que avanza con pies de plomo y tropieza a pesar de ello:

Hora de mi corazón:

la hora de una esperanza  
y una desesperación.

(*Nuevas canciones*, LII)

Machado no se contentaba con dudar; dudaba, además, sobre la conveniencia de seguir dudando. No se fiaba ni de la duda. Esta desconfianza -que no impedía, por otra -166- parte, al llegar el momento oportuno y necesario, los arranques más nobles, más viriles, de uno de los hombres más auténticos y generosos de su tiempo, de un hombre íntegro y valiente tras su máscara de timidez- era en él cosa ya vieja. Le venía de la infancia. Pone en boca de Juan de Mairena una anécdota de infancia que -por figurar también en *Los complementarios* referida al propio Machado- tiene todo el sabor de la experiencia auténtica, vivida, en apariencia insignificante pero que deja en el niño una huella imborrable. El niño va por la calle con su madre, que le ha comprado un pedazo de caña de azúcar. Ve pasar a otro niño, con otra caña de azúcar en la mano. Le parece que la suya, la que él lleva en su mano, es la mayor, y así se lo dice a su madre. Pero ésta -personificación de la objetividad- le corrige: la del otro niño es, en verdad, más larga. ¿Dónde tenía los ojos, que no lo vio? Y esto es lo que Juan de Mairena se sigue preguntando. Es la primera lección de filosofía; se encuentra en cualquier manual: la diferencia -necesaria pero difícil- entre apariencia y realidad. La necesidad de desconfiar de las apariencias. Y se trata en este caso de una realidad penosa, molesta, antipática: el otro niño lleva una caña de azúcar más grande que la suya. Machado no olvidará jamás esta lección.

Quizá la angustia que siente el poeta, de la que nos habla constantemente, está hecha de pequeñas decepciones como la que acabamos de citar. Quizá estas decepciones no son sino el punto de partida, para intuir la verdad que Camus habría de definir, en nuestro tiempo, con muy pocas palabras: «los hombres se mueren, y no son felices». El caso es que la soledad y la angustia revolotean como insectos, como presencias sombrías y viscosas, alrededor del niño, del poeta, del filósofo.

Muda en el techo, quieta ¿dormida?

la gruesa gota de angustia está,

-167-

y en la mañana verdiflorada  
de un sueño niño, volando va...

(J. M., XXXI.)

Según Mairena, «el mundo del poeta es casi siempre materia de inquietud». Y Abel Martín dictamina: «A todo despertar se adelanta una mosquita negra cuyo zumbido no todos son capaces de oír distintamente, pero que todos de algún modo perciben.» ¿Todos? Quizá. Pero para algunos -para el Don Nadie, por ejemplo; para el hombre im personal, inauténtico, de que nos habla Heidegger- las voces llegan envueltas en una baraúnda tal, en un rumor tan confuso de agitaciones, de slogans, de anuncios, de proyectos falsos, que de veras es como si no llegaran a parte alguna. Después de cierto tiempo, las drogas adormecedoras que todos o casi todos se toman -nos tomamos- para acallar la inquietud interna surten efecto; no hay necesidad de aumentar la dosis, salvo en casos excepcionales; el individuo queda destruido por dentro, deja de oír el zumbido de la angustia, deja de oír casi todo lo que no sean las voces inauténticas de lo que «se dice».

Ese desconfiado prodigioso que fue Machado desconfió, por lo pronto -e instintivamente, como hombre bien nacido que era, como aristócrata del espíritu- de las voces huera de Don Nadie. Pero desconfió también -y esto es lo que queremos subrayar ahora- de las voces de la soledad y la angustia. Mejor dicho; no las rechazó, las aceptó, pero sin dejar de luchar contra ellas. O, quizá, mejor *al lado de ellas*, pero para trascenderlas. Para encontrar otra cosa: un diálogo, una comunión, un tú esencial. Su existencialismo está más cerca, en el fondo, de Berdiaev, Marcel o sobre todo Buber que de Heidegger. O quizá es como si Heidegger aspirara a negarse, a trascenderse, sin conseguirlo del todo. Recayendo, con frecuencia, en la misma serena amargura. Sin aspavientos, sin gestos trágicos a lo -168- Unamuno. Y sin dejar de forcejear, de dialogar, ni un momento con el ángel de la soledad y de la angustia.

«El sentimiento -dice en *Los Complementarios*, 1917- no es una creación del sujeto individual, una elaboración cordial del yo con materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración del tú, es decir, de otros sujetos. No se puede llegar a esta simple fórmula: mi corazón, enfrente del paisaje, produce el sentimiento, y, una vez producido, por medio del lenguaje lo comunico a mi prójimo. Mi corazón, enfrente del paisaje, apenas sería capaz de sentir el terror cósmico, porque aun este sentimiento elemental necesita, para producirse, la congoja de otros corazones enteleridos en medio de la naturaleza no comprendida. Mi sentimiento ante el mundo exterior, que aquí llamo paisaje, no surge sin una atmósfera cordial. Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien *nuestro*. Sin salir de mí mismo, noto que en mi sentir vibran otros sentires y que mi corazón canta siempre en coro, aunque su voz sea para mí la mejor timbrada. Que lo sea también para los demás, éste es el problema de la expresión lírica.» En esta larga cita se encuentra admirablemente expresada la actitud de Machado frente a la poesía, frente a la inspiración, frente a las raíces de esta inspiración: el tú, el *nosotros*, el diálogo, la comunidad, incluso cuando está hablándonos de su soledad, de su abandono, de su angustia.

Mas busca era tu espejo al otro,  
al otro que va contigo

y también:

Todo narcisismo  
es un vicio feo,  
y ya viejo vicio.

(*Proverbios y cantares*, IV, III.)

-169-

Sí: soledad, angustia, preocupación, zumban constantemente; y constantemente también, sin espantarlas jamás definitivamente, sigue el poeta su camino, buscando al *otro*. Esto es fundamental. Y explica, además, el renovado interés de los poetas de hoy por Machado y su obra. Más que nunca los poetas de las últimas generaciones han abandonado -como señala Castellet- la ruta de Juan Ramón Jiménez, incluso la de Unamuno -que sí influyó inmediatamente después de la guerra civil- para seguir a Machado, todos ellos fieles partidarios y escuderos del poeta que «buen caballero era», como dijera Alberti de Garcilaso. «Del yo -señala Emilio Alarcos Llorach- van cayendo en el nosotros. Como «social», tal poesía que no canta un yo sino pretende cantar un nosotros, que no busca resonancia en otro yo sino en otro nosotros, ha de tocar los temas que nos interesan en cuanto humanidad y no que me interesan en cuanto persona única.» «Una vez más es el hombre lo que interesa -escribe Blas de Otero en 1959-, pero no ya el hombre considerado como individuo aislado, sino como miembro de una colectividad inserta en una situación histórica determinada.» Machado es precursor de la poesía de hoy por partida doble. Por haberse interesado -apasionado será más exacto- por los temas «comprometidos»- ya desde el principio, en sus conocidos poemas «regeneracionistas» tan típicos del 98; y después, naturalmente, y con mayor vehemencia, durante la guerra civil. Y por haberse acercado al «tú» esencial -y haberlo hecho existencialmente- en forma que más allá de la desconfianza, de la soledad, de la incertidumbre, se estableciera un contacto -no por implícito menos profundo- entre el poeta y el pueblo. Pueblo no entendido como «grupo», como «masa». No hay nada menos «masa» que el pueblo tal como lo concibió Machado. «Por muchas vueltas que le doy -decía Mairena- «no hallo manera de sumar individuos» (J. M. I.) Y ello en respuesta al que afirmaba que la sociedad era una mera suma de individuos. El pueblo, -170- para Machado, no era masa, sino comunidad depositaria de una sabiduría muy antigua. De él podía y debía aprender el poeta.

No sería justo afirmar que la raíz de la poesía de Machado se encuentra en la desconfianza del poeta ante la vida, la felicidad, el progreso, etc. Es cierto que Machado se nos aparece, en sus poemas primeros, como un hombre que no tuvo infancia, que se sintió solo, melancólico, profundamente serio y triste, casi desde el primer momento. Pero también es cierto que Machado tenía fe en el hombre, en el futuro del hombre. Por lo menos a ratos. Que creía en el diálogo, en la posibilidad de amar y ser amado. (También a ratos.) Y que en su franciscanismo laico no estuvo lejos de creer, en algún momento, si bien con «fe dudosa», con fe escéptica, resignada, senequista, en alguna deidad más o menos vagamente panteísta. Lo que queremos decir con nuestra insistencia en el tema de la desconfianza es simplemente que Machado seguía buscando, no se resignaba. Ni a una «solución» o falta de solución en el terreno de la religión o de la metafísica, ni a una sola postura, una sola tendencia, en el terreno de la poesía. Exploración de la soledad -por las largas galerías del alma- y de la angustia; exploración del paisaje que se hace eco de la soledad o permite distraernos de ella por un instante; exploración de los temas históricos, nacionales, colectivos; exploración del amor y de la identificación con una comunidad, son aspectos de una misma inquietud, de un mismo afán de no ceder a la desesperación.

Es tentador aceptar, aunque solo sea en forma preliminar, a beneficio de inventario, la tesis de Segundo Serrano Poncela relativa a la evolución de Machado y de sus «dobles»: «Abel Martín, profesor de Juan de Mairena, y éste profesor de Antonio Machado, se corresponden con la órbita cíclica del pensamiento machadiano del siguiente modo: Martín o el pensamiento metafísico, Mairena o el pensamiento crítico, y Machado el poeta. Cronológicamente, resultaría -171- a su vez lo siguiente: Machado poeta crea como justificante teórico a Abel Martín metafísico, y éste, a su vez, segrega a Juan de Mairena, retórico y moralista. Conforme transcurren los años, el poeta se oscurece y reduce el agua del hontanar lírico, el filósofo se trasplanta al moralista y éste concluye, tras de haberse incorporado la sustancia de los dos anteriores, por ocupar todo el territorio real-ideal del primitivo Machado, al extremo de que durante los últimos tiempos de su vida el poeta sólo escribe, opina y hasta publica con el seudónimo que le presta su homónimo espiritual Juan de Mairena.» (*Antonio Machado. Su mundo y su obra*. Pág. 209). Juan de Mairena vendría a ser una «ficción de segundo grado», un personaje de «nivola» que acaba por influir poderosamente en su creador. Y la evolución se explicaría -en parte, y sólo en parte- por un afán de trascender la angustia que la poesía revelaba, sublimaba, pero no acababa de destruir del todo. En lugar de soledad y belleza nos encontramos con la ironía, el humor y el escepticismo de Juan de Mairena -que son también, en alto grado, formas de dominar la angustia, de canalizarla hacia terrenos menos peligrosos, de dudar de ella, ya transformada en objeto de especulación intelectual, con lo cual cae bajo el filo del escepticismo, de los sofismas, de todas las aceradas armas de disquisición con que cuenta Juan de Mairena. Y la lucha continúa. La idea de la «otredad», la «esencial heterogeneidad del ser», es, quizá, el gran puente que nos permite pasar de la poesía a la metafísica, de la soledad sentida, vivida, frente a las galerías internas o frente a un paisaje que también, con frecuencia, es fuente de tristeza:

Por estos campos de la tierra mía,  
bordados de olivares polvorientos,  
voy caminando solo,  
triste, cansado, pensativo y viejo

(*Campos de Castilla*, XXV.)

-172-

a la luminosidad, la frescura airosa de las anécdotas mairenianas. ¿Pueden llegar a entenderse el corazón y la cabeza? La angustia y la muerte rondan al poeta desde el principio. Machado se defiende, pero no tratando de olvidarlas, pues eso sería como tratar de salirse de su autenticidad, de su vida, de su tiempo, convertirse en Don Nadie, en un Don Guido cualquiera, en «ese hombre del casino provinciano», «fruta vana / de aquella España que pasó y no ha sido», en un hombre falso y vacío por haberse vuelto de espaldas al tiempo y a la angustia, por haber negado la presencia de la temporalidad y de la muerte: «Ese hombre no es de ayer ni es de mañana, / sino de nunca...» («Del pasado efímero», *Campos de Castilla*.)

Pero Machado sabe que los españoles (los auténticos, no los hombres del casino provinciano, los Don Guido, los Don Nadie) se parecen un poco a Heidegger, sin darse cuenta de ello, naturalmente; y sabe también que con el sentimiento de la muerte, con la presencia de la angustia, no hay más remedio que contar si se quiere llegar a ser hombre de veras. Pero que cada uno tiene derecho a hacerlo a su manera, con tal que sea auténtica y sincera. Las sombras que lo rodean exigen el diálogo. Pero el hombre tiene derecho a buscarse aliados. Así surgen los dos fantasmas amigos, los dos cordiales compañeros en su viaje por el tiempo, las dos sombras transparentes, serias o risueñas, sesudas o disparatadas: el filósofo Abel Martín y el moralista Juan de Mairena. Lo acompañan por las largas galerías en sombra, atraviesan con él los destartalados salones «de sal-si-puedes». ¿Que sus opiniones suenan a veces en forma algo disparatada? Mejor: así habrá diálogo entre Machado y los dos amigos imaginarios que él ha engendrado. Y el diálogo es para Machado fuente de esperanza, consuelo inagotable:

-173-

Converso con el hombre que siempre va conmigo  
-quien habla solo espera hablar a Dios un día-

(«Retrato», *C. de C.*)

De ahí la paradoja: Machado, el gran solitario, el hombre «desconfiado», el enemigo de las tertulias, resulta a la postre uno de los españoles de su tiempo que más y mejor lograron la comunicación humana. Que menos solo estuvo. Que conoció el amor, la amistad, el auténtico diálogo. Que desde el fondo de su soledad supo suscitar un movimiento de simpatía, de admiración y de amor que ha seguido dilatándose hacia adelante: los jóvenes poetas españoles, los poetas de hoy -y de mañana- le han vuelto la

espalda a Juan Ramón Jiménez, desconfían algo de Unamuno, pero sienten por Machado una admiración y un amor sin límites. Seamos sinceros: si pudiéramos convocar una «junta de sombras», si pudiéramos hallarnos en presencia de los hombres del 98, iríamos a contemplar, a admirar, el rostro exaltado de Juan Ramón; escucharíamos un buen rato a Unamuno; pero para dialogar -para tener una conversación profunda, auténtica, cordial- nos acercaríamos todos a Machado.

-[174]- -175-

△▽

## La estructura de *La colmena*

-[176]- -177-

*La colmena* ocupa en la historia de la novela española contemporánea, y en la carrera literaria de su autor, Camilo José Cela, un lugar especial. Más aún que *Nada*, de Carmen Laforet, la obra de Cela ha pasado a simbolizar para las nuevas generaciones la reacción (amarga, negativa, casi desesperada) de un escritor joven frente a la retórica oficial, tradicionalista y optimista, de la prensa y las revistas españolas durante los años que siguieron inmediatamente a la guerra civil. En este sentido desempeña *La colmena* en el campo de la novela idéntica función a *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, en la poesía.

Veamos, por ejemplo, lo que opina otro joven novelista, Juan Goytisolo, bastante representativo de la actitud de las nuevas generaciones: refiriéndose a la novela española hacia 1950 escribe que «la década anterior había descubierto a un escritor de talento, Camilo José Cela, autor de *La familia de Pascual Duarte*; pero no es esta obra, sino *La colmena*, publicada en 1952, en Buenos Aires, la que debía imponer su nombre entre los jóvenes. Retratando con crudeza el Madrid de después de la guerra, abordaba por primera vez, con un doble rigor crítico y técnico, una zona hasta entonces tabú de la vida española contemporánea.»<sup>54</sup> En cambio, al hablar de Carmen Laforet: «Después de *Nada*, nada.»<sup>55</sup>

La importancia de *La colmena* para las nuevas promociones se debe sin duda, en parte, a que la obra gana en -178- profundidad y sentido al incorporarse a una carrera literaria fecunda, llena de aciertos y de inquietudes, como es la de Cela. En parte es de señalar también la importancia del tema: la vida de una gran ciudad (pues la novela en cuestión no tiene protagonista central, ni siquiera un grupo central bien visible de personajes importantes; el héroe de *La colmena* es la ciudad de Madrid, o, por lo menos, un grupo, ciertamente heterogéneo, de habitantes de Madrid.) *La colmena* es, pues, una novela *unanimista*, *panorámica*, o *colectiva*. Se incorpora a una tradición, que es a la vez europea y norteamericana, de novelas en que predomina lo social sobre lo individual: ha de ser explicada como parte de esta tradición, como forma variante y especial del grupo a que pertenece.

Las novelas pertenecientes a este grupo suelen tener una estructura *sui generis*, pues los autores andan en busca de efectos nuevos, imposibles de conseguir según técnicas de composición tradicionales. El que la estructura de *La colmena* tenga rasgos

especiales no es, pues, obra de la casualidad. No es tampoco algo que el autor haya elaborado sin darse cuenta de lo que hacía: «su arquitectura es compleja, a mí me costó mucho trabajo hacerla,» escribe Cela en la solapa de la edición de Buenos Aires. Y añade: «Es claro que esta dificultad mía tanto pudo estribar en su complejidad como en mi torpeza» (rasgo de humildad o modestia insólito en Cela). «Los ciento sesenta personajes que bullen -no corren- por sus páginas, me han traído durante cinco largos años por el camino de la amargura.»

Otro comentario de Cela sobre su novela, de idéntica procedencia, subraya también el predominio en ella de lo colectivo sobre lo individual: «Esta novela mía no aspira a ser más cosa -ni menos, ciertamente- que un trozo de vida narrado paso a paso, sin reticencias, sin extrañas tragedias, sin caridad, como la vida discurre. Queramos o no queramos. La vida es lo que vive -en nosotros o fuera de nosotros-; *nosotros no somos más que su vehículo, su excipiente, -179- como dicen los boticarios*» [Subrayamos nosotros]. Lo que Cela parece señalar como característico de esta novela -el que el individuo no tiene un valor en sí, sino que es valioso en la medida en que encarnan en él los valores de vida- ha sido señalado también, en otra forma, por algunos críticos de su obra, que insisten en su interés por lo social y su aparente desinterés por lo individual, por los personajes como tales: «*Some authors -escribe Robert Kirsner- like Cervantes and Galdós, have forged great characters as well as believable literary situations; others, like Baroja and Cela have excelled more in painting social conditions than in moulding protagonists whose lives we can experience as our own. Their novelistic characters are incapable of transcending their environment. Their reality is believable only in terms of the peculiar world they occupy.*»<sup>56</sup>

«En la novela -había escrito Pío Baroja, uno de los maestros de Cela- apenas hay arte de construir. En la literatura todos los géneros tienen una arquitectura más definida que la novela; un soneto, como un discurso, tiene reglas; un drama sin arquitectura, sin argumento, no es posible; un cuento no se lo imagina uno sin composición; una novela es posible sin argumento, sin arquitectura y sin composición... Cada tipo de novela tiene su clase de esqueleto, su forma de armazón, y algunas se caracterizan precisamente por no tenerlo, porque no son biológicamente un animal vertebrado.»<sup>57</sup> Creemos que esta opinión de Pío Baroja es algo excesiva. No es difícil hallar composición y estructura incluso en las novelas de Baroja que más desorganizadas parecen a primera vista<sup>58</sup>. (Al contrario, son los personajes de Baroja los que a veces dan la impresión de ser «invertebrados,» y así Ortega ha podido calificar de «infusorio» a Aviraneta.) Pero ciertamente *La colmena* pertenece, en todo caso, al grupo de novelas «vertebradas.»

Forma y contenido son, lo sabemos, inseparables. La peculiar -180- estructura de *La colmena* procede, sin duda, de que a través de ella aborda el autor el difícil problema de la descripción de una gran ciudad. No es que no haya precedentes de tal descripción en la literatura española. Por una parte, la novela costumbrista, de técnica y finalidad algo trasnochadas, y que no puede satisfacer a Cela; por otra, ciertas novelas de Galdós - como *Fortunata y Jacinta*- en que predominan los personajes, desarrollándose a ritmo lento, con una seguridad y una perspectiva vital como sólo eran dables en el siglo XIX, y que, por lo tanto, no podía ser un modelo adecuado para una novela inmersa en el caótico dinamismo del siglo XX. Quedaban tan sólo en la literatura española, los ejemplos de Pío Baroja, y en especial su trilogía *La lucha por la vida: La busca*, (1904), *Mala hierba* (1904), *Aurora roja* (1905). Importa señalar el carácter negativo del individualismo en la obra de Baroja, sobre todo en sus novelas escritas entre 1900 y

1912: «se trata, casi siempre, -escribe Eugenio G. de Nora en *La novela española contemporánea*- de presentar la disolución lenta de una voluntad que por uno u otro motivo llega a perder por completo la orientación y los estímulos que deberían llevarla a obrar (así Ossorio, Manuel, Hurtado), o bien, que después de un dramático y fugaz destello de energía, desemboca, tras el fracaso, en un vacío total idéntico a la abulia enfermiza de los vencidos sin lucha (Paradox, César Moncada, Zalacaín mismo.)»<sup>59</sup> Hay, pues, un vínculo ideológico entre el Baroja de la primera época y el Cela de *La colmena*. Según Baroja, «la vida es esto: crueldad, ingratitud, inconsciencia, desdén de la fuerza por la debilidad, y así son los hombres y las mujeres, y así somos todos... Sí; todo es violencia, todo es crueldad en la vida, y ¿qué hacer? No se puede abstenerse de vivir, no se puede parar, hay que seguir marchando hasta el final...»<sup>60</sup> Idéntica visión cruda y amarga, idéntica aceptación sin compromisos de la crueldad y la miseria humanas. La diferencia estriba en que Cela, más consciente que Baroja -181- de la importancia de la composición, se propone desde el principio de su novela hacer que sus personajes se entrelacen de forma tal, vayan sucediéndose unos a otros, apareciendo y desapareciendo, para reaparecer más tarde, en arabesco apretado y difícil de descifrar, hasta el punto de que -como sucede con la pintura semiabstracta- nos fijamos más en la composición que en los personajes; estructura, colores, detalles, vibraciones contrastadas o armónicas, llegan a importarnos más que el tema mismo. La conciencia del autor, aparentemente fría, intelectual, objetivada, nos describe la presencia de la masa, la presencia de la gran ciudad.

Y ello es, en la novela española contemporánea, algo relativamente nuevo e insólito. La gran generación de escritores anterior a Cela, la del 98, estaba compuesta por novelistas, ensayistas y poetas que oyeron, en su mayor parte, la llamada de Madrid, y en Madrid vivieron, pero sin identificarse plenamente con la gran ciudad, y con frecuencia escribiendo acerca del campo -el campo de Castilla-, la aldea, la ciudad de provincias. «Madrid -escribe Unamuno- pulula en vagabundos y atrae al estéril vagabundaje callejero... Madrid es el vasto campamento de un pueblo de instintos nómadas, del pueblo del picarismo... La mejor defensa es huir, huir al desierto a encontrarse uno consigo mismo en él... Gracias a Dios no vivo en ninguna de estas ciudades, todas iguales y todas imitadoras de París.»<sup>61</sup> Los novelistas de la generación intermedia -Pérez de Ayala, Gabriel Miró- no se interesan tampoco mayormente por la gran ciudad. En cambio, esta actitud desaparece al terminar la guerra civil: *La colmena*, *Nada*, *La noria* de Luis Romero<sup>62</sup> y tantas otras obras importantes de estos últimos años se sitúan en Madrid o en Barcelona. Incluso novelas como *El Jarama* que se sitúan en el campo exigen para su comprensión el tener presentes la vida cotidiana, los prejuicios, las estrecheces y las ilusiones de la masa de la gran ciudad<sup>63</sup>.

-182-

A diferencia de lo que ocurre en la novela española, es posible hallar en otras literaturas -sobre todo la francesa y la norteamericana- ciertas técnicas expresamente elaboradas para la descripción de las masas, de lo colectivo, de la vida de una gran ciudad. Estas técnicas, implícitas ya en parte de la obra de Zola, recibieron articulación teórica con el movimiento unanimista fundado por Jules Romains (*Crommedeyre-le-Vieil*, y algunas de las novelas de la serie *Les hommes de bonne volonté*)»<sup>64</sup>. En Estados Unidos ha sido John Dos Passos (*Manhattan Transfer*, U.S.A.) el que más lejos ha llevado la técnica unanimista o panorámica. Finalmente, en el período de la postguerra, autores tan diversos entre sí como Louis Aragon (*Les beaux quartiers*), Ilya Ehrenburg,

y Theodor Plivier (*Stalingrado, Mosca, Berlín*) han seguido utilizando técnicas unanimistas.

La novela unanimista o panorámica trata, ante todo, de expresar un conjunto de relaciones humanas, una diversidad caótica dentro de un marco colectivo. La técnica, tal como la elabora Dos Passos, consiste en la presentación sucesiva de muchos personajes, cada uno de los cuales aparece en una viñeta, a modo de poema en prosa, y cede el paso a otro, para reaparecer más tarde o desaparecer definitivamente. A veces la viñeta no presenta personajes, sino una noticia periodística, las titulares sensacionales de un crimen o de un acontecimiento político, un anuncio leído por un locutor de radio, un fragmento de conversación entre dos desconocidos. En *U.S.A.* se incluyen secciones especiales (*The Camera Eye, Newsreel*) en que llega a su máximo el impresionismo periodístico al servicio de las ideas políticas y sociales de Dos Passos.

La técnica de Cela en *La colmena* se parece indudablemente a la de Dos Passos, más a la de *Manhattan Transfer* que a la de *U.S.A.*, obra, esta última, poco difundida en España (a diferencia de *Manhattan Transfer*, cuya versión española apareció en Madrid años antes de la guerra civil). -183- Idéntica construcción a base de viñetas, unidas unas a otras por un proceso de asociación (por contigüidad espacial, o mediante conexiones efectuadas en el recuerdo o en la conversación de los personajes.) Idéntico fluir contrapuntístico de los personajes hasta que algunos adquieren marcado relieve. Señalemos, sin embargo, algunas importantes diferencias: Cela usa mucho menos el «material gráfico» de anuncios, carteles, titulares, etc.; no intenta renovar la ortografía ni crear palabras nuevas; pero en cambio caracteriza mucho mejor, más rápidamente, con mayor intensidad y economía, a sus numerosos personajes. Dos Passos nos distrae constantemente de los personajes al describir paisajes, edificios, calles; en *La colmena* el paisaje urbano es relativamente poco importante, los personajes se entrecruzan y se desarrollan sin que el autor parezca intervenir activamente; hay mayor objetividad en Cela que en Dos Passos, y también abstención por parte de Cela frente a la tentación que representa el poema en prosa intercalado en las novelas de este género (*U.S.A.* y *Manhattan Transfer* contienen numerosas viñetas sin personajes, verdaderos poemas en prosa, a veces descriptivos, otras lírico-políticos, de contenido muy desigual, que oscila entre el mensaje vibrante y épico y el sermón farragoso y retórico.) Cela aparece, de vez en cuando, y parece decirnos unas cuantas palabras con cierta sorna, sin forzar el tono, advirtiéndonos que, después de todo, es él quien maneja la situación: «El cliente sigue fumando. Se llama Mauricio Segovia y está empleado en la Telefónica. Digo todo esto porque, a lo mejor, después vuelve a salir.» (Pág. 26). Las diferencias son, pues, de técnica, y también de tono: hay en Cela un humorismo frío, sardónico, amargo, hecho de emoción contenida, de indignación refrenada; Dos Passos emplea, en cambio, efectos basados en la descripción, el diálogo prolongado y la amplificación lírica, que dan a sus libros un carácter difuso al acumular detalles y personajes que no contrastan ni ofrecen tanta variedad como los de *La colmena*. Dos Passos, consciente -184- de la teoría unanimista francesa y de las posibilidades del montaje cinematográfico, aspira a dar a sus obras un carácter épico-político -esta ha sido, en efecto, la idea latente tras muchos de los entusiastas de esta técnica literaria- mientras que Cela prefiere, ante todo, dejarnos un retrato implacablemente acusador, desarticulador, que está a dos pasos del «esperpento» pero no llega a coincidir con él a fuerza de rapidez, de humorismo y de sarcasmo. Arturo Barea opina que «tras las tensas descripciones de Cela hallamos reacciones amargas y un sentimentalismo desesperado»<sup>65</sup>. Quizá; en todo caso se trata

de un sentimentalismo antirromántico, si es que tal cosa es posible. (Cela, escritor pintoresco y orgulloso, parece más afín a Byron que a Lamartine o Bécquer).

Cela es plenamente consciente, además, de la tradición española: Baroja y la picaresca ante todo. (No son pocos los puntos que la picaresca y las novelas panorámicas tienen en común.) De la picaresca proceden el sarcasmo, el humorismo amargo, el comentario rápido e incisivo. De Baroja el sentimentalismo reprimido y transformado, a veces, en crueldad; la observación certera y el gesto algo brusco con que se suprimen las transiciones.

Pero todo ello, naturalmente, transformado, asimilado, sintetizado: *La colmena* es más breve y más intensa que las obras similares de Dos Passos y de Baroja; y, sobre todo, la técnica, -al servicio de esta concentrada densidad,- le permite abarcar lo colectivo sin perder de vista lo individual.

*La colmena* está dividida en tres partes, de las cuales solamente la central, -la más extensa,- ofrece un aspecto caótico y nos pone en contacto con la existencia dispersa y desorganizada de las masas en la gran ciudad. El capítulo I y el *Final* o epílogo presentan, al contrario, una unidad fácilmente inteligible. En el capítulo primero nos presenta Cela a unos treinta y cinco personajes, reunidos todos ellos -185- en el café de Doña Rosa. Aparecen uno tras otro, dialogan, vuelven a aparecer. Algunos (Doña Rosa en particular) cobran relieve e importancia al aparecer varias veces. Al final la conversación general alrededor del periódico y con motivo de la guerra ayuda a dar al grupo mayor unidad. Jerónimo Mallo lo ha observado: «En la complicada estructura de esta obra se percibe como un vínculo, que es para todos o casi todos los personajes el eslabón de primero o de segundo grado que los une al café de doña Rosa -un café típicamente madrileño al que muchos de ellos concurren- eje o centro de la original novela.»<sup>66</sup> Este café es un microcosmos, que nos permite analizar, sobre todo, a la clase media empobrecida por la guerra civil y a los grupos humildes que giran en derredor de esta clase media. Nos encontramos con un grupo reunido un poco como al azar en un espacio limitado (procedimiento empleado también por varios autores norteamericanos, entre otros Thornton Wilder en *The Bridge of San Luis Rey*, y, con posterioridad, por William Inge en *Bus Stop*, que sin duda no conoció Cela, por ser su representación posterior a la publicación de *La colmena*, la obra que sí pudo conocer es la clásica película de los años treinta, *It Happened One Night*, que con el título de *Sucedió una noche* alcanzó en España un gran éxito). El procedimiento es, por otra parte, bien conocido, y sería imposible, inútil incluso, tratar de hallar la fuente exacta para esta parte de *La colmena*. Al capítulo primero sucede el cuerpo principal de la obra: los personajes se dispersan (ya en pleno capítulo primero, en la pág. 45 de la primera edición, uno de los personajes, D. Leoncio Maestre, sale a la calle, rompiendo con ello la unidad de lugar y preparándonos para la dispersión ulterior de los personajes). Cada uno se va por su lado; aparecen personajes nuevos; se multiplican las situaciones insospechadas, las sorpresas; la riqueza temática y de personajes aumenta muy rápidamente. El único núcleo espacial en esta parte es la casa del Sr. Suárez, el homosexual, -186- cuyos vecinos conoceremos uno tras otro. Mientras tanto ha adquirido especial importancia Martín Marco, uno de los pocos personajes simpáticos; a medida que el lector se siente perdido ante el caos de los personajes nuevos, que se mueven en rápido torbellino, tiende a concentrar su atención en los personajes que más atractivos resultan.

Esto le permite a Cela conseguir su objetivo: el lector ve que el horizonte se ensancha hasta el infinito, pero no se siente perdido; los personajes que reaparecen (en especial Doña Rosa, Martín Marco, varios otros) son como antiguos amigos, y permiten aceptar la presencia de los nuevos personajes. Presencia de la masa, sí, pero también continuidad en las vidas de unos pocos personajes. Martín Marco domina en cierto modo la segunda mitad de la novela, y sobre todo el final, que gira en torno a Martín, perseguido por la policía, y sin embargo Cela ensancha constantemente el círculo y nos ofrece nuevos personajes, nuevos ambientes, hasta las últimas páginas.

«Cuando uno trata de encontrar al pueblo -ha escrito Dos Passos- siempre, al final, resulta que acaba uno encontrándose con alguien en concreto.»<sup>67</sup> Esto ocurre también en *La colmena*. No aparece la masa como tal; aparecen personajes bien concretos -la señorita Elvira, tímida y orgullosa; D. Pablo, cruel y presuntuoso; Pepe, el viejo camarero, acobardado, pero con estallidos de mal humor que cobran volumen y dimensión moral desde el principio. Es el entrecruzamiento y la abundancia de los personajes lo que nos da la impresión de la masa, la presencia confusa de la gran ciudad. La estructura de *La colmena* es lo que ha hecho posible que Cela nos muestre los árboles individuales y el bosque colectivo, -confuso, triste, pero bien vivo,- del Madrid de la postguerra.

-[187-190]- -191-

△▽

## La generación del '36 vista desde el exilio

-[192]- -193-

«Trasplantados son mejores». Eso dice Gracián de los españoles en el *Criticón*. ¿Nos hubiera consolado la frase si la hubiéramos conocido o recordado mientras nos dispersábamos por los caminos de Francia o nos preparábamos para embarcar hacia tierras de América? No sé. Creo que no. Para la inmensa mayoría, el destierro era un golpe inesperado, absurdo, pasajero; una herida dolorosa e inaceptable que el tiempo y la historia se encargarían de sanar. Pasaron muchos años antes de que pudiéramos acatarlo como un hecho irreversible, imborrable, y también, en cierto modo, aceptable y aceptado: parte de nuestra vida, fuente de vigor y de flaqueza, ingrediente de lo que decíamos, pensábamos y escribíamos, molde insoslayable de nuestra actividad.

Nuestros *Mayflower* se llamaban *Nyassa*, *Ipanema*, *De la Salle*. En tierras americanas el destierro cobraba una dimensión nueva: bastaba saber que nos separaba de España el mar, la distancia, los días de viaje difícil, para empezar a comprender que, de veras, nos habíamos trasplantado. Pero para muchos el fenómeno vital seguía siendo -durante muchos años, en bastantes casos hasta la muerte- el desarraigo. Una negativa obstinada, a veces consciente, otras no; y lo que nos negábamos más a aceptar era, nada menos, que el presente tuviera razón, peso, sentido. Los exilados seguían viviendo en Madrid, en Barcelona, en Valencia. Y si el mundo exterior les enviaba unos árboles, unas -194- calles, unas voces, que correspondían más bien a los detalles cotidianos de alguna ciudad americana, era que el mundo exterior andaba un poco trastornado -cosas de la guerra- pero aquel espejismo no podía durar. «Mañana tengo que regresar a

Barcelona», me decía un día, en Cuernavaca, Joaquín Xirau. Quería decir, en el plano consciente, con la voz del sentido común, que había de regresar a la ciudad de Méjico -o México, como aprendimos a escribir muy pronto- y ni siquiera se dio cuenta de la substitución. Le esperaban sus alumnos, la vida continuaba. Pero la voz interior no se equivocaba: a Barcelona -o a Madrid, o a mil otros lugar es- era donde había que ir, donde la vida habría podido adquirir densidad, abandonar aquella provisionalidad que hemos arrastrado tantos años.

El hombre, según la frase de Ortega, viaja por el mundo cautivo de su raza, de su pueblo, de su cultura, como la gota de agua en el seno de la nube. Y cuando la abandona comienza por no entender nada. Son los jóvenes, los niños, los adolescentes, quienes, más rápidos, mejor adaptados, tienen que explicarles a los viejos lo que sucede en el nuevo ambiente. Y los viejos comienzan por negarse a entender: entender, adaptarse, les parece una traición. No es raro el caso de refugiados españoles en México que, terminada la Segunda Guerra Mundial, cuando empezó a verse claramente que el final del conflicto no iba a permitirnos regresar a España en la forma que queríamos hacerlo, dejaron de leer el periódico, o se limitaron a las noticias frívolas, los deportes y los anuncios de películas.

Egoísmos, obsesiones, «pobretería y locura» -según la frase de Moreno Villa- nos afectaron, en mayor o menor grado, a todos. Nuestro aislamiento era sólo en parte culpa nuestra. (Hablo de lo que he vivido en México, no de otras experiencias que me son ajenas.) En México, el refugiado español se hallaba frente a una paradoja: los mexicanos amigos de España eran los conservadores, de -195- los que se sentía separado por un abismo ideológico; algunos liberales eran -y son- en principio antiespañoles, sobre todo cuando piensan en la España de Felipe II y de la Colonia. Excepciones como las de Alfonso Reyes, Octavio Paz y tantos otros, entre los más inteligentes y cultos, justifican la regla.

Otra característica de los exilados, producto en parte de la exasperación y el aislamiento, en parte de la conciencia del propio valer: el orgullo. Cuando todo iba peor, cuando todas las noticias eran desalentadoras, hacíamos recuento de hombres ilustres y no nos sentíamos tan solos. «Pero yo me llevo la canción», había gritado León Felipe. La lista de poetas desterrados era impresionante: Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, León Felipe, José Moreno Villa, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Juan Larrea, Emilio Prados, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre. Y las noticias que nos llegaban acerca de lo que en España se escribía en los primeros años de la posguerra no hacían sino reforzar nuestro orgullo. Poco o nada de lo que escribían los poetas garcilasistas, por ejemplo, podía interesarnos (y sigo creyendo que a pesar de la indudable calidad «técnica» de lo que en aquellos años escribieron Rosales, Vivanco, Ridruejo y Panero, o quizá precisamente porque la técnica, una técnica algo fría e impersonal, los caracterizaba, sus obras no interesan ya a casi nadie ni en España ni fuera de España). El Gerardo Diego de aquella época, con sus sonetos tan formales, de joven de buena familia dispuesto a sentar cabeza, no nos seducía. De los novelistas no sabíamos nada. En rigor era muy poco lo que nos llegaba de España, casi todo de segunda mano, nombres en nuevas ediciones del Valbuena Prat, noticias confusas en cartas de amigos. Nunca estuvo más bajo el prestigio de la cultura española en tierras americanas. Los españoles desterrados habían dejado de ser prestigiosas figuras exóticas: convivían con mexicanos o con argentinos, -196- despertaban a veces las envidias de otros escritores autóctonos. Y la España oficial o semioficial era rechazada

por casi todos. En la Argentina, Borges seguía con sus críticas a la tradición española, Ortega no conseguía despertar el entusiasmo de otros tiempos, la atención de grupos como el de *Sur* se dirigía ante todo hacia Francia e Inglaterra. En México la animadversión a la España oficial -y a muchos valores españoles tradicionales, con algunos de los cuales, pero no con todos, habíamos roto nosotros mismos- era todavía más marcada. Únicamente en países más conservadores, como el Perú o Colombia, se mantenía cierto respeto -no exento de condescendencia o incluso de lástima- hacia lo español. (Se da el caso de que aún hoy los escritores liberales españoles tienen que vencer la indiferencia o la repugnancia de una opinión pública que juzga en principio que todo lo que se hace en España ha recibido ayuda oficial o por lo menos un «nihil obstat»: y no se olvide que la gran mayoría de los intelectuales «activos», incluso en los países conservadores, es liberal e izquierdista, a veces extremadamente).

No conocíamos los poemas escritos por Miguel Hernández desde la cárcel. Los libritos de *Adonais* nos intrigaban: apenas nos habíamos acostumbrado a creer que todos eran iguales, que un sólo poeta los había escrito todos, valiéndose de numerosos seudónimos, cuando se nos ofrecía alguna valiosa sorpresa. Pero nos aferrábamos a lo nuestro, repetíamos el poema de León Felipe:

Hermano... tuya es la hacienda...  
la casa, el caballo y la pistola...  
Mía es la voz antigua de la tierra.  
Tú te quedas con todo  
y me dejas desnudo y errante por el mundo...  
mas yo te dejo mudo... ¡mudo!  
-197-  
Y ¿cómo vas a recoger el trigo  
y a alimentar el fuego  
si yo me llevo la canción?

Orgullo y exasperación. Porque nos exasperaba ver que pasaban los años y la emigración estaba irremisiblemente condenada a desintegrarse: los viejos se morían como españoles, los niños crecían ya como franceses, mexicanos, argentinos. Y los que no éramos ni jóvenes ni viejos nos convertíamos en híbridos complicados, mitad españoles, mitad otra cosa, inevitablemente. Quizá de esta exasperación han salido los mejores frutos del destierro: la poesía incandescente, ruda y violenta de León Felipe; los cuentos amargos de Francisco Ayala; los lentos, desolados relatos de Segundo Serrano Poncela; la fecundidad siempre juvenil, siempre llena de sorpresas, de Max Aub. Y los ensayos de Américo Castro, de Antonio Sánchez Barbudo, de tantos otros.

Porque los emigrados teníamos un arma secreta. Todo nos fallaba, menos la conciencia de poder escribir lo que nos diera la gana. Ningún tema nos estaba prohibido. Publicar era ya otra cosa, y a veces los libros han tenido que esperar. Pero no importaba. Mientras en España, después de la guerra civil, pasaron años y años antes de que - tímidamente al principio, con más energía a medida que pasaba el tiempo- alguien se

atrevera a evocar la tragedia, nosotros lo hacíamos a cada paso; era nuestra obsesión. De ahí las novelas de Aub sobre la guerra civil, las de Barea -tan autobiográficas y tan novelescas al mismo tiempo, sobre todo el primer volumen-, las de Sender, los relatos de Ayala o de Serrano Poncela. Nuestro reloj interno se había detenido, como ocurre con los relojes de las ciudades bombardeadas o asoladas por terremotos, en la hora de la guerra civil; éramos incapaces de sentir plenamente el presente o de -198- hacer planes para el futuro; pero incluso aquello, lo que nos ocurría a nosotros, era mejor que sentirse fuera del tiempo, escuchando la música celestial de los garcilasistas o sin atreverse a poner el dedo en la llaga de todos, que era lo que ocurría -creíamos- a los que se habían quedado en España. Mejor la obsesión que el olvido o el vacío.

Pero mientras tanto los autores desterrados caían en otro vacío: el público ideal de sus libros, el público español que podía entender su mensaje, les estaba vedado. Novelas, poemas y ensayos -en ediciones en general reducidas, con excepción de algunas argentinas- o no llegaban a España o lo hacían de manera incierta y esporádica. Saber para quién se escribe es ganar media batalla: los desterrados no sabían, con frecuencia, qué clase de público iba a leerlos. El aislamiento funcionaba en ambos sentidos. Era cierto que España se hallaba en parte separada del resto de Europa, y que los libros de los emigrados raras veces llegaban al público minoritario, y nunca al gran público; también lo era que nosotros sentíamos prevención, en principio, contra todo lo que se publicaba en España, y a veces lo condenábamos sin conocerlo. Un observador imparcial que hacia 1944 hubiera examinado la producción española de la posguerra y la hubiera comparado con lo que escribían los emigrados habría concluido que se trataba de dos literaturas diferentes, que no tenían en común más que el idioma, pero cuyos estilos, ideas, intenciones, eran en casi todo opuestos. A partir de dicha fecha las posiciones de ambos grupos se han ido aproximando. En general los desterrados han cambiado menos -en ideología, estilo, gustos e intenciones- que lo que pudiéramos llamar la vanguardia liberal de España: el acercamiento ha sido, en gran parte, unilateral, y producto de la evolución del ambiente español: poesía social, novela sobre la guerra civil, etc. Recuerdo, por ejemplo, con qué emoción leímos *Hijos de la ira* o -199- *La colmena*. Por fin alguien se atrevía a enfrentarse con el dolor y la miseria: ya era hora.

Me gustaría poder recordar exactamente lo que Emilio Prados o Juan José Domenchina me dijeron por aquellos años acerca de *Hijos de la ira*. Todos teníamos la sensación de que estábamos en vísperas de un cambio que iba a afectar a otros poetas. Un terremoto invisible, que iba a pasar inadvertido para la mayoría, pero iba a afectar hondamente a muchos de los mejores. Y así fue.

Los ecos se multiplicaron:

Voz de lo negro en ámbito cerrado

ahoga al hombre por dentro como un muro  
de soledad, y el sordo son oscuro  
se oye del corazón casi parado...

... Blas de Otero interpretaba al mismo tiempo que la angustia de los españoles de España, nuestra propia angustia, nuestra desazón, nuestro desconcierto. Poco a poco las vibraciones metafísicas se convertían en preocupaciones ancladas en el presente, en la sociedad, en la historia, en lo concreto. (Salvo en el caso de Dámaso Alonso, que evolucionaba en sentido contrario).

Por fin reconocíamos voces que eran como las nuestras. O mejor dicho: como las que hubiéramos querido para nosotros. En 1937 la voz desgarrada de César Vallejo urgía:

... si la madre  
España cae -digo, es un decir-,  
salid, niños del mundo; id a buscarla...

*(España aparta de mí ese cáliz)*

Y las nuevas promociones se buscaban a sí mismas y buscaban a España. Comenta Max Aub, uno de los emigrados -200- que con mayor interés se han ocupado de la nueva poesía española: «Han salido a buscarla (a España), con riesgo de su vida; la traen en sus manos, con el mismo acento trágico y angélico del poema peruano; la llevan en andas, en angarillas, llegan hasta donde no se puede llegar: más allá de donde les permiten. Es la misma y es otra -nunca se es igual a sí mismo- que la mía: la dorada de Jorge Guillén, la verde de Federico García, la azul de Rafael Alberti, a la sombra buena de Juan Ramón; Machado y Unamuno, horizonte morado. Es otra, más oscura. Ahora bien: la esperanza de esa pléyade es la nuestra. Es nuestro presente, así somos suyos». (*Una nueva poesía española*, pág. 16).

Más tarde debían llegarnos los versos desolados del último Miguel Hernández, de un patetismo respaldado por el sufrimiento personal:

En la cuna del hambre  
mi niño estaba.  
Con sangre de cebolla  
se amamantaba...

Hay muchas maneras de morir. Miguel Hernández, con su visión del rayo de luz que dejaba vencida la sombra, nos esperaba y satisfacía mucho más que la resignada tristeza de José Luis Hidalgo («pleno y dorado estoy para tu sueño»).

Los poetas nuevos eran, ante todo, nombres y libros: muy pocos de nosotros los conocíamos personalmente. Teníamos que conformarnos con los delicados retratos, impregnados casi todos de sensaciones auditivas, que de ellos hace Aleixandre en *Los encuentros*. Así conocimos a Hidalgo, «cuya voz se esperaba que tuviera resonancias de cueva, de piedra pura y adusta... Leía sus versos con infinita castidad en la voz... Pero otra voz resonaba más honda, otra voz sin garganta, que todos oíamos en -201- la ronca voz de José Luis (págs. 248-249). Y a Blas de Otero: «Tenía una voz clara, limpia, y si estabais en un jardín cualquiera con cielo alto y tersa luz, él poseía todas las cualidades naturales de una condición comunicativa. Por otra parte, había tensión en su tranquilidad, casi podría decir en su silencio... Su afluente palabra, que ingresaba ahora en la corriente de los demás con la más natural de las entonaciones...» Y a Concha Zardoya: «La cabeza de Concha Zardoya está excavada probablemente en una roca... Mirándola desde lejos..., se dibuja perfectamente el contorno de la cima, la masa pétreo de los bucles, la despeñada roca que ondula hasta tocar el cuello y hundirse con él en la arena inmensa, en el vasto llano sobre el que la cabeza está. Se trata de un antiquísimo monumento milenario, de una cultura extinta..., sobre una región desolada por donde a veces se desata el huracán...». Y a Gabriel Celaya, cuya voz suena «cálida y verdadera desde un recinto protegido».

Poco a poco fue creciendo nuestro interés por lo que se escribía en España. Fuimos recibiendo libros y revistas. Poco a poco, gracias en buena parte a los esfuerzos de *Ínsula* y de Seix Barral, se ha ido creando un puente. España nos necesita a todos. Algunos años contribuyó a separarnos una estéril rivalidad: nos parecía que lo único bueno de España se había ido con nosotros, que nada grande o digno podía llegarnos de allá. Hemos rectificado. El propio León Felipe ha reconocido -a propósito, si no recuerdo mal, de *Belleza cruel* de Angela Figuera Aymerich -que la canción, que él creía haberse llevado, seguía siendo patrimonio de los nuevos poetas españoles.

Mientras tanto, los exiliados seguían publicando -y muriéndose. Lo ha expresado más claro que nadie uno de los mejores, Segundo Serrano Poncela: «El problema del escritor en el exilio no es fácil... Tiene que escribir «a la española» y, sin embargo, España no le presta jugos -202- para la pluma; quiere corresponder con la realidad americana y no la siente más que conceptualmente... Lo grave es que esta situación aumenta cuando se considera que las generaciones españolas exiliadas son generaciones a extinguir, algunas de ellas ya en el escalafón de las cuentas incobrables. Dentro de diez años [esto lo escribía en 1953] la obra no hecha ahora quedará en el limbo de lo que se debió hacer, porque la última generación y más joven está dejando de ser española y la más vieja también, aunque por ese procedimiento más universal y dramático que consiste en hacerse ciudadano del subsuelo. Sólo una, intermedia, con muy contados ejemplares en reserva... tiene abierta todavía su posibilidad. Esperamos que la aproveche». (*La Torre*, abril-junio 1953).

Un estudio completo acerca de la literatura española en el destierro está por escribir. Hoy por hoy, el mejor libro sigue siendo el de Marra-López, *Narrativa española fuera de España*. Su imparcialidad, su rigor crítico y su intuición de los problemas del escritor exiliado compensan de sobra las pequeñas omisiones. «Si el español es, por naturaleza, un ser arraigado -escribe Marra-López- la situación del exilio le resulta angustiada, como una planta a la que le falta el riego indispensable. Por ello, la situación del escritor desterrado resulta aún más trágica, pues si el resto de sus compatriotas se ven afectados por el desgajamiento que el exilio supone, el escritor se encuentra doblemente a la

deriva, como español y como profesional» (pág. 55) A los exiliados, como al personaje de la novela de Miró, nos ha tragado América: los espacios inmensos, las ciudades enormes en que cada día es más difícil ver a los amigos, las tentaculares y acogedoras universidades norteamericanas nos han ido capturando, digiriendo, transformando. Lo que no ha hecho la inmensidad del espacio o la urgencia de la vida moderna lo ha logrado la angustia de escribir desde un limbo -203- para un público inexistente. Y sin embargo la lista de valores «nuevos» -revelados por el destierro o transformados radicalmente en él- es considerable, y entre ellos algunos de los más significativos pertenecen a la generación del '36.

Otros pueden ser considerados, sin forzar demasiado la cronología, como miembros honorarios de la misma. La guerra y el destierro han cambiado muchas cosas, nos han hecho más jóvenes y más viejos al mismo tiempo. Han trastornado nuestras capas geológicas, como un terremoto. Dicen que en Londres, después de la guerra y de los bombardeos, aparecieron en los terrenos baldíos removidos por las bombas algunas flores y plantas de especies que los botánicos creían extinguidas. Las explosiones al remover la tierra y desenterrar las semillas habían creado el aparente milagro. No sé si esto es cierto o no. Pero sí sé que la atroz explosión de la guerra civil ha producido cambios tan bruscos en nosotros, en lo que algunos escritores dentro y fuera de España han sentido y escrito en los años de la posguerra, que la forma normal de dividir y agrupar las generaciones parece insuficiente en más de un caso.

Todo intento de poner orden en ese desorden permanente que es la vida, la historia, significa, con frecuencia, forzar y mutilar. Pero ¿en qué generación situar a Barea, a Max Aub, a Sender, a Francisco Ayala, a tantos otros cuyas mejores obras han quedado cristalizadas, deformadas si se quiere, vitalizadas o polarizadas por la inmensa explosión de 1936? Trate el que quiera de situarlos en la alegre y elegante generación de Guillén y García Lorca. Yo no.

En España misma, al tratar de los que allí han seguido, ocurre más o menos lo mismo. Dámaso Alonso, por ejemplo, cuyo nombre parecía unido en forma indisoluble a 1927 y el aniversario de Góngora, ¿no empieza a arder -204- plenamente como poeta con la inmensa explosión de *Hijos de la ira*? ¿Dónde situarlo? Compárese cualquier poema de ese libro con lo que se escribía hacia 1927, con lo que él mismo escribía en aquellos años. O con lo que han seguido escribiendo en el destierro -a pesar de lo mucho que han cambiado- Guillén o Salinas o Alberti. Y se verá una irreductible diferencia. «Un escritor tiene la edad de sus libros, no la de su partida de bautismo -ha dicho Max Aub. León Felipe tiene veinte años menos de los que le marca la ley».

Lo que caracteriza a una generación, en estos casos, es que exista un hecho histórico de importancia indudable que sea para los miembros de la misma una experiencia vital imprescindible, la más importante para todos ellos, y que alrededor de esta experiencia se organicen vidas y sensibilidades, ideas, actitudes y obra creadora. Todo ello, naturalmente, complica la tarea de establecer una nómina de la generación del '36<sup>68</sup>. Y, sin embargo, por esquemático e insuficiente que pueda parecer nuestro enfoque, hay que intentarlo. Y hacerlo, naturalmente, partiendo de la existencia de lo que Francisco Ayala llama «el tajo»: la división, el destierro, la existencia de dos literaturas, una -205- en España y otra fuera de España, la de la España peregrina.

Vista desde el destierro, la generación del '36 me parece compuesta en España (quisiera subrayar ahora lo personal de esta opinión) por un novelista (Cela) rodeado de tres o cuatro novelistas notables pero algunos de ellos semifrustrados y otros difíciles de juzgar por hallarse todavía en pleno desarrollo (Zunzunegui, Ignacio Agustí, Carmen Laforet, Matute, Delibes), sumergidos todos ellos en un mar de poetas, y, en lontananza, un dramaturgo, Buero Vallejo, cuyo mérito sobresale aún más debido a la falta de rivales en su generación, y algunos ensayistas (Laín Entralgo, Julián Marías, Aranguren), cuyo indudable talento no les ha servido, sin embargo, por razones muy complejas, para conquistar una posición ni de lejos comparable a la que por tantos años ocupó Ortega.

Es muy posible que el párrafo anterior suscite discrepancias. He estudiado con cuidado las fechas de nacimiento y de publicación de los autores a que me refiero. Quisiera invitar, simplemente, a los que no estén de acuerdo con el breve esquema que apunto, a que colocaran -206- en otra generación a estos escritores. El resultado sería confuso, para no decir desastroso.

A la larga, toda generación adquiere una estructura: figuras principales frente a otras subordinadas. Me parece indudable ya que Cela ocupa el primer lugar indiscutible en esta generación española del '36: es el gran prosista creador, otros novelistas, como Zunzunegui y Agustí, fracasan en parte porque no saben situarse «a la altura de los tiempos» y emplean técnicas novelísticas anticuadas, que los sitúan estilísticamente en el siglo pasado. A Gironella le falta profundidad y poder de síntesis: es un periodista que ha decidido escribir novelas. El destino de los periodistas es ser leídos y olvidados, y no creo que sea diferente el destino de Gironella. Carmen Laforet es simplemente, una promesa que no ha cuajado. (Excepción muy honrosa es su última novela, *Insolación*) Delibes es el más prometedor, fresco y espontáneo y logra en *El Camino* una de las obras maestras tras de la generación.

En cuanto a la poesía, forma el núcleo principal de la generación, Vivanco, Rosales, Panero, Ridruejo, contrapesados por Miguel Hernández, Blas de Otero, José Luis Cano, Gabriel Celaya, Victoriano Crémer, Concha Zardoya, Angela Figuera (¿no se reproduce aquí, en los estilos y la concepción del mundo, el tajo de que hablaba Ayala?). Recordemos lo que afirma Crémer: «Lanzar gorgoritos rítmicamente, mientras el hombre a secas trabaja, sufre y muere, es un delito». Y escuchamos a Celaya, que maldice «la poesía concebida como un lujo / cultural por los neutrales». Pero en esta generación hay para todos los gustos. Castellet, en su ya famosa antología, ha visto con claridad la evolución de muchos de ellos, y ha situado históricamente los estilos sin raíces de unos y las angustias de otros.

Fácil es observar, por otra parte, que la poesía social o comprometida tardó algunos años en desarrollarse. Blas -207- de Otero tiene la misma edad que Cela, ambos nacieron en 1916. Pero mientras Cela había encontrado su estilo y sus temas pocos años después del final de la Guerra Civil, Otero tuvo que esperar algo más hasta conseguirlo. No importa. Lo esencial es que el panorama de la poesía de esta generación es rico y variado, y su calidad comparable, en conjunto, si no en riqueza de estilo o en fuerza innovadora, sí en intensidad emocional, con la producción de la generación precedente, una de las más ricas en la historia de la lírica española. Poetas firmemente anclados en el presente, y -a través del influjo de Unamuno y Antonio Machado, visible en muchos de ellos en la historia. Incluso la preocupación patriótica de muchos de ellos nos

recuerda la de Jovellanos o de Quintana hacia fines del siglo XVIII. O de Cadalso. «Hombre de bien»: así define Juan Marichal a Cadalso. Y así parece oportuno definir a muchos de ellos. A Blas de Otero, a Celaya, a tantos otros. Poetas, sí, pero ante todo hombres, y hombres de bien. El claro sentido moral de esta poesía hace de ella algo aparte en el panorama de la lírica contemporánea: un caso único en que la poesía se renueva al ponerse en contacto con problemas colectivos: abandona su retiro preciosista y baja a la calle no para seguir banderas partidistas sino para levantar las de ideales - paz, hermandad- que son o deberían sernos comunes a todos.

Sería ingenuo, pueril e inútil tratar de colocar al lado de cada nombre ilustre de la generación del '36 en España un nombre parecido, en cuanto a la importancia de su obra, entre los emigrados. La partida resulta en exceso desigual. Es cierto que los emigrados llevan publicados ya varios millares de libros. (No exagero. Véase lo que en 1950 escribe Mauricio Fresco en *La emigración republicana española*: «El acervo de libros editados por los refugiados españoles es revelador de la calidad de -208- la emigración a que nos referimos: más de dos mil doscientos cincuenta libros han aparecido, como fruto de la intelectualidad española») (pág. 92). Pero desde luego esta cifra, si bien se limita a México, es muy baja comparada con lo que en España se publica en un solo año, lo cual es natural si tomamos en cuenta la cifra de los exiliados y la comparamos con la totalidad de los habitantes de España. Sería fácil, por ejemplo, enfrentar el grupo de ensayistas emigrados (Ferrater Mora, Sánchez Barbudo, Eduardo Nicol, María Zambrano, Eugenio Imaz, José Gaos, Francisco Ayala, Vicente Llorens, Segundo Serrano Poncela, etc.) de esta generación con los ensayistas de edades similares que han surgido en España después de la guerra. O cotejar la calidad y la variedad de los cuentistas y novelistas -Aub, Barea, Ayala, Serrano Poncela, Sender-, con lo que han producido los novelistas de esta generación en España. No se trata de oponer unos a otros sino de sumar valores, para mejor comprensión del panorama total de las letras españolas y sencillamente porque estos valores emigrados no pueden ser pasados por alto. La crítica ya ha empezado a comprenderlo así: Eugenio de Nora en su libro sobre la novela española, el ya citado estudio de Marra-López, y además la presencia de los nombres de emigrados en manuales como el de Ángel del Río y el de García López, nos aseguran que sus obras no se van a perder en lo que ha sido y es todavía la generación del '36. Me gustaría afirmar simplemente que no creo que las novelas de Max Aub del ciclo de la guerra civil o las de Francisco Ayala dedicadas a temas americanos desmerezcan en modo alguno al ser colocadas junto a la mejor producción española de la posguerra. Y lo mismo ocurre, creo, con los cuentos de Serrano Poncela o de Francisco Ayala, o con los mejores de Aub. Pero una vez más insisto: no se trata de rivalizar -209- sino de completar. La generación del '36 en España es especialmente rica en poetas. La del '36 fuera de España, en cuentistas, novelistas y ensayistas. La España del futuro las necesita a las dos.

## **Miguel Hernández, poeta del barro y de la luz**

-[212]- -213-

«CARA DE PATATA» le llamaba, afectuosamente, Pablo Neruda. Y el propio Hernández -certeramente, implacablemente- insiste en definirse como hecho de tierra: «Me llamo barro aunque Miguel me llame. / Barro es mi profesión y mi destino / que mancha con su lengua cuanto lame». Barro, sí, pero también lluvia, viento, huracán, cataclismo, rayo. Rayo de luz cegadora. Rayo incesante, asombroso, deslumbrador. «El

prodigioso muchacho de Orihuela» le llamó Juan Ramón Jiménez a raíz de la publicación en 1934 de su auto sacramental, *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*. Y más recientemente, en *Literatura española contemporánea*, de 1965, Ricardo Gullón, refiriéndose a aquellos años en que el poeta se imponía, súbitamente, a las minorías madrileñas, precisa:

Las revistas literarias aportaron testimonios irrecusables de su talento y poemas insólitos (insólitos en aquel momento) contribuyeron a la formación de su leyenda. En ellos se oía una voz popular de singular refinamiento, un hombre entero y verdadero cuya capacidad expresiva le permitía decir con finas y musicales modulaciones una canción vigorosa y sutil. No sé qué barroquismo espontáneo coincidía con una emoción que manaba de las capas hondas de esa misma tierra-pueblo de que el poeta estaba hecho. En una época como la presente, cuando lo popular es con frecuencia maquillaje -214- de moda, choca hallarlo encarnado en tan alta gentileza y autenticidad.<sup>69</sup>

Barro y luz, sí. Pero para ser fieles a la esencia del poeta, hecha de vivos contrastes, hay que extremar la nota: el barro más barro que darse pueda; la luz más sutil y complicada que podamos imaginar. El barro primordial es en su vida no sólo tierra, sino también algo más vital, y más difícil de poetizar; es estiércol. Y la luz se nos deshace en las manos -o ante los ojos, intocable- en una nube de telarañas gongorinas, irisadas, transparentes, sin que por ello deje de latir en su centro un robusto eje luminoso. Es decir: el barro de que está hecho el poeta es más barro -más rudo, más áspero- de lo que nos pudiéramos imaginar; por ello la complicada luz a la que aspira, y a la que llega, se nos aparece como más imposible y milagrosa. A propósito de *Perito en lunas* ha escrito Concha Zardoya -una de las más finas inteligencias críticas de nuestra literatura, y que además conoce a Hernández muy a fondo- que el poeta

procura eliminar la rudeza original que cree poseer y lo consigue plenamente. Es el hombre de la tierra que aspira a las formas de expresión más cultas, incluso a las más alquitaradas. Cuando Miguel escribe este libro está superando una tragedia: la del poeta sin cultura que aspira a las formas más elevadas del pensamiento y del arte. Ningún crítico ha advertido en este libro lo que hay en él de drama humano. Si hubieran visto la casa en que vivió Miguel, habrían comprendido esta su primera reacción contra el estiércol que le rodeaba.

(*Poesía española contemporánea*, p. 647).

No basta con saber -intelectualmente, por fuera- que Miguel Hernández era pastor. Se interponen ante nuestro conocimiento y la realidad mil imágenes absurdamente literarias, -215- falsas, inútiles. Ser pastor -y pastor pobre quiere decir llevar una vida mísera y sucia. Oler a ganado. Limpiar las cuadras. Pero dejemos que el poeta lo explique por sí mismo, en una prosa que permaneció inédita hasta que Concha Zardoya la publicó en su ya citado libro: la escribió en los años mismos en que preparaba *Perito en lunas*, y se titula «Miguel y mártir»:

¡Todos! los días elevo hasta mi dignidad las boñigas de las cuadras del ganado, a las cuales paso la brocha de palma y caña de la limpieza.

¡Todos! los días se elevan hasta mi dignidad las ubres a que desciendo para producir espumas, pompas transeúntes de la leche; el agua baja y baja del pozo; la situación crítica de la función de mi vida, más fea, por malponiente y oliente; los obstáculos de estiércol con que tropiezo y que erizan el camino que va de mi casa a mi huerto; las cosas que toco; los seres a quienes concedo mi palabra de imágenes; las tentaciones en que caigo, antonio (sic).

¡Todos los días! me estoy santificando, martirizando y mudo.

Y Concha Zardoya comenta:

Desde este momento, toda la vida de Miguel será un constante esfuerzo por elevar hasta su dignidad interior y hasta ese plano de hermosura superior todas las cosas feas y tristes que cercaron su existencia. Ahora, más que pastor de las cabras paternas, será «lunicultor», «perito en lunas».

Dignificar no quiere decir -no quiso decir nunca para Miguel Hernández, siempre fiel a sus orígenes, a su infancia y su adolescencia- borrar y olvidar. Al contrario. -216- La fidelidad a la tierra, al barro -al barro impuro, manchado- seguirá siendo una constante de su poesía. Uno de los mejores poemas de *Viento del pueblo* -poema con sabor autobiográfico- es su oda al «Niño yuntero», en que canta al niño humilde nacido entre el estiércol, y al cantarlo ensalza a todos los niños pobres que han conocido el hambre y la miseria: «Entre estiércol puro y vivo / de vacas trae a la vida / un alma color de olivo / vieja ya y encallecida». Y en el poema a García Lorca, que abre el libro, nos dice que el poeta asesinado será para siempre «estiércol padre de la madre selva». Y en el teatro de Hernández encontramos igual fidelidad al realismo de la tierra, del ganado, de la vida cotidiana: el labrador malicioso, Quintín, canta en *El labrador de más aire*:

En los templados establos  
donde el amor huele a paja,  
a honrado estiércol y a leche,  
hay un estruendo de vacas  
que se enamoran a solas  
y a solas rumian y braman.  
Los toros de las dehesas  
hunden con ira en la arena  
sus enamoradas astas.

Fidelidad a su origen, siempre. Incluso cuando ya empieza a abrirse paso. Hacia mediados de 1935 se publica *La destrucción o el amor* de Vicente Aleixandre. Miguel sabe que es un libro importante; quizá conoce ya algún poema; quizá ha visto el libro en casa de algún amigo. Pero -como siempre- le falta dinero hasta para lo más indispensable. Le escribe al autor una carta pidiéndole el libro. La carta es el principio de una honda amistad; Aleixandre es uno de los maestros, y Miguel le dedicará su «Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre». -217- La carta de Miguel va firmada: «Miguel Hernández, pastor de Orihuela.» (¿No había una cierta coquetería, conciente o no, en esta frase? El pastor-poeta era cada vez más poeta y menos pastor. Y sin embargo la experiencia del campo es en su poesía una constante, y uno de los más hondos y significativos ingredientes).

Y fidelidad al sufrimiento. Miguel había sufrido en Orihuela. Nos queda de ello el testimonio del propio poeta y el de sus amigos. Basta con releer, por ejemplo, un párrafo de la carta que le escribe García Lorca a poco tiempo de publicarse *Perito en lunas*: carta que fue encontrada por Concha Zardoya en el archivo privado de Josefina Manresa, la viuda del poeta, y publicada en el *Bulletin Hispanique* de julio-septiembre de 1958:

Mi querido poeta: No te he olvidado. Pero vivo mucho y la pluma de las cartas se me va de las manos. Me acuerdo mucho de ti porque sé que sufres con esas gentes puercas que te rodean y me apeno de ver tu fuerza vital y luminosa encerrada en el corral y dándose topetazos por las paredes...

El esfuerzo de su «conversión» poética lo agotaba, al aislarlo de su ambiente normal sin acabar de abrirle las puertas de otros ambientes; el poeta se quejaba del silencio con que había sido recibido su libro, y Federico procura calmarle:

... la gente es injusta. No se merece *Perito en lunas* ese silencio estúpido, no. Merece la atención y el estímulo y el amor de los buenos. Eso lo tienes y lo tendrás porque tienes

la sangre de poeta y hasta cuando en tu carta protestas tienes en medio de cosas brutales (que me gustan) la ternura de tu luminoso y atormentado corazón.

-218-

Miguel iba a seguir sufriendo -y amando- en Madrid, sin acostumbrarse nunca del todo a la vida en la gran ciudad. Iba a sufrir y vibrar de indignación durante la guerra civil. (El comienzo de la guerra debió de tener para Hernández un sabor especialmente amargo: nos dice Juan Cano Ballesta en su excelente libro sobre *La poesía de Miguel Hernández* que

el 13 de agosto de 1936 muere en Elda el guardia civil Manuel Manresa, padre de Josefina (la prometida del poeta), de una herida en el cerebro producida por arma de fuego. Es asesinado en el centro de la ciudad y precisamente por los milicianos republicanos con los que luchaba Miguel Hernández.<sup>70</sup>

Dura prueba, drama personal que se funde en el drama colectivo. El «sino sangriento» del poeta se perfila ya. Son muchos los poemas escritos entre 1935 y 1939 en que se transparenta una premonición de desastre, de muerte inminente, de prisa, de angustia. El poeta quiere encontrarse, y encontrar a los demás, antes de morir. Presiente que su vida va a acabar mal, y que la pasión que estalla en *Viento del pueblo* -que contiene alguno de sus mejores poemas- va a quebrarse, a convertirse en cenizas y en lágrimas. No en vano el poeta es también, y ante todo, vate, es decir, adivino. Miguel adivina su muerte trágica y la muerte trágica de la República que ha dado alas a su voz. Y así nace este libro confuso y doliente, desigual y a veces grandioso, que es *El hombre acecha*.

El poeta -escribe Cano Ballesta- va adentrándose lentamente en su interior, el fuego purificador del dolor le va despojando de todo lo que pudiera ser mero palabreo superficial sin mensaje ni hondura. En *El hombre acecha* se atisba el fatal y trágico desenlace de -219- la guerra. La amargura, el odio de hombre a hombre asoma su garra en estos poemas... las manos que todavía eran en *Viento del pueblo* herramientas, mensajes del alma, fuentes de vida y riqueza, se han convertido en instrumentos de destrucción, en garras de odio. El soldado valiente, la juventud dichosa, el jornalero, han rememorado sus garras, se han convertido en tigres: el hombre acecha al hombre. La misma guerra que en *Viento del pueblo* era entusiasmo, valentía, heroísmo, canción a la alegría, se ha trocado en tragedia inacabable: odios, heridos, hospitales, hambre y cárceles.<sup>71</sup>

Es precisamente este dolor, individual y colectivo, un dolor que acabaría por consumirlo, lo que da a su poesía de estos años una dimensión que no tiene la de ningún otro poeta español contemporáneo. Sentimos que en los poemas de sus libros escritos durante la guerra -y entre ellos incluimos, claro está, el hermoso *Cancionero y romancero de ausencias*, libro escrito todavía desde la guerra, desde la doliente consecuencia de una guerra que los vencedores quisieron prolongar años y años en el corazón de todos los españoles- se da una extraña, una única conjunción de pasado, presente y futuro. Pasado, porque la cultura clásica española está presente -Quevedo, Góngora, Lope, Calderón- en muchos de los versos de Miguel. Presente, porque la poesía de guerra de Miguel es única: si en algún momento el poeta ha sido, plenamente, testigo, esto se da en su caso. Testigo que participa y vive cada instante, que transforma cada momento trágico en poesía perenne. Y futuro, porque en sus visiones entusiastas o amargas Miguel proyectaba hacia adelante a sus contemporáneos, preveía o temía lo que iba a ocurrir, y, más aún, su actitud y los temas escogidos por él prefiguraban la evolución de la lírica española en las siguientes décadas.

No hay que olvidar el hecho fundamental de que Hernández -220- pertenece -junto con Leopoldo Panero, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Germán Bleiberg, Ildelfonso Manuel Gil- a la llamada «promoción de la República» -o, como quieren muchos, a la llamada «generación del 36». Dejemos aparte, para mejor ocasión, el precisar si se puede o no llamar «generación» al grupo de escritores que empiezan a publicar por aquellos años. (Véase, sobre la «Generación del 36», el número de *Ínsula* de julio-agosto de 1965). Todos estos poetas tienen algo en común: en aquellos años se substituye el culto a Garcilaso por el culto a Góngora, que había dominado durante la «generación de la Dictadura», o del 27, o del 28 -como sería más lógico contar, ya que si situamos una generación a 30 años de distancia de la anterior, el 28 es la fecha exacta a partir de 1898). Y casi todos ellos son poetas transidos de religiosidad. Casi todos, *pero no Miguel*, anclado en la inmanencia, en el «aquí y ahora», y, además, sacudido por el «viento del pueblo», por la pasión de la sangre, la creación y la destrucción de lo humano y por la pasión social y política<sup>72</sup>. No se trata aquí de restarles mérito a los demás poetas de la generación -o promoción- de Hernández. De la pluma de Panero o Rosales han salido grandes poemas. Pero si nos preguntamos sinceramente -sea cual sea nuestra posición política o nuestra creencia religiosa- cuál es la actitud más característica de nuestra época -no solamente de estos últimos años, sino incluso de todo nuestro siglo-, la política o la religiosa, creo que la respuesta es más bien obvia. La pasión política, el interés apasionado por los temas suscitados por la política no solamente ha estallado con furia en más de una ocasión, sino que se ha extendido considerablemente por todos los países, viejos o nuevos, a lo largo del siglo. Y si en estos últimos años se ha observado -así lo han hecho notar Raymundo Aron y otros- un cierto enfriamiento de las pasiones ideológicas, ello es cierto sobre todo en cuanto a los países europeos -221- y no vale para la mayor parte de los demás países. En todo caso la evolución de la poesía española iba a dar la razón a Hernández. Pensemos en Crémer, Celaya, Blas de Otero, Angela Figuera. Recordemos cómo maldice Celaya «la poesía concebida como un lujo / cultural por los neutrales», y cómo increpa Crémer a los poetas «puros»: «Lanzar gorgoritos rítmicamente, mientras el hombre a secas trabaja, sufre y muere, es un delito». De todos los poetas de su generación, el único que desde el primer momento, desde la primera lectura de cualquiera de sus libros maduros, nos resultaría totalmente inconcebible colocar fuera de nuestro siglo es Hernández. En él se da un hondo sentimiento trágico de la vida, no motivado por consideraciones

metafísicas, sino arraigado en experiencias y premoniciones existenciales: para Hernández, la vida está siempre amenazada:

Un carnívoro cuchillo  
de ala dulce y homicida  
sostiene un vuelo y un brillo  
alrededor de mi vida.

Y esta sensación de vida amenazada, precaria, difícil, angustiada, es quizá la sensación más típica de nuestro tiempo, la que mejor ayuda a definir nuestro siglo.

Porque hay que precisar: nuestro siglo, el siglo XX, lo sabemos, no es -no puede ser- idéntico al siglo XIX. El romanticismo -y la última variante, el último avatar, la versión definitiva del romanticismo es el modernismo- domina todo el siglo pasado. Pero el siglo pasado termina, no en 1899, o en 1900, como querrían los calendarios, y, también, el «espíritu geométrico», sino naturalmente, en 1914, O en 1918: da lo mismo. El caso es que a partir de 1918 -o de 1919 en algunos países- cambiamos de clima sentimental y cultural. Lo que antes era suave, dulce -y hoy nos parece que era excesivamente, -222- empalagosamente dulce- se vuelve amargo, intenso, ácido. La sátira, la caricatura, la ironía, se apoderan de los primeros planos, desplazando a los elementos que antes dominaban. La evolución puede verse en forma clara y precisa, en la literatura española, si examinamos los profundos cambios que hacen posible la evolución de Valle Inclán: de las *Sonatas*, escritas según las mejores recetas modernistas, a los esperpentos, que reflejan la ironía, el amor a lo grotesco, y la crítica social y política tan propias y características de nuestro siglo, hay, estilísticamente, estéticamente, un abismo. Y sin embargo el salto mortal sobre este abismo lo da el ágil Valle Inclán en unos pocos años, precisamente -y no por casualidad- los años que van de 1916 a 1919. Pensemos en *La lámpara maravillosa*, en *La pipa de kif*, y en *Los cuernos de Don Friolera*: la sucesión -la evolución- es demostrativa, relampagueante, iluminadora. Si no entendemos que la evolución de Valle, en estos breves años, ejemplifica -simboliza, resume- la evolución de los estilos románticos hacia lo típicamente moderno -existencial, irónico, desgarrado, trágico- no podremos entender, rigurosamente, ninguno de los demás fenómenos que tipifican la literatura de nuestros días. Y no cabe olvidar tampoco que los demás grandes definidores del final de una época y el principio de la nuestra -Proust, Kafka, Joyce, Mann- se aprestan a darnos su foto sentimental del pasado o su plano del futuro en papel azul precisamente alrededor de estos años.

Ahora bien: el gran tema desarrollado por los más típicos autores de nuestro siglo es el tema de la vida precaria, amenazada, inestable. Proust nos habla, al final de su gran novela, de una reunión de fantasmas. En cuanto a Kafka, su tono cruel, ácido, resulta más que evidente. Y la ironía es el arma preferida de Joyce y Marin. Todos ellos nos cuentan la misma historia: la degradación de los mitos -grandiosos o sentimentales que el romanticismo había exaltado -y que casi siempre -223- nos llegaban de mucho más lejos. Miguel Hernández no ha roto del todo con la tradición romántica. (Ello es

también cierto, si se trata de ser precisos, con respecto al surrealismo, heredero de la gran corriente que parte del romanticismo alemán, pasa por Baudelaire y Rimbaud, poetas visionarios, y desemboca en Apollinaire, Aragon, Eluard, Breton, y tantos otros, entre los cuales figuran, nada menos, Vallejo y Neruda; y es bien sabido cuán hondo fue el influjo de Neruda sobre Hernández). El tono de la poesía de Miguel es existencialista-trágico. No juega con las situaciones o las palabras (y ello es típico de cierta etapa de la vanguardia, de algunos escritores del período inicial, de los «años veinte:» pensemos en el primer Gerardo Diego, o en las greguerías de Gómez de la Serna). Al contrario: ha descubierto que la vida es un juego serio, total y profundamente serio:

Escribí en el arenal

los tres nombres de la vida:  
vida, muerte, amor.

Si pensamos en el Hernández al borde de la guerra civil, un poco antes de la gran tragedia colectiva, y releemos los poemas que escribía en aquellos meses, comprenderemos que el poeta intuía ya lo que iba a suceder, lo vivía de antemano en su corazón. Como señala Cano Ballesta, uno de los críticos que más certeramente han interpretado a Hernández:

este posible existencialismo hernandiano, lejos de tener su origen en Heidegger o en cualquier otra escuela filosófica, es más bien un existencialismo vivido, hispánico, un existencialismo *avant la lettre*, producto tal vez de un cierto fatalismo y de esa peculiar vivencia del tiempo típicamente hispana, abocada a lo inmediato del presente. Como bien observa Christoph Eich (en -224- *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*, pp. 123-124), los españoles ya eran existencialistas antes de Kierkegaard y antes de que el existencialismo fuera una filosofía y una moda. A Miguel Hernández le pudo venir la idea obsesionante de la continua amenaza del carnívoro cuchillo que vuela en torno a su vida, bien de los continuos golpes de la fortuna que conmovieron su existencia desgraciada -recordemos el acontecimiento doloroso que inspiró *Sino sangriento*-, bien de la visión fatalista andaluza plasmada en los cuchillos y navajas de la vida gitana y de los dramas de García Lorca que Miguel conocía bien.

(*op. cit.*, p. 65)

La vida inestable comienza, para la sociedad europea, en 1914. Y es ésta la fecha en que terminan las grandes corrientes estéticas del siglo XIX. Todo lo que sucede después de 1914 es «contemporáneo». Y una de las características fundamentales de lo contemporáneo es la inestabilidad, el conocimiento de que todo -sociedad, economía, ideas filosóficas- es precario. Esta sensación no se establece repentinamente; se va filtrando poco a poco; la primera reacción de los escritores y artistas es la de un nihilismo alegre y esperanzado; únicamente en los «años treinta» cuando llega la segunda oleada de angustia y de inestabilidad, desencadenada mundialmente por la depresión económica de 1929, empezamos a ver perfilarse una actitud francamente pesimista y angustiada. (Los que se sientan escépticos en cuanto a estas ideas pueden leer las lúcidas páginas escritas por Lucien Goldmann sobre la evolución estética de André Malraux, uno de los autores más representativos de los «treintas»: incluso me atrevería a decir que Malraux, Hernández y Stephen Spender son con toda probabilidad los autores más típicos del «espíritu de los treinta».)

La vida le llega a Hernández a golpes. A golpes rápidos -225- y crueles; no hay tiempo; falta tiempo para resistir elásticamente, para asimilarse a la circunstancia, para adaptarse y poder sonreír de nuevo. Falta tiempo. Este es, precisamente, el angustiioso mensaje. Y tiempo es, precisamente, lo que sobra *antes* de Hernández: sobra hasta el punto de que el poeta puede detenerse, morosamente, y, reflexionando -Machado, Juan Ramón- tratar de llegar hasta el fondo del tiempo, esforzarse en desentrañar lo que el tiempo significa. Pero en la década de los «treintas» todo se acelera. Si recordamos los años de la República y de la guerra civil, nos sacude la extraña sensación de que lo que llega a nuestra memoria se parece a una de esas películas viejas en que todos se mueven a sacudidas (y los que han visto la película *Mourir á Madrid* recordarán que no solamente eran los políticos los que vivían, y morían, a bruscos golpes de destino.)

Amor, vida, muerte, sexualidad, libertad. Estas son las coordenadas de Miguel. El sexo es un arma; hay que hacer que penetre en la historia, que labre un futuro más limpio para los hijos que soñamos; la sensualidad tiene un sentido que va mucho más allá de la experiencia concreta y subjetiva, siempre egoísta; Góngora no habría podido, quizá, prever el futuro de la sensualidad; pero en todo caso, Miguel Hernández lo hace por él; se trata de que la sensación vibre como un acorde, se abra indefinidamente, sin límites: el mundo está cifrado, como sabían Fray Luis y -después, tras la revolución estética de los románticos los simbolistas y los modernistas, Darío y Juan Ramón. El mundo está cifrado; *pero la llave que abre las puertas secretas no es el deporte, el placer o el juego; es el sufrimiento*. Y cada vez más el sufrimiento y la poesía tienden a identificarse para Miguel. Como ha visto José Albi:

su ámbito poético y su ámbito humano se aproximan más y más (en su última obra, el Cancionero), y las dos fuerzas que mueven su capacidad creadora -vida y -226- muerte-, siguen manifestándose con todo su vigor. Por una parte, la atracción de la tierra, que en el fondo no es más que una llamada de la muerte, un retorno a los orígenes. Por otra parte es la vida, sentida a través del amor y de la libertad, la que alumbró el pozo de energía que hay en su alma. Vida y muerte se atraen y se repelen con impulsos iguales. Pero algo que es vida, y, a la vez, un poco de muerte, vence. Es el amor.

(«El último Miguel,» *Verbo*, dic. 1954, Alicante.)

La prisa es uno de los temas del poeta. Es ella la que organiza y orquesta la angustia. Y, por encima de ella, la *ambigüedad*: el poeta debe ver y sentir claramente; pero su mensaje debe ser complejo y ambiguo porque así es la realidad que él refleja; la luz lucha con las sombras, y si bien siempre hay un rayo de luz que deja la sombra vencida, también es cierto que de pronto el mundo se ha convertido en cárcel; las manos pueden ser alas en cadenas, relámpagos en forma de alas, y, también, garras. Y precisamente la prisa y la ambigüedad son dos notas muy características de nuestro siglo, que ha visto acelerarse dramáticamente todos los ritmos, y, además, enturbiarse todas las fuentes tradicionales que nos daban creencias y valores. Todo el que vea el mundo de hoy en forma totalmente unívoca, sin sombras ni dudas, podrá tener grandes éxitos en las oficinas de propaganda de algún partido político o ganar elevados sueldos en las oficinas de Madison Avenue en que se elaboran los textos de la propaganda comercial, pero nada tiene que hacer entre los poetas. Tenemos prisa porque la historia nos empuja y acucia por todos lados; nos sentimos confusos porque las claridades de los grandes sistemas religiosos o racionalistas se nos han escurrido entre las manos. Y todo ello se desprende de una lectura atenta de los acontecimientos culturales, políticos, sociales y económicos de nuestro siglo, y de los mejores poemas de Miguel. No otro es el mensaje del primer Dámaso Alonso del período de -227- la postguerra, con su Madrid que es un cementerio con más de un millón de cadáveres. La angustia existencial que rezuma en algunos de los poemas de *Hijos de la ira*, si bien de raíz religiosa, tiene también su fuente en Hernández, o, por lo menos, si no fuente, un claro antecedente. Todo ello significa una cosa: la posición poética de Hernández resulta ser en realidad el gran puente entre los años treinta y la época de la postguerra en España. Posición clave, por tanto, aunque pocos hayan reconocido su esencial importancia.

La poesía existencial de Dámaso Alonso y la poesía social de Blas de Otero, de Gabriel Celaya, de tantos otros: imposible concebirlas en abstracto, fuera de las difíciles y dolorosas circunstancias de la vida española de la postguerra. Pero es también imposible, o muy difícil, dejar de recordar que en todos estos casos -en todas estas posiciones poéticas- Miguel Hernández ha sido el precursor. El auténtico poeta de los años de la República, el más representativo, es también el único que fue capaz de proyectar su visión poética hacia el futuro, y, habiendo vivido plenamente los años de la guerra y la tragedia de los primeros años de la postguerra, pudo expresar la desesperación y la esperanza que siguen siendo los dos grandes polos de la poesía española de hoy.

La crítica ha sido menos que generosa con la obra de Miguel Hernández. Los dos trabajos fundamentales siguen siendo el estudio de Concha Zardoya, publicado primero por el Hispanic Institute en Nueva York en 1955 y después reproducido parcialmente en *Poesía española contemporánea* de las ediciones Guadarrama, y el libro de Cano Ballesta, de Gredos. La bibliografía de este último libro consta de 59 trabajos sobre la vida y la obra del poeta. No es mucho si lo comparamos con lo que se ha publicado sobre otros grandes poetas españoles de nuestro siglo. La -228- explicación la hallamos en parte en la actitud oficial en España, durante largos años reacia a lo que el poeta representó. (Juan Cano Ballesta, colega mío en la Universidad de Yale, me contaba cuál

difícil resultaba trabajar sobre el tema: hostilidad abierta de las autoridades, imposibilidad de consultar ciertos textos sin violar los reglamentos, etc.) Y fuera de España la atención crítica parece haber sido polarizada por otras grandes figuras que rodean al poeta en el tiempo. Concretamente: la bibliografía de la revista *PMLA* para 1966 -no exhaustiva, pero sí cuidadosa, y ciertamente buen barómetro de preferencias colectivas- nos da un solo artículo, en este año, sobre Miguel Hernández.

Todo ello, desde luego, importa poco. Contamos ya con estudios muy detallados y valiosos sobre la vida y la obra del poeta. Sus versos ahí están. A pesar de lo incompleto de sus «obras completas» (?), se propagan, duran, se imponen. Ninguna sombra podrá vencerlos: durarán lo que dure la lengua española y nuestra conciencia de lo que es ser hombre de verdad, arraigado en el barro y saltando hacia lo alto como rayo de luz.

-229-

△▽

## Max Aub o la vocación de escritor

-[230]- -231-

«Para el escritor la vocación es lo primero, luego el talento, en seguida la agonía. No olvidemos que hacer belleza es luchar contra sus enemigos, y vencerlos. Encontraremos entre nuestro cansancio una luz. Esa es la belleza.» Palabras de Azorín contestando a un joven, amigo mío, que le pedía consejo, pues no sabía si de veras quería o no dedicarse a la literatura. Sospecho que Max Aub no hubo de pedir jamás consejo a nadie acerca de lo que debía o no hacer con su vida. Sospecho que siempre, desde el principio, desde la adolescencia, llevaba metida en el pecho y en la cabeza esa voz insistente, machacona, irritante, que nos dice quiénes somos y qué es lo que tenemos que hacer para ser del todo quienes somos: la voz de la vocación.

No ocurre siempre así. Hay escritores -es el caso de Proust- que empiezan a escribir por diletantismo, por vanidad, por ganas de probar una nueva experiencia, un nuevo juguete mental. Después «les agarra el toro», se apodera de ellos la voz interior y se encierran a escribir con furia, como para recuperar el tiempo perdido. A veces es una enfermedad la que, al aislar al hombre de sus contactos normales, al crear un silencio forzoso, le permite escuchar la voz de la vocación: así le pasó a Pascal.

Max Aub se ha dedicado, naturalmente, a muchas otras actividades. Ser escritor, en el mundo hispánico, significa ante todo tener que ganarse la vida de alguna otra manera. Ha sido viajante de comercio, agregado cultural en París, -232- argumentista de cine y burócrata «ilustrado» (director de radio, televisión y grabaciones en la Universidad) en México. Nos imaginamos a Max charlando con un posible comprador de botones en Valencia o en Madrid, tratando de colocarle la mercancía, y al mismo tiempo estudiando a su comprador como hombre, como individuo, como posible integrante de una situación teatral o novelística. Lo mismo en sus contactos diplomáticos en la embajada española en París; o en la radio de la Universidad en México. Le ha interesado siempre mucho más ese «animal difícil» que es el hombre que lo demás: los botones, la diplomacia o la organización de programas de radio. Lo cual no quiere decir que haya

desempeñado mal las otras funciones. Quiere decir, simplemente, que mientras iba cumpliendo -impecablemente, eficientemente- con sus otras funciones, ejerciendo sus actividades variadas, Aub iba acumulando experiencias, observaciones, detalles concretos, archivándolos para uso futuro o inmediato; dibujando perfiles, reteniendo frases, que después, con grandes modificaciones, se convertirían en personajes y en diálogos de sus novelas o de sus obras de teatro. (Los amigos que le preguntan: «¿Me vas a poner en tu próxima novela?» no tienen, desde luego, ni la más remota idea de lo que es la actividad del escritor. Lo mismo que el pintor no suele -o no solía; hoy el hecho es más frecuente- utilizar los colores puros, tal como salen del tubo, y los mezcla y combina con otros, es rarísimo el caso de un escritor que lleve a sus obras directamente, sin transposición o combinación con dos o tres «personajes», reales o inventados, a un amigo o conocido. Pero lo mismo que no se puede pintar sin colores no se puede tampoco escribir sin derivar la creación de personajes de algún ser humano conocido o «posible», que tenga características vistas en alguna parte o adivinadas en alguien.)

La fuerte y auténtica vocación de escritor es la que le ha permitido a Max Aub sobrellevar todos los contratiempos -233- que esta arriesgada profesión lleva aparejados, tanto en España como en México. («Escribir en Madrid es llorar», había señalado Larra, pero sin pasar por la complicada experiencia en tierras americanas; ¿cómo habría descrito la experiencia de escribir en México para un hombre de formación y origen españoles?)

Pues, en efecto, Max Aub nació en París por casualidad; su experiencia fundamental, formativa, es toda ella auténticamente española, y española la parte más considerable y decisiva de su obra impresa. «Se es ciudadano, en el fondo, y sin reservas, del país donde uno cursa los estudios del bachillerato», ha dicho no sé qué filósofo. Max Aub es, en este sentido, auténticamente español. Es, si podemos cambiar una frase y a bien establecida, un «valenciano universal», más universal, a decir verdad, que Juan Ramón Jiménez, ya que domina varios idiomas y está muy al corriente de lo que se piensa y escribe en casi toda la Europa occidental y en Estados Unidos. Cuando queríamos escuchar el último disco de poemas de Michaux, o enterarnos de lo que pasaba en Inglaterra, o de lo que se publicaba en Alemania, íbamos a ver a Max; no había otra persona, en México, -y no la hay todavía- que estuviera tan bien informada, con un lujo de detalles que no excluía ni la anécdota personal ni la teoría abstracta, no por improvisada menos certera. Pues bien: para un español, para un refugiado español, para decirlo claramente, escribir -y publicar- en México no ha sido, ciertamente, tarea fácil o agradable. México es -lo dice quien ha vivido allí muchos años y se siente en buena parte mexicano- un país áspero, violento, cruel con sus propios hombres y más con los que llegan de fuera. Si España es, como indica Américo Castro, una síntesis de un elemento dominante cristiano y dos elementos subordinados árabe y judío, si España es, en los mejores casos, la fusión de estos elementos dispares -en los peores, como sabemos, antropofagia, masoquismo- México, a su vez, ha de ser en mejor caso -que raras -234- veces se logra- una síntesis de la síntesis española y de lo indígena, cuajada en un ambiente dominado por la tecnología norteamericana, por «las cosas», las máquinas, los objetos, y en parte la cultura, de importación norteamericana. No es país cómodo, y menos para los intelectuales, siempre en primera línea de fuego. Y Max Aub -como León Felipe, como tantos otros- ha escrito lo más granado de su obra en México; más aún, la ha impuesto, la ha impreso, la ha difundido, ante un público en parte hostil y en parte indiferente; ha escrito teatro, cuentos, novelas, a sabiendas de que no podrían

circular fácilmente por España, a sabiendas de que los españoles en México constituíamos un público inexistente o distraído, a sabiendas de que los mexicanos no sabían qué hacer de una actividad literaria intensa y de primera calidad en la que el problema, los problemas, de los mexicanos, aparecían solamente de vez en cuando. ¿Heroísmo? ¿Quijotismo? Vocación de escritor, fidelidad a sus raíces españolas y a su destino de escritor. A Max Aub le pasa lo mismo que le ocurrió a Ovidio, otro caso de vocación clara: si algún día un gobierno autoritario le impusiera el silencio, la confesión pública de que no iba a escribir más, Max convertiría esa confesión en una obra maestra de la literatura, y al par que prometía no seguir escribiendo nos dejaría un documento de inmenso valor literario.

En sus *Cartas a una joven poeta* señala Rilke lo irremisible, lo necesariamente invencible de la vocación poética: es poeta el que no puede dejar de escribir poemas. Lo mismo en cuanto a la actividad general del escritor. Max Aub no puede, no podrá jamás, dejar de escribir. La muerte adecuada para él es la que cerró los ojos de Petrarca: trabajando, frente a su escritorio, con libros abiertos y papeles a medio llenar. Contra viento y marea, contra todo y contra todos, el escritor que tiene algo que decir ha de seguir escribiendo. (He conocido en la ciudad de México a muchos escritores; pero cuando pensaba en lo que pudiéramos -235- llamar «el escritor profesional», se me ocurrían en seguida dos nombres, y sólo dos: Max Aub y Alfonso Reyes. Y de los dos es Max, menos obsesionado por la belleza del sexo opuesto, el que más fiel ha sido a la literatura.)

Contra todo obstáculo. Y a veces casi parece que se los creara él mismo para tratar de sobrepasarlos. Así, por ejemplo, Max empieza por escribir teatro experimental, en la España de 1923-24: *El desconfiado prodigioso*. Y, también, *Una botella*, *El celoso y su enamorada*, *Espejo de avaricia*, *Narciso*. Obras todas ellas reunidas en el volumen de *Teatro incompleto*, de 1931. Teatro experimental para un público hispánico sumamente hostil a lo experimental en las tablas. Teatro experimental en que fracasaron, o casi fracasaron, Jacinto Grau, Miguel Hernández, Alberti, y -varias veces- el propio Lorca. (En rigor, el teatro experimental, en sus variadas formas, derivado en parte del expresionismo alemán, que Aub debió conocer, no ha tenido éxito sino hasta época muy reciente; a pesar de Cocteau y de alguna obra de Lorca, ha triunfado hace tan sólo unos años, a partir de Ionesco, y su éxito no está del todo asegurado, ni mucho menos.) Por mucho que le desagrade a Aub el teatro de Jacinto Grau, hay que confesar que los dos dramaturgos tienen en común un rasgo negativo: los dos han escrito un tipo de teatro que se ha leído más que representado (y dado el amor a lo chabacano de las masas que acuden al teatro en el mundo hispánico es dudoso que este rasgo sea, en realidad, negativo.)

Teatro ágil, lleno de sorpresas, de anacronismos audaces, como el del triángulo Narciso-Eco-Juan, en *Narciso*, en que el héroe mitológico va esfumándose en escena, mirándose a un espejo de bolsillo: «Aún quedo un poquito, aún soy yo...» y en que los motivos y temas tradicionales quedan renovados a través de la metáfora audaz inspirada por el ramonismo de la época y por la transposición a situaciones -236- modernas. Teatro que no merece, por cierto, quedarse en las bibliotecas acumulando polvo. Y una novela epistolar: *Luis Álvarez Petreña*, con rasgos wertherianos. Lo suficiente para que los corrillos literarios de Madrid empezaran a hablar de él. Pero no bastante para imponerse en una época dominada por la doble corriente del juanramonismo -y la poesía pura- y de las ideas filosóficas y estéticas de Ortega. Ambas actitudes eran

obstáculos para la evolución de la novela; y de las novelas intelectualizadas y semipoéticas de la época, como las de Jarnés, poca cosa ha quedado en pie. Porque el hecho esencial es que Aub pertenece a una generación de poetas: nace en 1903: Alberti en 1902, Cernuda en 1904. Aub, como Francisco Ayala, comienza por la novela «subjetiva», en que los personajes son presentados indirectamente (el héroe, que se suicida, a través de sus cartas; su mujer, Julia, y otros personajes, a través de las que ella escribe antes y después del suicidio del héroe.) Novela lenta, en que ocurren pocas cosas pero el análisis de personajes y motivos es llevado a cabo con rigor a veces cruel. Quizá el personaje más interesante, que entrevemos pero no acabamos de comprender del todo, es el de Laura, amante momentánea pero desdeñosa del héroe, fría y cínica, una de las causas de su suicidio. (Observemos de paso que ya en esta primera novela aparece el tema de la vocación humana, y estrictamente de la vocación de escritor: el héroe se suicida en parte porque lo único que le interesa, aparte del amor de Laura, amor no correspondido, es escribir, y escribir bien: «mi tragedia no es solamente la de ser hombre, sino escritor, y donde se oscurece más mi infortunio es cuando veo que soy un mal escritor», escribe el héroe. Novela de vida interior lenta y torturada, la primera y -en esta medida casi total- la única escrita por Max Aub. Las circunstancias -guerra y destierro- imprimen a su prosa un ritmo más rápido, una acción externa más sostenida: el mundo en derredor, el mundo «objetivo», llega con una ráfaga de brutalidad y se le impone. -237- Lo mismo ocurre en otros países: tras Proust llega Malraux; tras los «crepusculares» y los «herméticos», Silone y Moravia. Esta primera novela es -dentro de los límites de su época- una excelente novela. No se olvide lo difícil que era este género, lo enrarecida y antinovelística que estaba la atmósfera española de la época: hasta el punto de que las obras de Sender y los otros novelistas sociales y «proletarios» de los años que precedieron a la guerra civil quedaron totalmente aisladas del público y de la crítica, pasaron inadvertidas, y han tenido que ser exhumadas mucho más tarde por los investigadores serios, Eugenio de Nora entre otros. Precisamente es Nora quien dice, a propósito de *Luis Álvarez Petreña*: «A más de veinte años de distancia, Petreña nos aparece tan vivo que no dudaríamos incluso en atribuirle algo de -como él, conceptista, diría- las «entrañas extrañadas» del propio autor. Petreña, en trance de representar el drama de su tiempo (cargado de presagios e inminencias), lo encarna, ¿por qué no?, como romántico buitre prometeico de su propio espíritu agobiado; pero en el fondo, esta árida y flageladora vivisección es también un disciplinado entrenamiento, un rebote en las paredes de la náusea capaz de provocar una más íntegra y auténtica recuperación. Por arriba incluso de su mérito artístico, no escaso, *Álvarez Petreña* es un libro-límite: la encarnación de una crisis al mismo tiempo estética, espiritual, social, y simplemente humana, desde la cual es preciso regresar a un punto de partida. Del empacho del subjetivismo pasaremos, en efecto, al reconocimiento de la objetividad pura y simple, casi despersonalizada.» Volver a empezar, borrón y cuenta nueva: esto es lo que el sangriento borrón de la guerra y el exilio imponen a Aub. Y volver a empezar bajo otro cielo, entregando el mensaje de español atormentado a un público que pedía otra cosa. ¿Quién no se hubiera cansado? Pero los esfuerzos de Max redoblan; se crece con el destierro, de su pluma -o su máquina de escribir-- sale un torrente de obras de teatro, de -238- cuentos, de novelas, de artículos y ensayos: son los *Campos*, *Deseada*, *No*, *Sala de espera*, *San Juan*, *Morir por cerrar los ojos*, *La calle de Valverde*, *Jusep Torres Campalans* (que triunfa internacionalmente), sus estudios sobre la nueva poesía española, sobre el siglo XIX español, sin olvidarnos de *Las buenas intenciones* (1954) y de su última (hasta la fecha) excursión por los campos del *pastiche* literario, su antología de poetas desconocidos, fechada en 1963, o de *Ciertos cuentos*, *Cuentos ciertos*, *Cuentos mexicanos*, y *La verdadera muerte de F. F.* (una de sus obras

maestras.) Aub florece en la adversidad: caso típico del hombre con vocación. Raro es el año en que no publique una, dos, hasta tres y cuatro obras.

Vocación, talento y agonía: tal es la fórmula de Azorín a la que nos hemos referido al principio. Si hasta ahora hemos insistido acerca de la vocación de Max Aub es que se trata precisamente de un ingrediente más interno, más difícilmente demostrable y explicable, que el talento; para aludir a este último basta examinar lo escrito por un autor. Y en cuanto al sufrimiento, es patrimonio, en nuestro siglo, y sobre todo en el mundo hispánico, de todos los hombres de buena voluntad.

Unas líneas -pocas- en cuanto al talento de escritor de Max. Lo obvio no necesita demostración. Soy de los que creen que los recursos de un autor se captan más claramente en una obra secundaria que en una obra maestra: en esta última el conjunto funde las partes, las devora, las transforma en una impresión armónica; en la obra secundaria es más fácil ver el andamiaje. Abro al azar un pequeño libro de Aub: *Heine*. Escrito casi al descuido, casi por casualidad. Lo abro también al azar. Y en seguida aparece la agudeza de la expresión concentrada, conceptista, de un barroco depurado y moderno (Aub no es purista, -239- pero sí clásico en su estilo, muy siglo XVII cuando no reproduce el habla popular de hoy, sin excluir el retruécano: «Eliot es católico converso -y con versos...») La expresión es jugosa, rápida, de un esquematismo esencial: «Heine es a la literatura alemana lo que son juntos Larra y Bécquer a la Española; Larra sería la vertiente francesa, satírica, sin títere con cabeza, y Bécquer la alemana, sentimental y amante de más de una. ¿Quién reúne esas dos caras en nuestra literatura? Tal vez sólo el imponderable y nunca bastante alabado don Francisco de Quevedo. Quevedo fue más, mucho más que Heine pero, salvados los siglos, se enfrentaron al mundo desde un ángulo semejante: la lengua *la mieux pendue*, ahorcados ambos a medias por envidias y maledicciones de las que los dos supieron mucho, por sí y por los demás.» Y unas páginas después otro juicio rápido, certero: «Toda obra grande, en tamaño, entraña una parte de ingenuidad que el muy agudo repele. (Si Hugo, Tolstoi, Dickens, Galdós, no tuvieran cierta parte cándida no habrían escrito lo suyo. Tal como Quevedo, Voltaire, Heine o Valéry no parieron mamotretos.)»

Claro está que para un escritor como Aub la pasión y el talento van unidos, no se explican el uno sin la otra. El caso es que nos hallamos ante un escritor profundamente serio, trágico incluso a veces (basta reeler los *Campos* o *No*) que al principio de su carrera fue clasificado, un poco apresuradamente, como esencialmente humorístico: esto es lo que opinaba Félix Delgado acerca de sus primeras obras de teatro: «Max Aub es antes que nada un humorista. Lo que otro autor elegiría como argumento para un drama lleno de efectos de más o menos calidad, Max Aub lo comprime hasta achicarlo en el rincón de su íntimo humorismo. Extrae así el jugo cómico del gran fruto dramático. Toca los resortes de su ironía y obtiene, colado, limpio, el zumo esencial de su humorismo.» Y tal juicio a propósito de un escritor que, a partir de 1939, iba a producir algunas de las descripciones más desgarradoras de la -240- guerra, los campos de concentración, la crueldad, la ignominia, la imbecilidad de nuestra época. ¿Para qué hablar de «doble personalidad» en este caso, si sabemos, por ejemplo, que Picasso es el autor de *Guernica* y de cuadros con alegres faunos y eróticas ninfas? ¿Y que Shakespeare, además de *Hamlet* y *King Lear*, se complació en dejarnos una serie de comedias amables e «intrascendentes»? No; el humorista que Max llevaba dentro no ha desaparecido del todo; asoma su cabeza cada vez que las preocupaciones políticas, sociales, humanas, lo dejan respirar; nos ha dado ya *Jusep Torres Campalans*,

espléndido *divertissement* que ha engañado a más de un crítico en su reconstrucción integral, concienzuda, paciente, de un pintor que jamás existió, pero que sigue ahí, más vivo que muchos otros pintores de carne y hueso; nos ha dado varios cuentos deliciosos y una antología de poemas hijos de padre poco conocido. En el mundo hispánico solamente Borges -en algunas de sus notas para eruditos, al pie de la página, alusivas a libros inexistentes- y Max Aub son capaces de llevar tan lejos la broma, el espíritu del humorismo creador. Claro está que cuando el humorismo va tan lejos enlaza directamente con el sentido de lo absurdo. (¿Acaso no han creído algunos críticos que Kafka era, ante todo, un humorista? Hay momentos en que el escritor nos ofrece dos caminos posibles: la risa o el llanto. Y es el lector quien debe decidir.)

En el decorado de la fachada o los interiores de muchos teatros españoles del siglo pasado aparecían con frecuencia dos máscaras: la de la tragedia, grave y amarga; y la de la comedia, alegre y sonriente. En el rostro severo, cuadrado, de intensos y perspicaces ojos (¿azules? ¿grises? ¿verdes?) de Max, amable y acogedor para amigos y extraños, aparecían de pronto, turbando la placidez habitual, a veces la máscara de lo trágico, a veces la regocijada expresión de lo cómico. Él sabía cómo se las arreglaba para que, allá por adentro, las dos máscaras quedaran conciliadas, amigas, y -241- no le hicieran la vida imposible con sus disensiones. Lo importarte era seguir siendo fiel a ambas, con una fidelidad propia del entusiasmo juvenil -o del hombre cuya firme vocación le impide vacilar ante los complicados problemas que plantea la vida del escritor- Volvamos al juicio de un buen crítico, Eugenio de Nora: «Las últimas obras de Max Aub demuestran, contra lo que podría creerse dado lo personal de la fórmula narrativa y la solidez de construcción alcanzada en los *Campos* y relatos anejos, que el escritor, en vez de repetirse, cuenta con fuerzas de renovación interna y posee un caudal de novedad y de sorpresa prácticamente inagotable...» Y después, poco después, insiste: «... la inagotable potencia de Max Aub que, en la plenitud de su talento, es también, todavía, un escritor «joven», y reserva acaso para el futuro sus pruebas definitivas.»

-[242]- -243-

△▽

## Notas al margen de señas de identidad, de Juan Goytisolo

-[244]- -245-

### Una novela afortunada

¿Qué significa para un crítico de la literatura española contemporánea enfrentarse con una novela como la de Goytisolo, que ha conseguido interesar a un público muy numeroso? Quizá es algo parecido a lo que le acontece al observador que se acerca a una ciudad moderna rodeada de nubes, cubierta de gases, nimbada por una atmósfera densa.

Es difícil ver el conjunto, acercarse a la realidad concreta. La novela de Goytisolo, *Señas de identidad*<sup>73</sup>, se nos presenta aureolada de una gran cantidad de zonas vagas, imprecisas. El lector, el crítico, ha sentido, intuido, su importancia desde lejos.

Quiere acercarse, precisar el contorno que -de momento- se le ofrece borroso. Detrás de las nubes, el nimbo, la aureola, que han creado la publicidad y los otros lectores, se ofrece un cuerpo compacto y difícil. Una novela larga y que posiblemente, probablemente, fue meditada y escrita en forma muy deliberada. La novela más importante que ha publicado hasta la fecha uno de los más destacados novelistas españoles de nuestro siglo.

Porque -no cabe dudarlo- *Señas de identidad* es una de las más significativas novelas publicadas, dentro o fuera de España, y obra de autor español, a partir de 1939. Resiste la comparación con obras tan esenciales como *La -246- colmena*, de Cela, o *Cinco horas con Mario*, de Delibes, *El Jarama*, las páginas emocionadas de Ana María Matute, o *Tiempo de silencio*. Obras y autores muy diferentes, cuyo único denominador común es la calidad literaria y la sensibilidad frente a la España de hoy.

Claro está que un éxito de público no significa que una novela pueda durar. La mortalidad de un best-seller frente a la prueba del tiempo es muy elevada. La novela de Goytisolo ha recibido otro galardón inesperado pero muy efectivo: ha sido «adoptada», por decirlo así, por parte de los novelistas hispanoamericanos de hoy, gracias a uno de los más destacados: Carlos Fuentes.

## Carlos Fuentes y Juan Goytisolo

En la historia de las relaciones culturales entre España e Hispanoamérica existen dos momentos en que la literatura hispanoamericana se presenta, a los observadores extranjeros y por ello mismo en gran parte objetivos, «neutrales», y también a no pocos observadores españoles, como más madura y avanzada que la española. El primero es el modernismo. El momento histórico en que el modernismo llega a España, se revela allí como más prometedor y fecundo, por lo menos técnicamente, y también como portador de una sensibilidad nueva, ha sido estudiado repetidas veces. Creemos que técnicamente -y también en lo que toda técnica implica en cuanto a una nueva sensibilidad- las novelas hispanoamericanas de hoy (pensemos, por ejemplo, en *Rayuela*, de Cortázar: en *Cien años de soledad* de García Márquez, para no citar más que dos ejemplos) pueden aportar a los ambientes literarios de España un soplo de fresco viento, una sensibilidad más aguda frente a los grandes temas de hoy y de siempre, una herramienta que ayude a precisar lo que a veces sabemos y no podemos expresar. Los escritores hispanoamericanos de hoy han sido con frecuencia -247- muy duros -quizá, probablemente, excesivamente duros- al enfrentarse con la literatura española. Una literatura de la que, según opina Jorge Luis Borges, se salvan, apenas, Cervantes y Quevedo. Una literatura que, según la expresión de Octavio Paz, ha oscilado, en la época moderna, entre la academia y el café, entre la oratoria y el chisme. Es, pues, esperanzador constatar que por fin un escritor hispanoamericano perteneciente a las últimas promociones reconoce como hermano, con cariño y admiración, a un escritor español contemporáneo. Así ha sucedido con este encuentro -que es reconocimiento de lazos profundos, de hermandad presente- entre Carlos Fuentes y Juan Goytisolo: «Si Luis Buñuel -ha escrito Fuentes- representa, en el más alto grado, nuestro re-encuentro con la verdadera e inmutable tradición española, Juan Goytisolo, a su vez, significa el encuentro de la novela española con la que se escribe en Hispanoamérica. Hay una frase

que el propio Buñuel -hombre de terribles y magníficas obsesiones- acostumbra reiterar en su conversación: «Es preciso que los españoles aprendan de nuevo a ser rebeldes.» Sabemos lo que el camino de la rebeldía significa para Buñuel: no un viaducto pavimentado con programas e iluminado por dogmas, sino un oscuro laberinto en la selva. Recorrerlo es asumir el riesgo de una libertad nueva, es decir: desconocida. Señas de identidad, la novela de tránsito de Juan Goytisolo, obedece en todo a esta concepción.»<sup>74</sup>

Tres aspectos de la novela de Goytisolo son los que atraen la atención -y la admiración- de Fuentes: el lenguaje, la posición de rebeldía crítica frente a la sociedad española, y la estructura misma de la novela. El lenguaje -el estilo- de Goytisolo ha sido censurado más de una vez por sus críticos. Se le ha juzgado escritor «sin estilo» (pero lo mismo se ha dicho de Galdós), desdeñoso de la gramática y el «buen decir». Estos pretendidos defectos de Goytisolo -señala Fuentes- son, en el fondo, otras tantas -248- ventajas, otras tantas victorias: «A la luz de estas páginas cruel y lúcidamente honestas, la prosa tradicional de España aparece como una suma de complacencias: con el paisaje, con la nostalgia, con el folklore, con la insularidad, con el romanticismo populista, con el nacionalismo y con la supuesta esencia española -hidalguía, honor, flama sagrada, realismo cazarro- celosamente reclamada por la derecha y la izquierda tradicionales,» escribe Fuentes. «Goytisolo contamina todos los niveles del español escrito y al hacerlo los desjerarquiza radicalmente. Una solemne montaña se convierte en un río tumultuoso que el autor contiene con frágiles represas de verso libre narrativo... de esta manera, Goytisolo emprende la más urgente tarea de la novela española: destruir un lenguaje viejo, crear uno nuevo y hacer de la novela el vehículo de esta operación.»<sup>75</sup>.

## Forma y contenido

Es posible que, si decidimos fijarnos únicamente en el «contenido crítico», en el campo de la literatura española de hoy el nombre más extremo -junto al de Francisco Arrabal, otro enemigo irreconciliable de la realidad social y política de la España de hoy- sea el de Juan Goytisolo. Y, sin embargo, ¿cómo olvidar a Max Aub, a Ramón Sender, a tantos otros? Más aún, el castellano que escriben Aub y Sender no es, en modo alguno, el de las academias o el de las tertulias madrileñas. Todo intento de acercamiento esencial, de definición esencial, como el que lleva a cabo Fuentes, implica un acierto posible, pero -no menos- un riesgo. Claridad y selección, por una parte; por otra, olvido de matices, afinidades, movimientos paralelos o convergentes. No importa. Creemos que Fuentes ha sabido ver el lazo -fundamental- que une a Goytisolo con sus «compañeros de viaje», de viaje literario- que es, también, en muchos casos, una toma de posición política -249- en Hispanoamérica. La novela hispanoamericana de estos últimos años -leamos a Cabrera Infante, a Lezama Lima, a Cortázar, al propio Fuentes- se ha esforzado por crearse un lenguaje nuevo; Goytisolo, por olvidar el lenguaje «oficial», aprendido: «para un hispanoamericano, crear un lenguaje es crear un ser. El hispanoamericano no se siente dueño de un lenguaje, sufre un lenguaje ajeno, el del conquistador, el del señor, el de las academias... Las formas del habla mexicana -el circunloquio respetuoso, el humilde diminutivo, el agresivo albur- son maneras con las que el esclavo secular niega su presencia, la suaviza o la afirma brutalmente porque siente no tenerla... Para el español, por lo contrario, el problema no es poseer una

lengua, sino des-poseerse de ella, renunciar a ella, hacerse extranjero a su lengua, recobrar un desamparo que, de nuevo, convierta a la lengua en un desafío y una exploración, como lo fue para Cervantes, Rojas o Góngora. Con Goytisolo, el español escrito en España deja de ser el lenguaje de los señores para revelarse, igual que en la América Española, como el lenguaje de los parias.»<sup>76</sup>

Forma y contenido se corresponden, encajan una en otro: a una realidad caótica y sin jerarquías corresponde, por una parte, un lenguaje «corriente», vulgar a veces, o bien un contraste irónico entre el lenguaje elevado -o más bien pedante- de los documentos oficiales y el lenguaje vulgar, y una composición a base de relatos entrecruzados, composición de mosaico o «collage», relatos diversos que tienen por denominador común la vida cotidiana de la España de hoy y sus efectos en distintos personajes. Ahora bien: creemos que tanto en la estructura de su novela como en la manera de perfilar sus personajes o de contrastar estilos diversos, Goytisolo es a la vez innovador y tradicional: tiene en cuenta una tradición, y trata de llevarla a su expresión más acabada.

-250-

### **Tradición y originalidad**

La técnica de presentar narraciones cruzadas y complementarias, en efecto, se encuentra ya en *La colmena* de Cela y *La noria* de Romero (para no citar más que dos antecedentes muy claros). Goytisolo la había empleado ya más de una vez, y en especial en *Campos de Níjar*, de 1960, donde se dan cita el relato de viajes, el documento, y la conversación con la gente del pueblo. El contraste, a la vez irónico y dramático, entre la retórica oficial y la cruda realidad presente es, también, uno de los recursos esenciales de Goytisolo. Así, por ejemplo, en *La resaca*. (Agreguemos que el tema esencial de Goytisolo es la lucha contra la hipocresía, quizá más que contra la injusticia social, si bien no es posible separar ambos males: la hipocresía hace posible la injusticia social, la justifica, la protege. Agreguemos también que es el tema favorito de la juventud rebelde de hoy, que ve en la hipocresía el mal intolerable de las viejas generaciones, y en esta juventud Goytisolo ha encontrado, dentro y fuera de España, a sus más entusiastas lectores. Claro está que no cabe tal indignación ante la hipocresía sino entre los que, como Goytisolo, se han sentido, aunque sólo fuera momentáneamente, cautivos de algún ideal, «creyentes» en algo o en alguien: no olvidemos, por ejemplo, que a los once años Goytisolo intentó escribir una novela cuyo tema era la vida de Juana de Arco.)<sup>77</sup>

En *La resaca* el entrecruzarse de retórica oficial y cruda desesperación cotidiana, el tema de «las ilusiones perdidas», del lenguaje como máscara que encubre la miseria y la opresión, es desarrollado brillantemente, en forma muy clara, quizá, a veces, demasiado obvia. Así ocurre en los capítulos finales, en que se atacan, sucesivamente, el lenguaje de la propaganda oficial y el de la propaganda eclesiástica. En el capítulo 7, uno de los personajes, Evaristo, ha llegado a la conclusión de que su única posibilidad de -251- rebelión, de decir «no» al mundo gris y atroz que lo rodea, es el suicidio:

Aquella zona estaba desierta de noche y Evaristo la atravesó lentamente, bordeando los montones de basura. Soplaban el viento, húmedo y pegajoso, y, con las mochilas al

hombro, escaló el teso de la colina. Desde allí se dominaba la enorme explanada de la estación y su mirada se detuvo en la leyenda escrita en el muro. «*Ni un bogar sin lumbre, ni un español sin pan*», decía. Evaristo se acomodó bien entre las hierbas y la observó durante largo rato, fijamente. Luego se sacó la navaja de afeitar del bolsillo y, con las manos en los potes para no manchar el suelo, se abrió las venas de los brazos.)<sup>78</sup>

La ironía última -y la más absurda- estriba en que este español desesperado, que ha renunciado a su sociedad y a su vida, obedece, sin embargo, a un resabio de «urbanidad», de «orden público», y trata de no manchar el suelo con su sangre. Ni en el momento de la muerte se libera de sus prejuicios o principios tradicionales. La novela termina con otro «choque de estilos», con otro contraste entre la retórica oficial -un discurso va a ser leído por un niño, que con toda seguridad no se entera ni de la mitad de lo que está diciendo y la amarga situación personal y familiar del mismo muchacho, que, en el momento decisivo, no acierta a pronunciar las palabras que de él se esperaban. Es la fiesta de San Juan: desfile, llegada del Delegado Apostólico, banderas, música. El muchacho ha ensayado su discurso con toda paciencia:

... Se anuncia el gran acontecimiento. Ya resuenan las martellinas que labran los primeros sillares de los alcázares de nuestra liberación... Cantando y con los fusiles empenachados con las rosas de la paz, colgados en el balcón, al claro sol de España... Un pueblo que es capaz de estas hazañas del espíritu, de estos encuentros con Dios, es un pueblo de seres fabulosos que, puestos en el carril de la cultura...<sup>79</sup>

-252-

Y en el momento culminante todo este universo de oropel se derrumba:

Avanzaban, avanzaban hacia él y una angustia terrible le escaló por la garganta. Subidos en el techo de una barraca, Hombre-Gato y Ramón reían y hacían cuchufletas con las manos. Y, de repente, como a un condenado antes de morir, la vida se presentó, desnuda, a sus ojos, y se acordó de Saturio y de la niña, de Giner y del viejo expulsado de la caseta. Las lágrimas brotaron incontenibles deformando su visión del grupo sonriente y benigno y, cuando la música enmudeció y el cura le hizo un ademán con el brazo, sólo acertó a balbucir: «Delegado... Somos pobres... Mi padre...» El pliego del discurso le había resbalado entre los dedos y, cortando el penoso silencio, los altavoces reanudaron su programa.<sup>80</sup>

Si nos hemos detenido en estos dos ejemplos es porque vemos en ellos no solamente una técnica esencial, central, en la obra de Goytisolo, sino también porque, a través de ellos, comprendemos mejor la continuidad entre Goytisolo y los escritores que le preceden: en especial, Baroja y Valle-Inclán. Las últimas novelas de Valle, a partir de *Tirano Banderas* y en casi todos los textos del *Ruedo Ibérico*, abundan en contrastes irónicos entre estilos irreconciliables: sería prolijo citar textos. En cuanto a Baroja, bastará recordar el final de *Paradox, Rey*. Las tropas coloniales francesas han arrasado la pequeña ciudad de Bu-Tata, entre idílica y utópica, fundada por el anarquista Paradox y sus compañeros de aventuras. Empiezan las epidemias y el alcoholismo. Los cínicos soldados se disponen a explotar a los indígenas en forma implacable. Y la obra de Baroja termina con un breve capítulo, el XII, titulado «Una noticia».

De «L'Echo» de Bu-Tata:

«Tras de la misa, el abate Viret pronunció una elocuentísima arenga. En ella enalteció al Ejército, que es la escuela de todas -253- las virtudes, el amparador de todos los derechos. Y terminó diciendo: Demos gracias a Dios, hermanos míos, porque la civilización verdadera, la civilización de paz y de concordia de Cristo, ha entrado definitivamente en el reino de Uganga.»

No sería difícil encontrar precedentes de este contraste irónico en la tradición española -Siglo de Oro, Cervantes, Quevedo, «Los Borrachos» de Velázquez -o en la francesa- las célebres páginas que Flaubert dedica, en *Madame Bovary*, a los «Comicios Agrícolas», entre muchos otros ejemplos. Ahora bien: si comparamos entre sí varias de las novelas de Goytisolo empezamos a vislumbrar que el contraste irónico desempeña en ellas un papel esencial. No es «efecto» o «adorno», sino pieza central, clave de bóveda. *Fiestas*, por ejemplo, termina con un espléndido contraste irónico entre el festival religioso, con sus fuegos de artificio, sus discursos, su desfile y procesión, y la entrada de la policía en un barrio de chabolas para expulsar a los murcianos. Y con frecuencia son niños o adolescentes los que, testigos impotentes y angustiados de este contraste, quedan amargamente aplastados por él, agobiados, sin salida, sin esperanza. Se han acabado los ideales; ya no hay Reyes Magos, o «Santa Claus», o lo que sea. La novela-paradigma de Goytisolo es, en el fondo, un diálogo entre un niño -o un adolescente, o un adulto de mentalidad infantil- y la sociedad: el niño espera que la sociedad se muestre benévola, que sus ilusiones se realicen, y la sociedad -con crueldad creciente e incluso melodramática- arruina esas ilusiones. A veces, los adolescentes se forman su propia sociedad provisional, en espera de que la verdadera sociedad cambie o pueda ser cambiada (*Juegos de Manos*, *Duelo era el Paraíso*) sin conseguir por ello la estabilidad: esta sociedad en miniatura se desintegrará, al final, en lo que pudiéramos llamar una «ceremonia de iniciación», paralela a la ceremonia, al rito, al espectáculo con que la sociedad grande, la verdadera y todopoderosa, -254- impone su brutalidad, su crueldad, al espíritu del adolescente al final de las novelas -*La resaca*, *Fiestas*- ya mencionadas. Para llegar a ser adultos, parece decirnos Goytisolo, para adquirir plena

identidad de adultos, hay que pasar por esa trágica e irónica ceremonia que el autor se complace en colocar al final de varias de sus novelas. (La aparente excepción, *La isla*, no lo es. Claudia Estrada, la heroína -o quizá antiheroína- recuerda con una parte de su ser la época de idealismo, y se indigna, impotente, medio seducida, ante la España de hoy, que «se ha convertido en un país aparte, en una verdadera isla... Los maridos engañan a sus mujeres... Las mujeres engañan a sus maridos... La virginidad ha desaparecido del mapa.»)

## La primera versión

Si insistimos en lo que pudiéramos llamar «tradición» y «continuidad» en la obra de Goytisolo, es porque su originalidad se impone por sí sola (y también porque Goytisolo, traducido al francés, sobre todo, pero también al inglés, y cuyo éxito fuera de España ha sido, quizá, mayor que dentro de España, corre el riesgo de ser interpretado por críticos poco conocedores de la tradición cultural hispánica y que por ello mismo no señalan las hondas raíces hispánicas de su obra.) Goytisolo es, ciertamente, un hombre culto que ha leído mucho y que además de conocer bien la literatura española, trabaja incansablemente, se esfuerza en depurar y superar sus obras iniciales, sus intuiciones artísticas básicas. Diríamos que ha escrito, hasta ahora, variaciones -cada vez más amplias, cada vez más conmovedoras- basadas en un tema central. Por esto resulta fácil encontrar en sus anteriores novelas un antecedente a *Señas de identidad*. Es éste como una primera versión de su última novela. Se titula *La Chanca*, y apareció en 1962.

-255-

*La Chanca* es, en apariencia, una descripción de un viaje por Almería, por la zona más pobre y abandonada de Almería. En realidad es mucho más que eso. Goytisolo reside en París desde 1957: *La Chanca* es una crónica del regreso -doloroso, frustrado- a la patria. (No en vano Carlos Fuentes llama a Álvaro, el protagonista de *Señas de identidad*, novela que, señalamos, continúa, amplía y completa el ambiente de *La Chanca*, «miniulises hispánico... que en vez de una mujer persigue fantasmalmente a un país, a una cultura y a una esperanza revolucionaria.»)<sup>81</sup> El héroe de *La Chanca*, el de *Señas de identidad*, el de todas y cada una de las novelas de Goytisolo, es, lo sabemos, (por lo menos en parte) el propio Goytisolo. Esta inevitable identificación entre autor y héroe añade intensidad y autenticidad a cada una de las páginas de nuestro escritor. *La Chanca* combina la descripción objetiva -el autor como cámara fotográfica, el autor como recopilador de documentos, libros de geografía, anuarios de estadística: así en los apéndices, que trazan la historia de Almería a partir del siglo XII, y nos dan el número de cuevas habitadas, chozas, fuentes, oficinas de correos, etc., que corresponden a los 19.000 habitantes de esta zona desolada -con la introspección amorosa y amarga: el viaje despierta recuerdos de niñez, el autor va en busca de un amigo, y cuando por fin llega a su casa se entera de que la policía acaba de llevárselo. Es casi como si Ulises al llegar a Ítaca se enterara de que a su mujer acaban de raptarla y violarla. «Hambre e injusticia, miedo e injusticia, dolor e injusticia, muerte e injusticia», son las frases de Goytisolo que resumen la visión total. «El autor -escribe Kessel Schwartz- llega a la conclusión de que Almería no es una provincia española, sino más bien una colonia

española ocupada militarmente por la Guardia Civil y cuyos ciudadanos viven abandonados y víctimas de la discriminación.»<sup>82</sup>

-256-

### **En busca de una identidad**

El narrador de *La Chanca* se siente unido a su patria por una relación compleja, ambigua: lo mismo ocurrirá con el héroe de *Señas de identidad*. Relación hecha de amor y de odio, de ternura y de repulsión. Pero el problema fundamental -que únicamente la segunda novela revela en su plenitud- es que la nostalgia esencial que envuelve al exilado no le permite llegar del todo hasta el fondo de sí mismo, y, por otra parte, la vida en la patria resulta insoportable. «Ni contigo ni sin ti -reza la vieja copla- tienen mis penas remedio; / contigo porque me matas, / y sin ti porque me muero.» ¿Cómo vivir en España? y, por otra parte, ¿cómo puede un español vivir fuera de España? (Juan Valera ya se había planteado este dilema en el s. XIX). La fórmula de Ortega se aplica aquí: yo soy yo y mis circunstancias, y si no las salvo no puedo salvarme a mí mismo; si no las comprendo no existo. Esto es lo que parece decirse el héroe de Goytisolo: va en busca de España porque necesita sus circunstancias españolas, sus raíces españolas, para saber quién es y qué puede hacer.

«Una farsa que acaba mal»: así había definido el propio Goytisolo una de sus novelas, *El circo*. La misma definición parece convenir a la España contemporánea bosquejada en *Señas de identidad*. Es curioso -y significativo- que en esta novela, en la cual el personaje principal busca a España y se busca a sí mismo, afanoso por ahondar en su ser, en su identidad, las páginas iniciales -y las finales- estén ocupadas por un coro de voces sin nombre. Voces inconexas, frases entrecortadas, sin puntuación. Frases anónimas: las primeras, un abigarrado y estridente coro de voces franquistas que critican al héroe; las últimas, interrumpiendo constantemente el monólogo del héroe, son voces de turistas, frases triviales, retazos de conversaciones que el viento se lleva.

-257-

### **Un panorama desolador**

A Goytisolo le agrada terminar sus novelas con una escena dramática, de un dramatismo simbólico. Son, con frecuencia, finales de «fuegos de artificio». El relato, aparentemente desorganizado hasta entonces, queda enfocado, y la necesidad del desorden y la desconexión se hace evidente, queda superada por la escena final. Las últimas páginas de *Señas de identidad* (el capítulo IX en la primera edición, que es el VIII de la segunda)<sup>83</sup> constituyen un despliegue de virtuosismo literario. No gratuitamente, sino para dar una visión total de lo que al héroe le ha acontecido, de las conclusiones -contradictorias pero no por ello menos válidas- a que ha llegado. Su regreso a España, sus años de residencia en París, sus recuerdos de infancia, su amor intenso pero fracasado, su viaje a Cuba, todo ello contribuye a esta visión final de Barcelona desde un catalejo en lo alto de Montjuich. Visión gigantesca, dilatado «collage», mosaico infinito cortado por monólogos interiores, rótulos, voces franquistas, inocentes exclamaciones de turistas mentecatos, traspasado de imágenes poderosas

(«como cuellos de girafa o periscopios amenazadores las torres de la Sagrada Familia»). Los ingredientes de esta escena final son muy variados, y si bien al principio del capítulo Goytisolo ayuda a diferenciar cada fragmento mediante espacios y tipografía, a medida que avanzamos van entremezclándose con creciente frenesí. La multiplicidad de mensajes heterogéneos se halla muy cerca de lo que Marshall McLuhan llama «experiencia total», en que los sentidos son bombardeados por innumerables sensaciones, muchas percibidas en forma subliminal. Los ingredientes manejados por el autor son: la descripción objetiva, como de libro de geografía; el documento, en forma de cartel para turistas en varios idiomas; la prosa oficial de un folleto para turistas; el monólogo interior, en segunda persona; el coro de turistas anónimos, que se expresan en francés, -258- inglés, catalán, alemán y castellano; la anécdota, la noticia periodística y el recuerdo retrospectivo de los años de guerra -recuerdo real o imaginado- formando parte del monólogo interior, pero interrumpiendo con su presencia insistente, obsesiva, ridícula o trágica, el fluir de la conciencia; y, finalmente, las voces del régimen, las voces franquistas, que parecen salir de algunos monumentos y reprochar al héroe su conducta y su actitud.

### Un orden desordenado

La algarabía de estas páginas finales -verdadero poema en prosa- esconde y revela, a la vez, un mensaje concreto. Un mensaje de despedida desgarrada, llena de nostalgia, de amor y de odio. El héroe -y sabemos que tras él se encuentra Goytisolo mismo- ha llegado al final de su peregrinación. Ulises ha vuelto a Ítaca. Pero Ítaca le parece un lugar extraño, remoto, hostil. Trata en vano de orientarse, frente al rebaño de turistas, a la invasión de turistas (Goytisolo prescinde de la puntuación, en especial de las comas, y acumula sustantivos, como en un catálogo, para acentuar la impresión de caos y su extrañeza frente a ese caos):

Imaginaste al caballero Don Quijote con su lanza su yelmo y armadura cociéndose al sol de esta bochornosa mañana de agosto de 1963 en medio de las bárbaras caravanas de Hunos Godos Suevos Vándalos Alanos que con gafas oscuras shorts sombreros de paja botijos porrones máquinas de fotografiar castañuelas sandalias alpargatas de payés banderillas blusas de nailon pantalones tiroleses camisas estampadas contemplaban la perspectiva de la ciudad...<sup>84</sup>

El protagonista se pregunta: «La ciudad que contemplaban ¿era la tuya?» Frente al presente trivial evoca los fantasmas del pasado, las sombras de la guerra civil, los fusilados de Montjuich, los retazos de historia medieval, en -259- violentas transiciones (el rey Ataúlfo aparece al lado de un incansable transistor). Casi estamos a punto de perder el hilo y no escuchar el triste mensaje de despedida:

todo ha sido inútil  
oh patria  
mi nacimiento entre los tuyos y el hondo amor que  
sin pedirlo tú  
durante años obstinadamente te he ofrendado  
separémonos como buenos amigos puesto que aún es  
tiempo

Y, contrapuntalmente, se escuchan las Voces franquistas:

pedra somos y piedra permaneceremos  
no te empecines más márchate fuera  
mira hacia otros horizontes danos a todos la espalda  
olvídate de nosotros y te olvidaremos  
tu pasión fue un error  
repáralo

A continuación, un letrero en cuatro idiomas, esta vez no como contraste sino más bien como feliz casualidad, como respuesta externa a lo que las Voces indicaban y que el héroe había ya decidido:

SALIDA

SORTIE

EXIT

AUSGANG

Llegamos, pues, a una especie de «acorde final»: los variados estilos se apoyan unos a otros, se funden en un solo mensaje. ¿Todo ha terminado? No; el héroe debe confiarnos sus últimas palabras, su última rebeldía, inspirada quizá por la insolencia de las Voces franquistas:

pero no

su victoria no es tal

y si un destino acerbo para ti como para los otros te lleva

no queriéndolo tú

-260-

antes de ver restaurada la vida del país y de sus hombres

deja constancia al menos de este tiempo no olvides  
cuanto

ocurió en él no te calles

Quizá, escuchando con atención, oiremos en estas últimas páginas de la novela algunos ecos -sobre todo de poetas: de Cernuda, el Cernuda cívico, indignado, dolido, cruel; de Vallejo; de Blas de Otero (Goytisolo emplea un gerundio muy de Otero, un neologismo inconfundible, «españahogándose»). No importa. El efecto total es de una originalidad y una fuerza muy poco comunes. Y las líneas finales nos ofrecen otro ejemplo de contraste irónico, que viene a mostrarnos hasta qué punto su diálogo con el presente, con la realidad española de hoy, se ha convertido para el héroe de la novela en un «diálogo entre sordos»: el héroe va meditando «qué orden intentaste forzar y cuál fue tu crimen», y el mundo externo le contesta con un último mensaje, con un cartel típico del mundo materialista, del mundo de la burguesía y del turismo bobalicón que el héroe ha venido rechazando -y con el héroe ha venido rechazando el lector de la novela:

INTRODUZCA LA MONEDA

INTRODUISEZ LA MONNAIE

INTRODUCE THE COIN

GELDSTUCK EINWARFEN

Ironía, melancolía, sentimiento de lo absurdo, estallan ante nosotros: son los cohetes finales de este castillo de quema, de estos fuegos artificiales, de que está hecho el final de la novela de Goytisolo.

## El lenguaje de Juan Goytisolo: vindicación y reivindicación

-[264]- -265-

El poeta -y un novelista de la talla de Juan Goytisolo «funciona» también, en muchas páginas de sus obras, como poeta- es, lo sabemos, quien puede dominar el lenguaje, moldearlo, dar una forma más pura y más brillante a las desgastadas monedas del lenguaje cotidiano, transformar el cobre en oro. Como ha escrito Octavio Paz:

hazlas, poeta,

haz que se traguen todas sus palabras.

De todos los novelistas españoles activos hoy, Juan Goytisolo es, quizá, el que más tiempo ha tardado en conquistar un lenguaje propio, en domesticar el idioma hasta transformarlo en servidor fiel. En estos últimos años, y antes de que Goytisolo llegara a la plenitud expresiva de sus dos últimas grandes novelas (*Señas de identidad* y *Reivindicación del Conde don Julián*) hemos visto formarse, entre los novelistas españoles de hoy, estilos coherentes y eficaces: el de Francisco Ayala, por ejemplo, ácido, amargo, socarrón, quevedesco; el de Cela, grotesco y caricatural pero no exento de finura y melancolía en algunas páginas; las fuertes y dinámicas imágenes de la prosa de Ana María Matute; o los párrafos densos, misteriosos, elusivos, de Álvaro Cunqueiro, para no dar más que unos pocos ejemplos. Goytisolo, hombre tenaz y paciente, ha tratado más que sus compañeros en encontrar su estilo. Y ello no solamente por cuestión de edad o -266- por circunstancias personales -si bien es cierto que es mucho más joven que Ayala o que Cela, y que además le tocó educarse en la España de la postguerra, mala época para un escritor en formación- sino quizá por que el campo novelístico por él escogido al principio, la novela «realista» de crítica social, con toques naturalistas y grotescos, ha solido ser una escuela de veracidad y de sentido moral pero en ella el «estilo artístico», el cultivo de un estilo refinado y elegante, ha sido deliberadamente desdeñado, con resultados a la vez positivos y negativos (pensemos en Zola, en Gorki, en tantos otros novelistas de esta escuela). Claro está que la crítica social o ideológica no es incompatible con la creación de un estilo rico y original: bastaría con el nombre de Quevedo para disipar toda duda sobre este punto.

Quizá la evolución del estilo de Goytisolo, su creciente variedad y fuerza, se deba, ante todo, a que los sentimientos de Goytisolo se han agudizado y exasperado. Ante la realidad española de hoy, que antes se contentaba con describir, se indigna con una obsesión exasperada y desesperada. Antes -en *Juegos de manos*, en *Fiestas*, en *La resaca*- Goytisolo corría el telón, mostraba la escena, subrayaba uno o dos ángulos

particularmente sombríos, y dejaba que el lector llegara a sus propias consecuencias. Ahora, en sus dos últimas novelas, asistimos a un crescendo de ira: no basta con criticar; es preciso fustigar verbalmente, acometer, subvertir, violar, profanar. La honda excitación del autor se comunica al estilo y a los lectores.

Claro está -para mayor gloria de la cultura española- que la indignación de Goytisolo no es una voz única clamando en el desierto. Recordemos al último Valle-Inclán, el de *Tirano Banderas* y *La hija del capitán*. A Max Aub, Francisco Ayala, Luis Buñuel. En *La nueva novela hispanoamericana*, Carlos Fuentes señala algunas -267- de esas voces rebeldes: «Si Luis Buñuel representa, en el más alto grado, nuestro reencuentro con la verdadera e inmutable tradición española. Juan Goytisolo, a su vez, significa el encuentro de la novela española con la que se escribe en Hispanoamérica. Hay una frase que el propio Buñuel -hombre de terribles y magníficas obsesiones- acostumbra reiterar en su conversación: «Es preciso que los españoles aprendan de nuevo a ser rebeldes». Sabemos lo que el camino de la rebeldía significa para Buñuel: no un viaducto pavimentado con programas e iluminado por dogmas, sino un oscuro laberinto en la selva. Recorrerlo es asumir el riesgo de una libertad nueva, es decir: desconocida. Señas de identidad, la novela de tránsito de Juan Goytisolo, obedece en todo a esta concepción. No en balde los gurús personales de Goytisolo son Buñuel y un poeta secreto, Luis Cernuda, que espera aún ser reconocido en Europa y que en España sólo lo fue al morir hace pocos años. Como Buñuel en el cine, Cernuda representa en la poesía la profanación de todo lo consagrado por la inercia, la culpa o la ilusión españolas: *La realidad y el deseo* es el título de su obra única y total; título que proclama las dos ausencias de la cultura española contemporánea, en la que la realidad se confunde con la mistificación y el deseo con la nostalgia.» Goytisolo puede haber aprendido de Buñuel y de Cernuda que el camino que lleva a la libertad conduce forzosamente, en ciertos casos, como etapa previa e insoslayable, a la profanación. Otras voces, y en otras épocas, se han atrevido a decir lo mismo: entre ellas la del Marqués de Sade, citado en epígrafe por Goytisolo en *Reivindicación del Conde don Julián*, y cuyo espíritu parece animar algunas de las páginas más significativas de esta última novela.

*Señas de identidad* (México, J. Mortiz, 1968; 2.<sup>a</sup> ed., 1969) planteaba un problema; *Reivindicación* (México, J. Mortiz, 1970) lo resuelve. El problema consistía en la identidad -como autoconciencia, como manera de hallar -268- un camino en la vida, de saber quién se es y adónde se quiere ir- del personaje central de la novela, Álvaro, miniulises hispánico», como le ha llamado Fuentes. Vemos a Álvaro a través de una descripción objetiva, en tercera persona: la de su pasaporte. Escuchamos su monólogo angustiado, buceamos en sus recuerdos de infancia, lo vemos moverse por España y por París, testigo fiel de todo lo que ocurre a su alrededor pero hombre todavía sin vocación. Asistimos a su enamoramiento y al fracaso de ese amor, lo acompañamos a Cuba. Poco a poco la identidad se va robusteciendo, en la medida en que Álvaro decide -paradójicamente, puede parecernos- separarse de sus orígenes, cortar con su pasado, renunciar a la vida española: el último capítulo es un largo y suntuoso poema sinfónico, un coro con muchas voces discordantes, una visión abigarrada en que contemplamos desde lo alto la ciudad de Barcelona, y -entre las observaciones triviales de los turistas y las voces de la reacción- Álvaro decide marcharse para no regresar jamás. La vocación de Álvaro es llegar a ser, definirse, y no puede hacerlo sin renunciar a su patria. (No en vano Jung, en su estudio *Símbolos de transformación* -que conozco por su versión inglesa- ha incluido dos largos capítulos sobre los mitos y símbolos que giran en torno a

la difícil separación del hijo y la madre. La madre, en este caso España, es un obstáculo a la vida verdadera del hijo, impide con su obsesionante presencia que el hijo madure y llegue a ser el que tiene que ser. Si es preciso -y Jung da de ello numerosos ejemplos- hay que llegar hasta la destrucción de la madre. Este es el programa mental que adivinamos al final de *Señas de identidad* y que encontramos plenamente realizado en *Reivindicación del Conde don Julián*.) En ambas novelas, el individuo se define frente a -y en contra de- la sociedad que le ha dado el ser. Para conocerse, le es preciso conocer a fondo esa sociedad. Para madurar, para adquirir su plena identidad, le es indispensable -269- oponerse a esa sociedad, a esa madre cruel y obsesiva, y -en último término- planear su destrucción.

El arma de que dispone este individuo es doble: la conciencia y el lenguaje. Pero la conciencia del héroe de *Señas de identidad* está todavía en formación, es una nebulosa de conciencia. En la segunda novela la conciencia aparece ya firme, decidida: el delirio que con frecuencia la trastorna es también un arma ofensiva, una imaginación que se desboca como un caballo de batalla o se alarga en forma de daga. Y el lenguaje, la otra arma, es, sin embargo, parte de la realidad española que se trata de combatir y de negar; de ahí que en *Reivindicación* el lenguaje español se vuelva contra sí mismo, en extraño boomerang, quizá sin paralelo en la literatura española. (Rastrear fuentes es tarea tan enojosa como, con frecuencia, intrascendente. ¿Hay o no huellas de Cortázar, del Cortázar de *Rayuela*, y de Fuentes, el Fuentes de *Cambio de piel*, en *Señas de identidad*? La respuesta, afirmativa o negativa, no deberá preocuparnos demasiado. En cuanto a *Reivindicación*, hay abundantes fragmentos de otros autores, identificados o identificables, sembrados a lo largo de la obra; su presencia -casi siempre- se debe a que el autor los exhibe un instante ante nosotros antes de destruirlos.)

Chiste, parodia, visión onírica o profética: tres etapas de la destrucción de esa «madre-madrastra» que es la tradición hispánica. Un chiste es ya una subversión del lenguaje, es torcerle el rabo a una palabra o una frase. Y los chistes abundan en *Reivindicación*, a veces inocentes («O tempora! O Moros!» -pág. 55: acabamos de aludir a Séneca y a los romanos, y estamos en Tánger) y otros maliciosos, como cuando Goytisolo habla de los «hors-d'oeuvre completos» de José Ortega y Gasset. Las Sílfides, de Chopin, se transforman en labios del adocenado locutor de radio, que transmite desde España, en «la sífilis de Xopén». (Nos parece a veces hallarnos en el -270- alegre y despreocupado ambiente de «orgía lingüística y cultural» que ofrecen los capítulos centrales de la novela *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante; y sin embargo el clima emocional es aquí bien distinto; lo que en el novelista cubano es ejercicio de estilo y alegría de vivir se ha transformado aquí en protesta y ataque a fondo contra toda una tradición cultural.) La actividad más visible y sistemática del héroe es, en cierto modo, un chiste, una broma pesada llevada a cabo contra el espíritu mismo del idioma: después de matar y recoger cuidadosamente un buen número de insectos, se dirige repetidas veces a una biblioteca de Tánger en la que deposita estos insectos entre las páginas de los dramas calderonianos o los florilegios de poemas del Siglo de Oro, o, mejor dicho, del Siglo de Cartón Dorado: «... con los libros apilados en el pupitre, erigiendo una protectora barrera entre ti y el guardián: que bosteza abismáticamente otra vez mientras tú buscas en el bolsillo izquierdo de la americana y sacas la fúnebre y recatada bolsita; tu pequeño capital: cifrando velozmente el modesto, pero salutífero haz de posibilidades: moscas, hormigas, abejas, tábanos: quizá alguna araña opulenta y velluda: vaciando el contenido sobre el hule, en apetitoso montón: insecticida catástrofe no registrada en los anales que tú observas y abarcas con resolución pronta y fría:

alcanzando el primer volumen de la pila y depositando entre sus páginas una hormiga y seis moscas: en el quintaesenciado diálogo de Casandra y el duque: esto disponen las leyes del honor, y que no haya publicidad en mi afrenta con que se doble mi infamia: cerrando de golpe, zas!, y aplastándolas: ojo avizor, cuidado que el guardián no te descubra: mientras abres el libro y compruebas morosamente el resultado: con el prurito aperitivo del viejo catador: espachurradas, la masa abdominal por de fuera!: indelebles manchones que salpican la peripecia dramática y la contaminan con su difluente viscosidad: cabos, enseñadas, bahías...» (pág. 37). Incluimos -271- esta larga cita por creerla muy representativa del estilo y la intención de Goytisolo: detallada descripción de una actividad en apariencia absurda e infantil, en el fondo significativa y simbólica. Profanación de textos clásicos, de actitudes «castizas», que continuará a lo largo de la novela. No son los dramas de honor conyugal calderonianos las únicas víctimas de Goytisolo; para que el lector comprenda que no se trata únicamente de combatir lo rancio, el pasado, lanzará ataques variados contra toda la generación del 98, contra *Platero y yo*, contra Ortega y los «adelantados y precursores de Heidegger» (pág. 138), y se burlará del «españolísimo vínculo existente entre el estoicismo y la tauromaquia» (pág. 139), pasando por Isabel la Católica y desembocando en las inefables páginas de Corín Tellado. (No se escapa ni siquiera el ilustre «Don Garbanzote de la Mancha».) El gesto del joven español que la novela describe es, en el fondo, una operación de homeopatía: la cultura española está anquilosada, es una inmensa fachada, un caparazón vacío; hay que combatirla con algo semejante, con el caparazón de insectos muertos. El estilo -rico, entrecortado- une el vocabulario de la biología y el de las ideas abstractas o literarias mediante una serie de frases en mosaico, parte de un larguísimo monólogo interior, entrecortado por una puntuación muy especial, a base de los dos puntos, con muy pocas comas, y sin puntos. Las páginas de Goytisolo, en su inagotable variedad, y con múltiples efectos de sorpresa, describen ante todo una actitud interior, un vasto ensueño, un delirio muy personal; pero es un delirio no exento de base, de punto de partida, de lógica inicial; nos describen la «razón de la sinrazón» de su héroe, esta vez más «miniorestes» que «miniulises». Las páginas de Goytisolo son una prolongada venganza, una traición, una subversión de las raíces de la cultura española, de las propias raíces del autor; por eso escribe Fuentes que «la escritura de Goytisolo es un ejemplar suicidio, una violación permanente -272- de lo que hasta ahora ha pasado por «lenguaje» en la prosa novelesca española. En cierta forma, Goytisolo utiliza esas armas tradicionales para destruirlas. Y su explosión del «lenguaje escrito» de los españoles es la destrucción de una España sagrada, basada en la posesión de un léxico pútrido como las tumbas de El Escorial: el léxico de una literatura que, en la feliz expresión de Octavio Paz, «ha oscilado entre la academia y el café, entre la oratoria y el chisme».

Creo prudente dejar a un lado, de momento, todo lo que en la actitud de Goytisolo frente a la tradición hispánica pueda parecernos una «injusticia» -y también lo que pueda irritar al lector, por las mismas razones, en las opiniones paralelas de Fuentes y de Paz- ya que lo que nos interesa aquí es la literatura, la obra de arte y el lenguaje en que está escrita. El infierno de la mala literatura está pavimentado de «buenas intenciones»; en cambio, de lo aparentemente -patentemente- absurdo, o injusto, o para llegar al caso extremo de lo criminal (¿y no es la traición un crimen castigado por todos los códigos?) puede surgir una obra maestra. Creo que *Don Julián* lo es, y que en todo caso su carácter excepcional de obra sin paralelo en la literatura española, y con poquísimos paralelos en otras (nos hace pensar a ratos en Sade, o en Kafka, o en el Burroughs de *The Naked Lunch*, que también tiene lugar, por lo menos en parte, en Marruecos) exige del lector, incluso del lector español, hispánico, o hispanófilo, una

actitud de calma lúcida y comprensiva que, descartando la indignación irritada, nos permita saborear los frutos de una imaginación a la vez espléndida y sumamente controlada. Criminalidad y «decencia» son dos vertientes de una misma realidad, adquieren su sentido en mutua simbiosis, lo mismo que el amor y el placer carecen de sentido sin el dolor y la muerte, como Georges Bataille -tras otros- nos ha señalado. (Y, para aludir a otro escritor francés de hoy, ¿no es acaso Jean -273- Genet, criminal de profesión en su juventud, y que ha exaltado como pocos el crimen y el vicio, uno de los «santos» más ilustres en el santoral de la literatura contemporánea, creador indiscutible e indiscutido de un número considerable de obras maestras?) Con buenos sentimientos -según la tan repetida frase de Gide- suele hacerse mala literatura. No juzguemos los de Goytisolo según las normas tradicionales de los cursos de patriotismo para párvulos o los discursos moralizadores de una escuela dominical provinciana. Fijémonos ante todo en lo esencial: la relación entre un clima tenso, emocionalmente muy cargado, que es el que el autor ha vivido y sentido, que es el que ha querido expresar, y el estilo -los estilos múltiples- o el lenguaje -una serie de lenguajes- con que ha querido expresar dichos sentimientos: comprenderemos así la profunda y creadora relación entre lo que solíamos llamar «el fondo» y «la forma» en esta novela. El lenguaje de Goytisolo estalla en todas direcciones, salta ágilmente a una serie de niveles, precisamente porque trata de expresar una situación emocional explosiva, a la que nos remite una y otra vez; y nosotros, los lectores, comprendemos esta situación, y en gran parte la revivimos al leer estas páginas, precisamente porque el lenguaje del autor ha sabido estallar y desdoblarse. No es posible hablar del continente sin aludir al contenido: la novela de Goytisolo no es un mero «ejercicio de estilo» (aunque en ella, como veremos más adelante, desempeñe el *pastiche* un papel importante).

Claro está que el nuevo estilo de Goytisolo no ha surgido de pronto, espontáneamente, como Minerva de la cabeza de Júpiter. Hay en el resto de su obra una serie de significativos tanteos que van en esta dirección, y en particular nos ofrece con frecuencia un fuerte contraste irónico entre dos tipos de lenguaje: el de la gente del pueblo, ignorante y vulgar pero que se expresa sinceramente, y el lenguaje florido y falaz de los discursos oficiales, -274- la prensa, radio y televisión, en que nadie cree: entre estos dos polos tan distantes salta la chispa de la ironía trágica, tendiente a destruir el lenguaje oficial y a crear un ambiente en que -como señala el personaje Abel Sorzano en la primera novela de Goytisolo, *Juegos de manos*- «los símbolos perdían su valor y no quedaba más que eso: el hombre, reducido a sus huesos y a su piel». En *La resaca* todo el último capítulo es un largo contraste entre el lenguaje de un absurdo discurso oficial («Ya resuenan las martellinas que labran los alcázares de nuestra libertad...») y las palabras balbucientes del niño que debería leerlo, pero que, embargado por el dolor de sus problemas personales, no acierta a decir más que: «Delegado... somos pobres... mi padre...» mientras las autoridades siguen desfilando, y una música marcial envuelve a la muchedumbre indiferente, en medio del «fastuoso ondear de las banderas y el ritmo alegre... de las marchas». Otro personaje, Evaristo, expresa las rebeliones frustradas y las trágicas contradicciones de una sociedad hipócrita al suicidarse, desesperado, frente a un letrado que proclama: «*Ni un hogar sin lumbre, ni un español sin pan.*»

El programa literario de Goytisolo, desde el principio, había, pues, avanzado hacia una dirección clara: continuar la labor desmitificadora iniciada por Baroja y los mejores noventayochistas, arrancar la máscara de hipocresía que todavía ostenta el Estado y llevan muchos españoles: «hay que humanizarse o perecer», señala en *Problemas de la novela* (1959), pues se trata ante todo de «abordar los diferentes aspectos y problemas

de la creación literaria desde el punto de vista... de su motivación social.» La novela objetiva, «basada en una apreciación sintética y real de su conducta [la del hombre de hoy] se ha convertido... en el único medio eficaz de nuestro tiempo.» Quizá el único error de esta actitud consistía en que Goytisolo creía que «el tema debe determinar la técnica», lo -275- cual es cierto sólo en parte; más de una vez lo que pudiéramos llamar la «autonomía de la técnica», las leyes internas de la organización y del lenguaje, hacen posible una mejor expresión del tema. Hay interacción, no dependencia absoluta o sujeción de arriba hacia abajo, entre tema y técnica. El último Goytisolo, el de *Señas de identidad* y el *Conde don Julián*, parece haberlo entendido así. Ha llegado con ello a la mayoría de edad, edad literaria, claro está. Y como él mismo señala con frase certera y muy significativa (en el cap. 7 de *Fiestas*), «*hay algo más triste que envejecer, es continuar siendo niño*». (Subraya Goytisolo). La súbita madurez de algunos de los adolescentes de Goytisolo es adquirida a través del dolor, del derrumbamiento de las ilusiones. La del propio Goytisolo -en las dos novelas últimas- está marcada por el dolor, la rabia, la impotencia, la indignación, el delirio, todo ello provocado por la clara conciencia del fracaso de una sociedad y un estilo de vida. Sainte-Beuve ha subrayado que una de las funciones del crítico literario, quizá la esencial, es la de revelar las obsesiones del autor estudiado. Siguiendo este precepto, apuntemos que una de las obsesiones centrales de Goytisolo es precisamente la de pintarnos el despertar de la adolescencia frente a la injusticia, la hipocresía y la crueldad sociales; la adolescencia se convierte en madurez rabiosa, en algunos casos dispuesta a la lucha, en otros abrumada por su nueva conciencia. De *Juegos de manos* a *Fiestas*, el tema es constante. En las dos últimas novelas, *Señas de identidad* y *Don Julián*, el amargo despertar ocupa un papel esencial, y en torno a él se organiza cada obra. Esta evolución va acompañada de un proceso de creciente introversión. El héroe de *Señas* se mueve todavía, durante la mayor parte de la obra, en un ambiente objetivo, objetivado u objetivable; el de *Don Julián* se hunde -y hunde, al mismo tiempo, a sus lectores- en la introspección, el monólogo interior, y, formando un *crescendo* al final, en -276- la elaboración de los pocos datos que podemos juzgar objetivos, hasta convertirlos -como la ostra convierte en perla su grano de arena- en un espléndido sueño de destrucción simbólica y poética.

Y el desdoblamiento de los estilos, la multiplicidad de los lenguajes empleados, parte del interior del héroe, no es algo impuesto por el autor. No es la primera vez, evidentemente, que en una novela encontramos estilos muy diversos. El caso más claro de esta riqueza lo encontramos, en la tradición hispánica, en el Quijote. El caballero no habla como Sancho, los comentarios del autor son a veces irónicos, otras paródicos, otras relativamente directos y objetivos. El contraste irónico entre los estilos grandilocuentes y el lenguaje llano y vulgar lo notamos desde el principio, y en particular en la conversación entre el caballero y las mozas del partido. Pero tras este contraste se producen otros muchos, y a niveles diferentes. Contraste irónico existe también en algunas páginas de Baroja o de Valle-Inclán, por ejemplo, al final de *Paradox*, rey, entre el relato objetivo de la destrucción de una ciudad de África por las tropas coloniales francesas y las hinchadas e hipócritas palabras de un diputado francés que, en el Parlamento, y al mismo tiempo que las tropas siguen saqueando y destruyendo, puede definir lo que ocurre en África como gloriosa misión civilizadora. Pero en estos casos -y en el caso de las primeras novelas de Goytisolo- la diversidad de estilos se limita a este contraste radical entre la verdad objetiva y la hipocresía oficial. Se diría que nos hallamos ante un contraste del tipo «blanco frente a negro», un grabado de Posada o de Goya. El último Goytisolo, en cambio, escribe en «tecnicolor», con una paleta rica y luminosa que es digna de los grandes pintores coloristas de ayer y de hoy.

Con todo lo cual no queremos insinuar en modo alguno que las novelas de Goytisolo anteriores a *Señas de identidad* hayan de ser consideradas como un semifracaso literario. En todas -277- ellas hay poder creador, imaginación, sensibilidad, abundancia de talento. Todas interesan al lector desde el primer momento. Goytisolo tiene el sentido de lo dramático, a veces en forma espectacular. Desde su primera novela, críticos como José M.<sup>a</sup> Castellet y Eugenia de Nora reconocieron el gran talento de Goytisolo; lo que constantemente se le reprochaba era no haber conseguido plena eficacia en el dominio de su lenguaje. Castellet, por ejemplo, en su artículo «Juan Goytisolo y la novela española actual» (*La Torre*, enero-marzo de 1961) juzgaba el lenguaje de *Juegos de manos* «vacilante... envarado, poco espontáneo y eficaz». Es ésta una opinión que hay que cambiar radicalmente cuando llegamos al último Goytisolo. El recorrido ha sido largo, pero en continuo ascenso: Goytisolo se ha convertido en uno de los grandes estilistas de la literatura española contemporánea.

Hagamos un recuento: en *Reivindicación del Conde Don Julián* es posible identificar por lo menos siete clases de lenguaje, siete modos de expresión. Clasificados por orden de intensidad emocional -y empezando por los más «fríos» para terminar con los más «cálidos»- hallamos, primero, un estilo escueto, de inventario o de clasificación científica y descriptiva, que podríamos a su vez dividir en dos variantes: el «estilo inventario» y el «estilo libro de texto». Vendría a continuación la larga serie de textos literarios puestos en epígrafe a los diversos capítulos de la novela: los epígrafes funcionan aquí con un poder inusitado, son como pequeños «collages» que ayudan a contrastar con el resto de la obra, enmarcándola de historia y haciendo posible que la ficción se inserte en la historia; en un delicado arabesco, algunos de los temas tocados en estos textos (por ejemplo, el de los árabes invasores descritos como sierpes) reaparecen en el relato en formas muy variadas. El tercer estilo es el del monólogo interior del autor en sus momentos -relativamente abundantes primero, más escasos al final- de normalidad -278- y objetividad. Hallamos después dos clases de estilo paródico: parodias del lenguaje hablado, y parodias de textos literarios. Finalmente, el monólogo interior -como todo buen vehículo- tiene «cambio de marchas»: tras el monólogo normal, objetivo, de que ya hemos hablado, aparecen otros dos, un monólogo que pudiéramos llamar exaltado, discursivo, efusivo y, finalmente, un monólogo interior totalmente delirante. Este recuento dará una idea de la riqueza estilística de la última novela de Goytisolo, pero no de su complejidad: para ello sería preciso mostrar cómo pasamos con rapidez, en muchos casos, y sin previo aviso, de un estilo a otro, y cómo algunos temas -el tema del homosexualismo, el de la invasión de España, el de la transformación negativa de los valores españoles- reaparecen una y otra vez, desarrollados por estilos diferentes, como variaciones sinfónicas de un número limitado de melodías.

Esta multiplicidad de estilos es utilizada por el autor no solamente para dar plena expresión -a través de variaciones, matices, contrastes- a la vida interior de su atormentado héroe, sino también para modelar y estructurar el ritmo y la composición de la obra, que tiene una estructura perfectamente circular y se apega incluso -a pesar de su carácter onírico, exaltado, de visión entre surrealista y apocalíptica- a la clásica regla del teatro de Corneille y Racine -y de Moratín-, la regla de las Tres Unidades. Unidad de lugar: todo ocurre en Tánger, frente a España, y en la experiencia interna y externa de un solo protagonista. De acción: todos los hilos se juntan, convergen en un solo haz de obsesiones. Y de tiempo: la novela comienza con el despertar del héroe, dura un solo día, y termina cuando el protagonista fatigado por sus aventuras -físicas pero sobre todo

mentales- al caer la noche se acuesta y se duerme. El carácter circular de la novela resalta todavía más por la simetría en el uso de los estilos, al principio y al final. La novela se inicia con un monólogo -279- interior cargado de emoción, pero que deriva poco a poco hacia la minuciosidad descriptiva: «tierra ingrata, entre todas espuria y mezquina, jamás volveré a ti: con los ojos todavía cerrados, en la ubicuidad neblinosa del sueño, invisible por tanto, y, no obstante, sutilmente insinuada: en escorzo, lejana, pero identificable en los menores detalles, dibujados ante ti, lo admites, con escrupulosidad casi maniaca: un día y otro día y otro aún: siempre igual: la nitidez de los contornos presentida, una simple maqueta de cartón, a escala reducida, de un paisaje familiar...» El protagonista, en su duermevela, piensa en la tierra de España, tantas veces contemplada desde la atalaya de Tánger. Un poco más tarde pasamos a la descripción-inventario (que no deja de recordarnos a Robbe-Grillet) de la habitación en la que sueña y medita: «tres metros, incorporarse, calzar las babuchas, tirar de la correa de la persiana: mirando a tu alrededor en un apurado y febril inventario de tus pertenencias y bienes: dos sillas, un armario empotrado, una mesita de noche, una estufa de gas: un mapa del Imperio Jerifiano escala 1/1.000.000, impreso en Hallwag, Berna, Suiza: un grabado en colores con diferentes especies de hojas: envainadora (trigo), entera (alforjón), dentada (ortiga), digitada (castaño de Indias), verticilada (rubia): en el respaldo de la silla: la chaqueta de pana, un pantalón de tergal, una camisa de cuadros, un suéter de lana arrugado...» (pág. 14). La novela termina igual, pero invirtiendo simétricamente los dos estilos, el objetivo y el monólogo interior angustiado. Vemos una vez más la habitación, el mapa del Imperio Jerifiano, el grabado en colores con diferentes especies de hojas, tras lo cual el fatigado protagonista se acuesta: «después, tirarás de la correa de la persiana sin una mirada para la costa enemiga, para la venenosa cicatriz que se extiende al otro lado del mar: el sueño agobia tus párpados y cierras los ojos: lo sabes, lo sabes: mañana será otro día, la invasión recomenzará» (pág. 240). La novela -280- termina así, sin punto final, circular y recurrentemente abierta, larga serpiente que se muerde la cola y sigue girando ante nosotros.

Puede ocurrir que un objeto demasiado brillante nos ciegue, no nos permita discernir su perfil verdadero. Sería lástima que tal cosa ocurriera con esta última novela de Goytisolo, y que sus lectores no vieran en ella más que una serie de «ejercicios de estilo», como los que Raymond Queneau ha desarrollado. Los ejercicios de estilo equivalen a escalas y arpegios: preparación, pero no obra completa. Czerny no es Chopin o Schumann. Importa, pues, subrayar que estos estilos diversos de la última novela de Goytisolo se apoyan mutuamente, produciendo un efecto de distancia, de graduada y armónica profundidad, que va desde la visión subjetiva hasta el marco histórico de la evolución de un país y una cultura. De ahí que el empleo de estilos tan diversos no produzca una sensación de caos o de vértigo. Variedad, pero también unidad: las partes ayudan a definir el todo, y éste, a su vez, desde un centro invisible pero activo, ayuda a reforzar y vitalizar las partes. ¿No será ésta, acaso, la definición de una obra maestra? Sabemos bien que en nuestro acercamiento a la literatura contemporánea debe existir, forzosamente, una buena dosis de provisionalidad. Quisiéramos aquí dejar constancia de que para este lector, para este crítico, la última novela de Goytisolo alcanza una cumbre, probablemente la más alta, en el desarrollo de la novela española de la postguerra, posiblemente también en toda la novela española de nuestro siglo.

Toda obra bien organizada, en arquitectura, en pintura, o en las artes literarias, no puede mantenerse en pie sino gracias a una serie de columnas y bóvedas, a una serie de

centros de interés, secundarios y principales. Ya que hemos insistido en la elaborada organización de esta última novela de Goytisolo, nos toca ahora señalar que, -281- como en los buenos cuadros clásicos, podemos hallar en ella un centro de interés secundario y otro principal. El secundario es fácil de definir: consiste en una serie de parodias, parodias de obras literarias -a veces breves frases auténticas, que, fuera de contexto, cobran interés cómico- o bien parodias del español hablado. El castellano en tanto que lengua «imperial» es cuidadosamente destruido, al mostrarnos Goytisolo en qué forma lo habla un árabe españolizado (por ejemplo, en las págs. 23-25), y cómo lo transforman un mexicano, un argentino y un cubano (págs. 194-195). Muy probable es que a estos hermosos *pastiches* hispanoamericanos haya contribuido la eficaz ayuda de Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Guillermo Cabrera Infante, cuya «amistosa y solidaria colaboración» es agradecida en una nota final. En cambio, la regocijada escena en que un Dr. Pedro Recio de Tirteafuera -en este caso árabe de pura cepa- le retira al castellano, al idioma español, sus ingredientes de origen árabe, es una pequeña obra maestra de ingenio y de verdad histórica.

Hemos reservado para el final el plato fuerte, la *pièce de résistance* en este suntuoso banquete que nos ofrece la novela que comentamos: el «estilo delirante», que constituye la clave de bóveda, el auténtico centro de atención, y que, si bien se desarrolla en múltiples formas a lo largo de la obra, culmina en una triple manifestación hacia el final, formando una curva ascendente, un *climax*, una cordillera con tres cumbres cada vez más elevadas. Nos referimos a tres visiones espectaculares que tienen lugar en la tensa y morbosa conciencia del protagonista. En la primera, el filósofo Séneca se transforma en el torero Manolete. En la segunda llevamos a cabo una visita turística a una gruta gigantesca que resulta ser el aparato genital de una monja. Finalmente, la nueva versión del cuento clásico: Caperucito Rojo -aquí símbolo de España- llega a casa de la Abuelita y se encuentra con que el Lobo es un -282- moro bigotudo que lo sodomiza. Explosiones oníricas, claves de bóveda o mejor inmensas bóvedas delirantes que a su vez están sostenidas -como en una catedral gótica- por arbotantes y contrafuertes igualmente delirantes pero menores, subordinados: la extraña muerte de una turista norteamericana, la transfiguración de Don Álvaro, la perversión de un niño, la profanación de una imagen sagrada. Cumbres, laderas, valles: una arquitectura interna anima, levanta, ordena, explica y exhibe cada uno de los detalles de la obra total. Obra única, repetimos, en la literatura española de nuestro siglo. Obra de la que se hablará durante muchos años. Con estas páginas no tratamos -modestamente, honradamente- más que de iniciar esta larga tarea de análisis y evaluación que las últimas obras de Goytisolo reclaman con urgencia.

-283-

△▽

## Reflexiones melancólicas sobre León Felipe

-[284]- -285-

Que van a dar en la mar...

Comencemos primero, por algunas observaciones que podrán parecer no solamente melancólicas, sino, además, negativas y en extremo irritantes. Primero: León Felipe es un gran poeta cuya obra no se ha impuesto ni podrá imponerse al público de lengua española -y menos aún, naturalmente, a un público internacional-. Es más: parte de esta obra admirable es inasequible; algunos de los mejores poemas de su segunda época son perfectamente desconocidos en España, y, en fin, si comparamos el lugar que su valiosa poesía debería ocupar en antologías e historias de la literatura con el lugar que en efecto, en realidad, ocupa, nos damos cuenta inmediatamente de que nos hallamos frente a una situación de patente injusticia.

Segunda observación: tal injusticia es irremediable e incorregible. Si existiera algún factor específico, alguna persona concretamente culpable de tal estado de cosas, sería posible atacar, censurar, lanzar una campaña victoriosa. Pero los factores son múltiples, complejos, misteriosos. Nadie tiene la culpa -y todos la tenemos en parte, incluso el propio León Felipe.

Pero nadie es culpable, y ello quiere decir que la suerte, la historia, las circunstancias, impusieron a León Felipe una trayectoria literaria en que un máximo de talento habría de producir un mínimo de influencia. Las bases -286- del éxito son bien conocidas: 1) pertenecer a una generación influyente, y a un grupo coherente y decisivo dentro de dicha generación; 2) escribir en prosa, y, sobre todo, novelas o libros que parezcan novelas; 3) establecerse en Madrid y publicar abundantemente en la capital, no solo libros, sino también artículos en periódicos y revistas; 4) ser traducido al francés y publicado en París (la traducción al inglés, si bien útil para el éxito, puede esperar unos años más). (Todo esto no es crítica, sino sociología de la cultura.) León Felipe ha violado todas estas reglas. Pueden violarse algunas y a pesar de ello lograrse un impacto considerable. Algunos escritores célebres del siglo XX español han escrito teatro, o incluso poesía. Pero no pueden violarse impunemente todas estas reglas a la vez.

León Felipe las ha violado a veces sin querer, a veces a sabiendas, con la suprema confianza del artista creador que lo apuesta todo a su obra, nada a las circunstancias encargadas de apoyar y propagar dicha obra. Hay cierta grandeza en esta despreocupación por las circunstancias. Él había escogido su destino de hombre errante y solitario mucho antes de que la guerra civil llegara como un viento destructor e irresistible, dispersándolo a él como a tantos otros, reforzando su vocación original, haciéndolo todavía más errante y más solitario. Ya había escrito cuando llegó ese viento cruel su poema «Romero sólo»:

Ser en la vida romero,  
romero sólo que cruza por caminos nuevos.  
Pasar por todo una vez solo y ligero,  
ligero, siempre ligero.  
Sensible a todo viento  
y bajo todos los cielos,  
poetas, nunca cantemos  
la vida de un mismo pueblo  
ni la flor de un solo huerto.

-287-

Que sean todos los pueblos  
y todos los huertos nuestros.

(*Versos y oraciones de caminante*,  
I. *Antología rota*, pp. 19-20).

El exilio, repetimos, no hizo más que reforzar una soledad de origen. León Felipe, hombre sencillo; hombre errabundo, llega tarde a la literatura; pasa primero por una etapa difícil, penosa, en la que busca, sin encontrar la inmediatamente, su vocación; es farmacéutico (como Baroja había sido médico) y actor en una compañía ambulante. Es, pues, en literatura, autodidacta, y escritor que publica tardíamente y con dificultades; jamás hombre de tertulias o de capillas literarias, quizá debido a una mezcla de timidez y de orgullo, en todo caso para mejor defender una personalidad que sabe precaria y amenazada, pero valiosa. Uno de los pocos admiradores constantes que ha tenido en España (y en América), Guillermo de Torre, ha dicho de él que era la personalidad más acusada, junto con García Lorca, de las décadas 20 y 30 (véase «Historia de las literaturas de vanguardia», 2.<sup>a</sup> ed., p. 569). Y sin embargo el propio León Felipe ha tendido siempre a la modestia. Hasta el punto de que su personalidad parece a veces disolverse. No es él, dice, el que escribe. Son otros. Es el Viento. Él, León Felipe, es «el otro». Es Jonás, el profeta «malgré lui». Es una voz desencarnada. Es el payaso de las bofetadas. Es el eco de la estrella y de la piedra. Es el Publicano. Es el español del éxodo y del llanto. Anuncia su disponibilidad total, su disolución:

En el molino me morderán las piedras de basalto...

Perderé la piel, la forma...

(*Ganarás la luz*, p. 80)

-288-

El poeta se define, melancólicamente, con resignación:

Yo no soy nadie. Me acojo a mi estribillo predilecto otra vez:

Yo no soy nadie.

Un hombre con un grito de estopa en la garganta

y una gota de asfalto en la retina;

un ciego que no sabe cantar,

un vagabundo sin oficio y sin gremio,

una mezcla extraña de Viento y de sonámbulo,

un poeta irresistible que no acierta jamás.

(«Jonás se equivoca», *Ganarás la luz*, pp. 190-191).

Y, sin embargo, nada hay más contrario a la personalidad profunda de León Felipe que el anónimo hombre masa, el Don Nadie que figura en listas de supuestos «hombres ilustres» y acaba por ser condecorado y elegido a alguna Academia. Cuando el poeta dice: «yo no soy nadie», entiéndase: «soy la voz del pueblo». Pero sin que el individuo desaparezca en la colectividad. ¿Por qué no nos ha llegado esta voz con la claridad y el volumen necesarios? Una vez más las circunstancias tienen la culpa. Nacido en 1884, publica su primer libro de poemas en 1920. No pertenece, estrictamente, a la generación del 98; marcadas diferencias de estilo lo separan de la generación de García Lorca, Guillén y Alberti. Después de su primer libro, calla largos años. Y cuando vuelve a publicar, cuando estalla su poesía bruscamente («La insignia», «El payaso de las bofetadas», «El hacha», «Español del éxodo y del llanto» surgen entre 1937 y 1939), el público español está absorto y sordo, demasiado ocupado por las tareas esenciales de luchar y sobrevivir; el americano, entre asombrado, desorientado o indiferente. Su voz lucha por imponerse. Por eso tenemos la impresión de que a veces -289- nos habla a gritos. De que muchos poemas suyos son un puro grito o un puro lamento.

No había tiempo ni atención, casi, en aquellos años, para la poesía. Incluso a una poesía tan estrechamente vinculada al presente histórico, a lo inmediato y concreto, le fue difícil abrirse paso. Y ello a pesar de que el poeta recorrió medio mundo lanzando su mensaje al aire, al viento. En el epílogo a la «Antología rota» del poeta, Guillermo de Torre enumera las largas etapas de un viaje inacabado: África, Estados Unidos, la América Latina de Norte a Sur y su inquieto zigzaguear por los Andes. La revista «Cuadernos Americanos» es la tribuna continental desde la que el poeta envía sus imprecaciones proféticas, sus visiones apocalípticas. La revista, sin embargo, no llega a España; y en aquellos años de la guerra, en que las comunicaciones son cada vez más difíciles, a veces los números se pierden o se hunden en el mar por obra y gracia de los submarinos alemanes. Queda la estela luminosa de la presencia de León Felipe en tantas ciudades. Hace poco un uruguayo, Emir Rodríguez Monegal, me decía cuán honda fue la impresión que el poeta produjo durante su visita a Montevideo. Se le recuerda con cariño en Chile, en Centroamérica, y desde luego, con fervorosa emoción, en México (donde los admiradores seguían con emoción el curso de su enfermedad desde los periódicos; donde el propio Presidente de la República llegó a la casa del poeta, ya gravemente enfermo, a entregarle el Premio Nacional de Literatura). Todo ello es hermoso y reconfortante. Y también, en cierta forma, insuficiente.

Por desgracia nuestra -y muy especialmente desgracia de todos los países de habla española, que deberían formar una sola comunidad cultural- vivimos todavía en un clima de nacionalismos literarios. León Felipe no figurará, probablemente, en las futuras antologías de la literatura mexicana -o chilena, o argentina-. Sus raíces, su inspiración, sus mejores poemas, pertenecen a la poesía -290- y la cultura española. Como poeta social que toca temas del presente, de la historia contemporánea, del puesto del hombre en el cosmos, es cierto que el continente americano lo ha inspirado más de una vez y

que en este continente ha compuesto la parte más madura de su obra. Pero incluso si en muchos puntos su poesía comprometida se anticipa a la de Neruda, (en, pongamos por caso, los temas y el estilo de «Ganarás la luz», comparados con tema y estilo del «Canto General» de Neruda), lo cierto es que en esta «especialidad» que es la poesía social, comprometida, y de tema político, es Neruda quien es considerado por todos como el poeta de América, y no León Felipe. Un detalle más. León Felipe vivió en Estados Unidos. Su poesía impresionó a un crítico tan influyente como Federico de Onís, que la incluyó en su famosa antología. Y sin embargo la poesía de León Felipe apenas ha dejado huella en los cursos de literatura española del siglo XX tal como se enseñan hoy en la mayoría de las Universidades norteamericanas. Me consta: escribo estas líneas desde Estados Unidos y conozco la situación. Es más: antes de que Concha Zardoya, en una reunión de la «Modern Language Association» que tuvo lugar hace dos años, se ocupara del tema de León Felipe, era rarísimo que su nombre se mencionara en los círculos académicos mejor enterados. León Felipe era -y sigue siendo- un gran poeta ignorado por todos o casi todos los hispanistas norteamericanos. Insisto, pues, en contemplar con melancolía, con pesimismo incluso, el influjo de la poesía de León Felipe en los países de lengua española, y desde luego fuera de España, sobre todo a corto plazo. A largo plazo ya es otra cosa. Y, como dicen los árabes, «Alá conoce la verdad».

### **Prometeo desencadenado**

Mis recuerdos de León Felipe se superponen y entremezclan -291- como retazos de un film viejo, cortados y editados caprichosamente. Lo recuerdo por la calle y en su casa, en las reuniones del Ateneo Español de México, en una cena de «Cuadernos Americanos», en casa de Emilio Prados. Parecido, físicamente, quizá en parte debido a la barba en punta, a Juan Ramón Jiménez. A los jóvenes -habíamos llegado muy jóvenes, niños casi, a México, en el 39, el 40, el 41, el 42- nos daba un poco de miedo. Sobre todo después de que hubimos leído «Ganarás la luz» cuando salió, en el 43. Con su dura mirada de fuego, su andar rápido de hombre eternamente joven, sus poemas incandescentes, se nos aparecía lejano, inasible, extrañamente altivo y solitario. Como si un profeta bíblico hubiera surgido de pronto, por escotillón, en pleno siglo XX. El profeta se ha acercado -peligrosamente- a Dios. Quizá en sus ojos ha guardado un reflejo de Su rostro. Y el que le ve el rostro a Dios -según una vieja tradición hebrea- se muere. No lo sabíamos entonces, pero lo intuíamos.

«El poeta -ha escrito León Felipe- no es aquel que juega habilidosamente con las pequeñas metáforas verbales, sino aquel a quien su genio prometeico despierto lo lleva a originar las grandes metáforas: sociales, humanas, históricas, siderales... La parábola... aún no está corrompida. La parábola es una manera oblicua y perifrástica de hablar que no pueden usar los mercaderes porque no se acomoda al mecanismo desvergonzado y cínico de las transacciones». («Ganarás la luz», págs. 93-95).

Después, a medida que lo fuimos conociendo, se nos fue haciendo más humano. Le descubrimos el talón de Aquiles: el teatro. A León Felipe le apasionaba el teatro. Lo veíamos en todos los estrenos. Siempre se podía iniciar una conversación con él preguntándole qué le parecía tal obra o tal actor. (Uno de nosotros, Luis Rius, fue

acercándose más y más al poeta, por este y otros caminos: -292- de sus conversaciones y su amistad ha sido fruto un hermoso libro sobre León Felipe, publicado hace poco en México. Lo mismo sucedió con la amistad entre Emilio Prados y Carlos Blanco Aguinaga. En cada uno de nosotros había un Eckermann en potencia.)

León Felipe, hombre de teatro, se sentía arrebatado por dos grandes admiraciones, que influyeron hondamente en su poesía y en su visión del mundo: la Biblia y Shakespeare. Le pregunté en cierta ocasión si veía algo en común en estos dos amores literarios suyos. Me contestó que, en el fondo, había en la Biblia una inmensa cantidad de elementos teatrales, no plenamente desarrollados como teatro, pero no menos eficaces por ello. Que todo el Libro de Job era una tragedia «de gran espectáculo, con sus truenos y relámpagos», y además expresiva de finos matices psicológicos. Que en toda la Biblia estaba implícita la idea del «Gran Teatro del Mundo», y que al fin de los tiempos se borrarían las diferencias entre actores, director y público; que ese era el destino de la historia y del hombre.

Nuestra admiración por León Felipe fue creciendo con los años. A veces -algún sábado, algún domingo- llevábamos a cabo lo que nosotros llamábamos «el paseo de los poetas». Empezábamos por visitar a Emilio Prados -que vivía a dos minutos de mi casa- y luego pasábamos un rato con Juan José Domenchina y su esposa, Ernestina de Champourcin. Finalmente íbamos a ver a León Felipe. Siempre el más enérgico, entusiasta, violento -en sus indignaciones, sus adjetivos, sus admiraciones y sus críticas- de todos. Siempre dispuesto a levantar la espada y la lanza de sus versos, quijotesca, noblemente, frente a todas las injusticias y todos los entuertos del mundo moderno. Nos parecía más universal -por castellano, mediterráneo, bíblico, americano, todo a la vez -que Pablo Neruda. Como Neruda, desde luego, influido -293- por Walt Whitman, al que había traducido bellamente. Era -y no lo sabíamos- un Blas de Otero y un Gabriel Celaya, los dos en apretado haz, y los dos «*avant la lettre*». Hablar unos minutos con él era tocar fondo, estar ante un ser humano completo, de carne y hueso, con sueños y esperanzas, con entusiasmo y manías. No abusábamos de su hospitalidad. Sabíamos que se ganaba la vida haciendo traducciones y que necesitaba su soledad -para su poesía y para su trabajo de traductor- tanto o más que nuestra compañía.

### **El viento, la estrella, la piedra**

La poesía de León Felipe está transida de símbolos, que, a su vez, se convierten en parábolas. Nadie lo ha visto más claro que Concha Zardoya. El poeta se identifica con la piedra. Piedra esencial que es también piedra existencial: la historia la tritura, la convierte en polvo. Pero el polvo canta. Y canta a las estrellas. Su voz se la llevará el viento hacia lo alto. Su voz es la voz del viento, es viento. Y el viento sigue su camino hacia lo alto:

¡Hay que encender una estrella! ¡una sola, sola, sí!

(«La Insignia», en *Antología rota*)

Imágenes y parábolas expresan la misión -canto, y sufrimiento- del poeta en la historia, en el presente concreto. Como ha escrito Concha Zardoya, «en estas parábolas, pues, se expresa León Felipe. Poeta Prometeico. En él poeta y hombre sufren eternamente, y a ambos, por sufrir, no les preocupa la belleza ni la música, arrastrados por el implacable viento de Dios o del Destino. León Felipe no se siente vinculado a Orfeo en modo alguno, sino a Prometeo, benefactor de los hombres que, por serlo, sufre terribles castigos, suplicio inacabable. Prometeo donó -294- el fuego a los humanos. El Poeta Prometeico regala constantemente el fuego de su espíritu, la incandescencia interior, y con su fuego eternizará a los mortales. El Poeta Prometeico es un poeta titánico, hijo de la tierra y del mar». («Poesía española del 98 y del 27», p. 145).

León Felipe es a la vez Prometeo y Job-Jonás-Isaías. Ha intuido lo que pocos saben: que Prometeo es el profeta griego, lo mismo que Job es el Prometeo israelita. Que, en el fondo, representan la misma pregunta angustiada, el mismo reproche, la misma rebelión hecha de reverencia, sí, pero también de un afán superador y crítico. «Llega a ser el que eres», la inscripción en Delfos estaba dirigida a los hombres por los dioses. Los profetas -y Prometeo- les devuelven a los Dioses -a Dios- la misma exhortación imperativa.

La mayor parte de los poemas de León Felipe son, pues, en esencia, éticos, históricos y metafísicos. Hay en ellos no poco de filosofía de la historia, incluso ecos de Hegel y de Nietzsche que se sobreponen a veces a la gran corriente clásica greco-hebraica. Y todo ello, naturalmente, traducido a un presente concreto, no pocas veces irónico: puede hablar de la «Standard Smile Company» (en «Llamadme publicano») y preguntar:

¿Quién ha roto la luna del espejo?

¿Quién ha sido?

¿La piedra de la huelga,

la pistola del «gángster»,

o el tapón de champaña que disparó el banquero?

(*Antología rota*, p. 142.)

Algunos temas -la tiranía, la usura- le arrancan una indignación sin límites ¿Nos recuerda entonces a Quintana, a Ezra Pound? No importa. Es lo de menos. -295- León Felipe seguirá siendo original pese a todas las influencias posibles o imaginables.

Y es que este poeta nacido del corazón de Castilla (las etapas de su viaje por la vida son Tábara, Sequeros, Sierra de Salamanca, Almonacid de Zorita, Valladolid, Madrid,

Guinea, los Estados Unidos, México, la América del Sur, otra vez México) es uno de los más universales de nuestros poetas españoles contemporáneos. Como todo hombre universal, se nutre de influencias diversas, las digiere, las transforma, las supera.

León Felipe ha muerto. Parecía hombre desordenado y caótico, pero no lo era. Como todo hombre ordenado, ha dejado un testamento: un testamento poético.

En su penúltimo libro, hermosamente editado -con ilustraciones de casi todos los pintores españoles emigrados, y algunos de los grandes artistas mexicanos-, «El Ciervo», nos anuncia que lega al fuego todo cuanto posee. «Todas mis pertenencias para el fuego». Y el Viento se encargará de aventar las cenizas:

Que él recoja el legado de polvo y de ceniza, el mineral residuo,  
la ingrátida reliquia que no se trague el fuego

(*Ceniza*, p. 121)

Y comenta Concha Zardoya («Poesía española del 98 y del 27», pág. 206): «El viento será su tumba: en él se disolverán los ápices últimos de sus cenizas. León Felipe será viento: nada».

¿Nada? Sí y no. Polvo, polvo poético, polvo enamorado de los hombres y de los dioses. Polvo que se lleva el viento. Ayudemos a soplar, a aventar ese polvo de poesía hasta los últimos confines de las tierras en que pueda entenderse su mensaje español y universal.

-[296]- -297-

△▽

## Nota final

-[298]- -299-

La primera versión de «Del marqués de Sade a Valle Inclán» apareció en *Asomante*, abril-junio 1954. «Valle Inclán o la animación de lo irreal» se publicó en *Ínsula*, núm. 176-177, junio de 1961. Otros fragmentos incluidos en esta sección aparecieron, en su primera versión, en *Valle-Inclán: An Appraisal of his Life and Work*, ed. por A. Zahareas, Nueva York, Las Americas Publishing Co., 1968. «Valle-Inclán y el sentido

de lo grotesco» fue publicado en *Papeles de Son Armadans*, núm. CXXVII, octubre de 1966. «*Los cuernos de don Friolera* y la estética de Valle Inclán» apareció en *Ínsula*, núm. 236-237, julio-agosto de 1966. «Actualidad de Tirano Banderas» se publicó en *Mundo Nuevo*, núm. 1, enero de 1967. «Silverio Lanza y Silvestre Paradox», en *Papeles de Son Armadans*, julio 1964. «La estructura de *La colmena*» en *Hispania*, marzo 1960. «La generación del '36 vista desde el exilio» en «*Cuadernos Americanos*, septiembre-octubre 1966. «Unamuno y su "Elegía en la muerte de un perro"» en *Ínsula*, noviembre-diciembre 1964. «Miguel Hernández, poeta del barro y de la luz» en *Symposium*, verano 1968. «Antonio Machado, el desconfiado prodigioso» en *Ínsula*, julio-agosto 1964. «Max Aub o la vocación de escritor», *Papeles de Son Armadans*, noviembre 1963.

Doy aquí las gracias a Alejandro Finisterre, generoso editor, a la Fundación Guggenheim, que permitió un viaje -300- de investigación por diversos países europeos, y a los directores de las diferentes Revistas en que han aparecido algunos de estos trabajos y que han ayudado a conseguir el texto original de los mismos, así como a los pacientes bibliotecarios de la Yale Sterling Library que contribuyeron a resolver varios problemas de investigación. Todos ellos han hecho posible que este libro se convierta en realidad.

M. D.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**