
Juegos de espejos: Ramón del Valle-Inclán y Wenceslao Fernández Flórez

Game of mirrors: Ramón del Valle-Inclán and Wenceslao Fernández Flórez

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

jrubio@unizar.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7442-6838>

Recibido: 01-10-19

Aceptado: 05-10-19

Resumen

Los escritores gallegos Ramón del Valle-Inclán y Wenceslao Fernández Flórez transitaban por sendas literarias en apariencia similares. Sin embargo, su fortuna crítica ha sido dispar, quedando el segundo marginado en el canon español. En este ensayo se proponen algunas hipótesis cuyo desarrollo completo acaso ayude a dilucidar mejor su diferente fortuna crítica.

Más allá de aparentes similitudes -de diálogo incluso entre algunos de sus escritos- se aprecian diferencias que han resultado decisivas en su vigencia actual.

Palabras clave: Ramón del Valle-Inclán, Wenceslao Fernández Flórez, Regeneracionismo regionalista, Esperpento, Humorismo, Espejos cóncavos, Espejos irónicos.

Abstract

Galician writers Ramón del Valle-Inclán and Wenceslao Fernández Flórez shared similar literary journeys. However, their critical success is relatively disparate as the later, Fernández Flórez, has been relegated to a secondary position within the Spanish critical canon. This essay postulates several hypotheses that aim to illuminate the reasons behind the differing receptions between the essential

En los listados de escritores gallegos imprescindibles del siglo XX nunca faltan los nombres de Ramón del Valle-Inclán y Wenceslao Fernández Flórez.

Sin embargo, mientras que la obra del primero goza de una salud lectora y crítica extraordinarias, el segundo ha perdido la popularidad y los escritos críticos escasean. Se han sugerido diferentes explicaciones a esta dispar fortuna a la vista de que, tanto uno como el otro, fueron considerados en su momento importantes escritores y los avala una extensa y compleja producción.

Para algunos, la obra de Fernández Flórez ha envejecido mal, para otros no tanto y la causa de su declive crítico estaría en su derechización desde su entrada en el grupo de Prensa Española, en 1916, respondiendo al ofrecimiento de Torcuato Luca de Tena. A partir de aquel momento logró una gran popularidad con sus crónicas parlamentarias, que publicó bajo el título de *Acotaciones de un oyente* en ABC, y con sus novelas. Quedó cerrada su colaboración en la prensa progresista donde Miguel Moya y Alfredo Vicenti le habían ofrecido un puesto en *El Liberal*, en 1916, incluso con mejor salario que en el grupo conservador. Se posicionó desde entonces en el maurismo y mantuvo su conservadurismo mostrando su inquina contra la segunda república o, una vez acabada la guerra civil, alineándose del lado de los vencedores, escribiendo tendenciosas novelas contra los “rojos”. Todo esto es bien sabido, pero insuficiente para explicar el poco peso crítico concedido a su obra y su difícil ubicación en el canon literario español del siglo XX. Sobre todo si se tiene en cuenta que sus escritos tuvieron una gran acogida lectora en su tiempo, han alimentado a los guionistas del cine español y se han descubierto en ellos precedentes de formas literarias, como el “realismo mágico”, que gozan hoy de gran prestigio entre lectores y críticos (López Criado, 2017).

works from these authors. We will be examining their obvious similarities, as some of their works actually establish a dialogue between themselves, alongside their divergences, which are essential for the delivery of new critical approaches.

Keywords: Ramón del Valle-Inclán, Wenceslao Fernández Flórez, Regionalist Regenerationism, Esperpento. Humour, Concave Mirrors, Ironic Mirrors.

No es fácil explicar esta situación solo como un castigo ideológico –un caso similar sería el de Benavente, proscrito para mucha crítica por su militancia germanófila en la Gran Guerra o por sus simpatías con el franquismo después– y menos todavía cuando se conoce que los vencedores de la contienda vieron con recelo y censuraron sus ideas en más de una ocasión, ya que al igual que el dramaturgo madrileño, tenía puntos de vista propios y no renunciaba a exponer sus ideas no siempre acordes con las impuestas por el poder.

Su singularidad en este aspecto es indudable, al igual que sucede con Valle-Inclán a quien, sin embargo, se perdona su militancia carlista durante años, sus imprevisibles opiniones sobre determinados aspectos de la vida nacional y se destacan por el contrario su alineamiento aliadófilo y su compromiso indudable con la república. Aunque durante los primeros años del franquismo sus obras fueron gestionadas por su familia, tratando de ocultar sus aspectos críticos más incisivos, acabaron emergiendo con toda su fuerza crítica con el correr de los años hasta alcanzar la alta consideración que hoy universalmente se les reconoce.

1. ¿Caminantes por la misma senda?

Valle-Inclán y Fernández Flórez son frutos inequívocos del resurgimiento gallego del último tercio del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. La diferencia de edad –Valle-Inclán nació en 1866 y Fernández Flórez en 1885– le otorga al primero una prioridad cronológica y literaria de tal modo que cuando Fernández Flórez comenzó a publicar sus primeros escritos literarios, Valle-Inclán gozaba ya de prestigio como narrador: sus libros de cuentos, las *Sonatas* y las novelas sobre las guerras carlistas lo habían convertido en uno de los escritores cuyo estilo más se admiraba.

Fernández Flórez no podía sustraerse al encanto de la prosa valleincliniana y Darío Villanueva ha hablado, con razón, de cómo su colección de relatos *La tristeza de la paz* (1910), publicada en la *Biblioteca de autores gallegos* –donde se incluyó también la colección de Valle-Inclán *Las mieles del rosal*– revela una cercanía estilística a don Ramón que “roza el plagio” (Villanueva, 2017, 21) respecto a las *Sonatas* y otros textos de Valle-Inclán. Fue acaso su momento de mayor confluencia. El escritor

coruñés, que andaba buscando su propio camino, recorrió las sendas valleinclanianas –y también las de escritores portugueses, como Eça de Queiroz, igual que don Ramón– imitándolo. No es una influencia que Fernández Flórez reconociera especialmente hasta donde se me alcanza. En vano se busca su nombre cuando habla o escribe de sus lecturas, mientras que Valle-Inclán lo mencionó entre los mejores novelistas del momento cuando en 1926 publica *El secreto de Barba azul*, colocándolo en su lista al lado de Baroja, Pérez de Ayala, Unamuno, Miró o Noel (Dougherty, 1983, 157-158).

Vale la pena llamar la atención una vez más sobre aquella genuina *Biblioteca de autores gallegos* en la que, siguiendo el modelo de las bibliotecas decimonónicas, confluyeron representantes de los varios modos de escritura narrativa que por entonces se daban en Galicia, desde relatos de la Pardo Bazán al propio Fernández Flórez –*La tristeza de la paz* (1910)–, pasando por Prudencio Canitrot –*Ruinas* (1910)– o Valle-Inclán –*Las mieles del rosal* (1910)–. Los escritores gallegos mostraban su voluntad de singularizarse asociados a su tierra natal y a su cultura. Y aquella biblioteca ofreció un buen abanico de los más representativos. No ha sido difícil buscar la filiación valleinclanesca de ciertos aspectos temáticos en Pardo Bazán o en Canitrot, pero no parece que se hayan descrito similitudes análogas entre otros escritores de la colección y Fernández Flórez, salvo el caso de Valle-Inclán. Es una tarea pendiente.

Todo aquel *regionalismo* gallego y el preciosismo estilístico con que era tratado con frecuencia, sin embargo, quedaron arrumbados tras los terribles años de la Primera Guerra Mundial, obligando a los escritores a tantear otros caminos. Las marcas expresionistas se hicieron cada vez más potentes en los escritos de Valle-Inclán, pero no ocurrió lo mismo en Fernández Flórez. Caminaba el primero hacia el *esperpento* en sus piezas teatrales y hacia el *Ruedo ibérico* en la novela, mientras el segundo fundamentó en aquellos años sus ideas sobre el humor, y fue publicando novelas y dos colecciones de relatos en las que ensayaba sus fórmulas humorísticas: *Las gafas del diablo* (1918) y *El espejo irónico* (1921). De hecho, él mismo las arropó con un subtítulo común: “Ensayos de humorismo”. Cuando los revisó, pasados los años, para una de sus reediciones, decidió fundir los dos libros en

uno solo, con el título del primero y salvando solo quince relatos, aquellos que consideró que *no se habían muerto* según sus “Palabras preliminares”:

Eliminé muchas páginas y añadí a las que quedaron otras de un libro perfectamente afín y hermano gemelo de *Las gafas*, y que llevó por título *El espejo irónico*. Ya no puede decirse [que] cuanto entonces escribí corresponda a la realidad española. [...] Pero la calidad humana, real, de lo acontecido, persevera y mantiene aún vivo [...] lo sustancial de esa labor. (Fernández Flórez, 1955, 5)

Había elegido como título de la colección *Las gafas del diablo* tras la lectura de un cuento en el que un demonio proporcionaba a un hombre unas gafas, con ellas podía ver lo que habitualmente queda oculto de los comportamientos humanos, accediendo así a una realidad extremadamente cruel. Según Fernández Flórez el diablo de su libro nos proporciona también unas gafas, pero no es el diablo terrible del cuento castellano, sino que es el que conocen los viejos campesinos gallegos, jovial, juguetón: “Un diablo así, manso y apacible, es el que nos ha prestado sus gafas para que a través de ellas miremos unas cuantas cosas habituales y menudas.” (Fernández Flórez, 1955, 6) El escritor satírico se ve a sí mismo como un diablo que se entromete en la vida de los hombres y muestra sus miserias ocultas.

También el segundo es un buen título y nos sitúa en el meollo de lo que aquí trato de dilucidar: *El espejo irónico*. Alude a cuáles fueron los caminos estéticos elegidos por el escritor coruñés para salir del preciosismo modernista y expresar la nueva realidad que llenaba sus ojos, tras la brutal carnicería de la conflagración europea: los espejos deformantes. Cabría pensar que sus espejos se acercaban a los elegidos por don Ramón, pero se comprueba enseguida que para nada se sumó a su crudo expresionismo.

La lectura de los “ensayos de humorismo”, salvados por su autor, ofrece hoy un pobre balance ya que presentan temas que han pasado de moda y su tratamiento estético resulta poco atractivo: mohosos lances de honor entre caballeros, las cupletistas y el cuplé, el americanismo rancio basado en la erudición y opiniones librescas, la banalidad de los políticos... Y aquellos en que encara temas de más enjundia lo hace con una inquietante banalización

de graves problemas sociales, como el anarquismo (en “El asesinato como función social”), la mala distribución de la riqueza (“Tribulaciones de un hombre adinerado”, “Los ricos y los pobres”) o la gravedad del enfrentamiento entre germanos y latinos (“Jerusalén Libertada”). Acaso lo menos muerto sean los relativos a otras costumbres sociales, como la moda de los banquetes (“Psicología de los banquetes”), el juego (“El tapete verde”) o los viajes en el relato homónimo. Sus procedimientos literarios eran ya, con todo, los que le llevaron a sus grandes éxitos novelescos: la acumulación de personajes estafalarios y la creación de tramas absurdas a partir de situaciones en apariencia cotidianas. Un estilo cuajado de frases ingeniosas destinadas a provocar la sonrisa del lector.

Pero ni las *gafas* que prometían una visión por dentro de la realidad humana, ni el *espejo irónico* que anunciaba una potente sátira comparecen. El camino elegido es otro y a mí, como lector, me resulta hoy un tanto decepcionante. Ninguno de los quince relatos seleccionados me ha dejado satisfecho más allá de algún pequeño detalle humorístico ingenioso. Esperaba otras cosas tras esas *gafas* diabólicas y ese *espejo irónico*. Es posible que el *espejo irónico* de Fernández Flórez no haya resistido bien el paso del tiempo. Y cabe preguntarse por qué.

2. La curvatura del espejo

Acaso no sea más que una manera de decirlo, pero lo cierto es que la vieja imagen de la literatura como espejo de la vida volvió a mostrarse fructífera, para representar la cruda realidad de las naciones europeas enfrentadas en una cruel guerra y los estados de conciencia que suscitaba. Hubo, eso sí, un cambio de espejos, para que continuara el juego y se sustituyeron los espejos planos por los deformantes. O al menos los segundos aumentaron su presencia, ya que, desde el romanticismo, venían teniendo un papel creciente en la vida cotidiana y en las formulaciones estéticas. La reflexión sobre lo cómico se apoyó en ellos y también otras manifestaciones culturales populares los multiplicaron. El siglo XIX está lleno de espectáculos en los que abundaban los espejos deformantes para producir la risa. En las ferias se mezclaban las galerías con figuras de cera, los panoramas y las salas con estos espejos. Baste con citar aquí unos anuncios para medir su efecto sobre los visitantes:

La Rigolade.— El Gabinete fantástico que bajo este título enseña en el vestíbulo del teatro principal llama la atención de todas las personas que tienen el gusto de visitarlo; y en efecto es digna de verse esa colección de espejos que bajo distintas formas reflejan la figura humana. Hasta ahora la concurrencia que asiste a este espectáculo es numerosa, y todos los que le ven una vez, salen altamente satisfechos de él y con deseos de volverle a ver. (*El Constitucional*, 13-VIII-1878)

Hemos tenido el gusto de visitar la *Rigolade Parisienne*, establecida en la plazuela de la Libertad, pudiendo asegurar que a través de sus cristales se admiran las principales maravillas del arte y la naturaleza. Además, en la excelente colección de espejos fantásticos se reflejan figuras grotescas, que hacen pasar allí un rato delicioso. (*El Fomento, revista de intereses sociales*, 106, 26-III-1883)

¿Han visitado ustedes la *Rigolade Parisienne*? Pues si no lo han hecho, les aconsejo que vayan a reírse a costa del prójimo y de un real. (*El Fomento, revista de intereses sociales*, 105, 22-III-1883)

Producir la risa mediante la presentación deformada de la figura humana por espejos se hizo habitual. Y se trasladó también al lenguaje crítico. Clarín lo utilizó con cierta frecuencia para referirse a las malas imitaciones literarias. Así, comentando el almanaque de *La Ilustración Española y Americana*, para desacreditar a uno de sus poetas más odiados, Velarde, de quien incluían “La Odalisca” –un poema descriptivo insignificante– escribía: “Como la soga va siempre tras el caldero no podía faltar algo de Velarde habiendo de Núñez de Arce, si espejo a la *Rigolade*.” Y después remachaba la descalificación: “La poesía de usted parece el Rastro del Parnaso...” (Clarín, 1882). O en “La *Rigolade* literaria” extendía la expresión a todos los que imitaban mal las recetas de la *Poética* de Campoamor: “Los imitadores son a los poetas lo que los espejos de la *Rigolade* a quien se mira en ellos” (Clarín, 1883)¹. La mala imitación de un modelo por tanto producía mala literatura y

¹ Clarín no se libró de ser juzgado con el nuevo concepto cuando publicó *La Regenta*: “...la sociedad en que vivimos no es buena pero no se halla tan maleada como Clarín nos lo pinta en *La Regenta*; y para expresar nuestro pensamiento diremos que Clarín, al retratar esa sociedad, la ha visto en uno de esos cristales

mucho más todavía si el propio modelo –como en el caso mencionado Núñez de Arce mal imitado por Velarde– era ya malo.

El mismo Clarín, sin embargo, no tardó en descubrir posibilidades estéticamente positivas si la utilización de aquellos espejos era consciente, controlada y destinada a producir “la risa artística”. Lo hizo hablando de algunos libros de Luis Taboada, otro escritor cómico gallego que sugiero como un precedente necesario del humorismo de Fernández Flórez, aunque hoy esté olvidado (Versteeg, 2011). Es un eslabón imprescindible de esa larga cadena de humoristas, en la que hay que colocar a Fernández Flórez, que constituyen una de las modalidades literarias más relevantes de la literatura escrita por autores gallegos desde la segunda mitad del siglo XIX (González López, 1954). En opinión de Clarín, Taboada a veces iba más allá de la risa festiva y alcanzaba otra dimensión estética superior. Comentando *Madrid en broma* (1891) decía de él que “retratava con cierta refracción satírica” los anales grotescos de la vida madrileña. Vale la pena subrayar esa *refracción satírica*. O comentando *Madrid en broma* y *La vida cursi* aludía nuevamente a los espejos de la *Rigolade*, para señalar que no eran otros que “los de la Calle Álvarez Gato”, lo cual nos deja a las puertas del esperpento valleinclaniano, como he estudiado en otra parte (Rubio Jiménez, 2011 y en prensa). Los espejos deformantes de la *Rigolade* y los del *esperpento* eran al cabo los mismos: los del callejón de Álvarez Gato. Su uso artístico, en ambos casos en el lenguaje crítico, podía referirse a dos valores completamente opuestos dando lugar a una situación en apariencia paradójica según los casos: las malas imitaciones o, por contraposición, aquellas obras en que “la risa artística” alcanzaba un valor estético encomiable, si la *refracción satírica* iba más allá del ingenio espontáneo y proporcionaba una indagación grotesca en las vidas de las gentes madrileñas de aquel tiempo. Hay acuerdo entre los estudiosos de Valle-Inclán en que con su cultivo del *esperpento* rescató una palabra que venía usándose largamente para calificar obras malas y hasta muy

de la *Rigolade*, que desfiguran todos los objetos, o la ha examinado con un lente de color que ha prestado el mismo matiz a todos los objetos, o ha tenido el capricho de tomar el pulso a sus personajes cuando todos se hallaban con fiebre.” (*El Progreso*, 18-III-1885)

malas, para dotarlo de unos valores positivos por su manera de utilizar ciertos procedimientos dando lugar a la *risa artística*, conseguida por la *refracción satírica*, al supremo juego. ¿Sucedió lo mismo con Fernández Flórez? Es lo que trato de averiguar.

3. Las válvulas de escape de la fantasía

Durante los años de las primeras vanguardias se iba configurando toda una literatura y una crítica donde lo grotesco, resultante de una representación del ser humano pasado por los espejos del callejón de Álvarez Gato, o la caricatura, era cada vez más abundante. Esa visión deformada del ser humano nacía de las dudas sobre la consistencia de su identidad y de una relativización de sus cualidades. Las zozobras de la modernidad se hicieron tragedia pura y dura durante la Primera Guerra Mundial, cuando los seres humanos saltaban como peleles con las bombas en las trincheras y quedaban destrozados entre el barro con los rostros grotescamente desfigurados y deshechos, como no hubieran podido lograrlos los más exagerados espejos de la *Rigolade*. No quedó burladero estético tradicional tras el que cobijarse, y cada cual respondió al profundo malestar creado como supo o pudo. También Valle-Inclán o Fernández Flórez. Los dos se alinearon del lado de la risa, pero de la risa que duele al mostrar las cualidades menos positivas del ser humano. Les molestaba a ambos que les dijeran que su risa era mero entretenimiento humorístico. Buscaron otro tipo de risa, la risa que adoctrina. La paradójica seriedad de esta risa fue asunto que preocupó siempre a Fernández Flórez quien no aceptaba que se le viera como mero escritor festivo, ya en los tiempos en que estaba cimentando su fama como escritor humorista. Él lo consideraba consustancial a su condición de gallego y, entrevistado en 1923 por Estévez Ortega, lo asociaba a “la proverbial socarronería gallega” y a que “En lo más grave de la vida siempre existe un detalle grotesco. Yo lo veo pronto” (Estévez Ortega, 1923). Y añadía más adelante: “Humoristas somos los gallegos. Para que haya humorismo es imprescindible cierta dulzura. En la literatura castellana no hay ninguna página tierna. La ternura no está en la literatura castellana, que es más bien fuerte, áspera.”

Todavía en su discurso de ingreso en la Real Academia –ya en 1945– Fernández Flórez se moles-

taba cuando juzgaban que su literatura era solo pasatiempo, y defendía por el contrario que, cuando escribió *Las siete columnas*, *El secreto de Barba Azul* o *El malvado Carabel* –novelas que ofrecen plenamente desarrollado su sistema estético– no trataba de hacer reír, sino de combatir ideas que le parecían equivocadas y que “el humor puede no ser solemne, pero es serio” (Fernández Flórez, 1945, 10). Para él era difícil definirlo y al cabo sostenía que “el humor es, sencillamente, una posición ante la vida” (Fernández Flórez, 1945, 10), que nace de su contemplación viendo sus limitaciones. El humor nace de esa insatisfacción. Los escritores crean con su fantasía lo que la realidad les niega: “Crean seres tristes para vengarse de sus propias tristezas” (Fernández Flórez, 1945, 11). Según él, “Ningún hombre de acción escribe novelas” (Fernández Flórez, 1945, 11). El escritor parte de su descontento con la realidad: “La novela es uno de los indicios del malestar humano, de la infelicidad general. El día en que el mundo sea tan perfecto que exista conformidad entre los deseos y los sucesos, nadie leerá novelas y, desde luego, nadie las escribirá. Una novela es el escape de una angustia por la válvula de la fantasía” (Fernández Flórez, 1945, 11).

Ahora bien, las válvulas de escape de la fantasía pueden ser muy diferentes. Los dos escritores que comparo partían indudablemente de la situación insatisfactoria y angustiosa creada por la Primera Guerra Mundial, pero encararon la situación de distinta manera. Darío Villanueva ha mostrado los caminos elegidos poniendo frente a frente cómo lo hicieron: Valle-Inclán en *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1916) y Fernández Flórez en *Los que no fuimos a la guerra* (1930). Ambas tienen su parte de propaganda, acorde con el diferente alineamiento de los autores en el conflicto. Y nacen de la expresión de un conflicto más amplio que la propia guerra: la confrontación entre las culturas del norte y la cultura latina. Quiero decir que, hay una parte propagandística en estas novelas, aliadófila una y la otra antimilitarista –la guerra ya había terminado y la distancia permitía juzgar con mejor perspectiva lo sucedido a Fernández Flórez–, pero sobre todo Valle-Inclán descubrió una manera diferente de escribir para dar cuenta de “una visión de la guerra como vasta realidad colectiva y simultánea” (Villanueva, 2017, 22), rompiendo con la posición habitual de los narradores para sustituirla por

su visión astral o desde la altura, sugerida por los vuelos de los aviadores por encima de las trincheras.

Por el contrario, en vano se buscan novedades técnicas en la novela de Fernández Flórez, quien elude la presentación directa del conflicto y sus horrores ideando una fábula humorística en la que su protagonista, que viaja al frente como corresponsal para enviar desde allí sus crónicas a su periódico, *El Eco*, en realidad no pasa de Bayona, quedándose a buen resguardo. Una situación humorística planteada como una posible parodia del viaje de Valle-Inclán al frente, con el propósito de “condensar en un libro los varios y diversos lances de un día de guerra”, como confiesa en la “Breve noticia” que precede a su novela (Valle-Inclán, 2017, 9). Es decir, su hoy bien conocida “visión astral, fuera de geometría y de cronología, como si el alma, desencarnada ya, mirase a la tierra desde su estrella” (Valle-Inclán, 2017, 10). Y aunque lo logrado lo veía Valle-Inclán solamente como “un balbuceo”, lo cierto es que presentaba una original manera de afrontar lo narrado y hasta de tantear también una forma teatral nueva, cercana al drama documento en su segunda parte, *En la luz del día o Un día de guerra (visión estelar)*, publicada en los folletones de *El Imparcial* los días 8 y 22 de enero, 5 y 26 de febrero de 1917 (Valle-Inclán, 2017).

A favor de la lectura en clave paródica de *Los que no fuimos a la guerra* de la obra de don Ramón por parte de Fernández Flórez cabe aducir la confesión del escritor Medina, su protagonista –señalada por Darío Villanueva en su perspicaz lectura– afirmando que la guerra había conmovido sus presupuestos artísticos y rescatando sus afirmaciones sobre “la fórmula de un nuevo arte”, que expone a sus contertulios provincianos ante el estupor y la incompreensión de estos: su “teoría estética se llamará el *avionismo*” y con ella pretende “incorporar los aeroplanos a la poesía”. Todo ello proporcionará una “nueva visión de la tierra, contemplada no con la horizontalidad de los puntos cardinales, sino verticalmente, desde el cenit, de arriba abajo. Todo alterado, todo distinto... Trepidación, velocidad, nubes cosidas con el fuselaje del aeroplano... Los filisteos se resistirán a la estética que se derivará de este punto de vista.” (Fernández Flórez, 1930, 238-240)

Son textos oportunamente aducidos por Darío Villanueva en su comparación de las dos novelas.

Era una propuesta nacida de la literatura futurista, tan abundante entonces, con su característica exaltación del maquinismo moderno. Medina hasta ha escrito una comedia, *Puzle*, con Geridón como único personaje, pero cuyos diferentes estados de espíritu, adquirirían corporeidad a lo largo de la pieza y eran representados por diferentes actores... dando lugar a situaciones extravagantes. Es difícil averiguar hasta qué punto es una parodia del teatro vanguardista de los años veinte y hasta donde es una más de las múltiples extravagancias humorísticas del propio Fernández Flórez, que va diseminando en *Los que no fuimos a la guerra* personajes que más que tales son verdaderos fenómenos de la paradoja extrema y absurda. Geridón no disuena al lado del bancario Aguilera que no sabe sumar, que comparece unas páginas después, por no citar a otros. Toda la novela es una galería de personajes de este talante.

Pero Fernández Flórez, en todo caso, no estaba proponiendo con Medina un personaje fuerte y vanguardista sino que ironizaba sobre el ímpetu creativo de los vanguardistas desde su insatisfacción burguesa, inquieto no obstante al ver tambalearse su mundo y ante un futuro que imaginaba desordenado, sin una mano de hierro que lo sujetara y dirigiera. Un *filisteo* más al cabo. El humorismo de Fernández Flórez tiene un aire catastrofista del que solamente se salva momentáneamente por medio del humor. Medina, el hipotético escritor que encarnaría una novedad, es presentado al final perdido en Iberina:

...absorto en la contemplación de su ombligo literario, se complace en mondar al hombre de sus diversas cortezas, descubriendo ahora el Mediterráneo de los seres que coexisten dentro de un solo ser, y en segregar metáforas que no sirven idea alguna, vacías como esos huevos de avestruz pintarrajados que cuelgan en algunos gabinetes de indios. (Fernández Flórez, 1930, 252)

En todo caso diverge su camino del elegido por Valle-Inclán y su novela, mayoritariamente centrada en la presentación de personajes, que no han ido a la guerra y que tienen de ella una falsa visión, construida con informaciones incompletas e interesadas. Sufren, eso sí, los males colaterales que la contienda genera en la retaguardia, una

especulación salvaje o una exacerbación de prejuicios ideológicos entre francófilos y germanófilos. La novela se va desarrollando como un ensartado de tipos característicos de la ciudad de Iberina, simbólico nombre que apunta más que a la ciudad provinciana simbólica, característica de las novelas de la Restauración, a la presentación del ambiente completo de España ante la conflagración mundial. Lo que no impide que en ciertos pasajes, al ser una ciudad costera el hipotético escenario, recuerde a La Coruña. La guerra se adivina difusa en un lejano horizonte, y es la vida de los habitantes de Iberina lo novelado con sus prejuicios y sus miserias, dando lugar a una nueva galería de personajes extravagantes, no muy distintos a los de sus colecciones de ensayos humorísticos mencionados o a los de sus otras novelas. Hasta pueden resultar redundantes a veces, como cuando se refiere al mundo del cuplé o a anticuados prejuicios en punto al honor.

En *Los que no fuimos a la guerra* hay un claro alegato antibelicista, sin duda, pero presentado de tal manera que no produce el rechazo completo apetecido, sino que se diluye en la sarta de humoradas que empiedran el discurso narrativo. La guerra y sus consecuencias son ante todo asunto de tertulia de comerciantes, periodistas y conserjes. Asuntos como la incorporación de la mujer al mundo del trabajo –que plantea en el capítulo XII– quedan banalizados, aunque al final de la novela reconocerá que a causa de la guerra ha nacido un tipo de mujer nueva y fuerte, que desde su libertad económica reclama un protagonismo social muy diferente.

Por el contrario, Valle-Inclán en aquellos años estaba escribiendo sus esperpentos donde el tratamiento de los mismos asuntos ya no es meramente humorístico sino duramente satírico. La ternura queda muy restringida a algunos momentos de la tragedia –la muerte de los inocentes–, y la visión distanciada da lugar a piezas de un carácter grotesco indiscutible. Mientras Valle-Inclán se hizo cada vez más comprimido y esencial, llegando a una escritura casi apotegmática, en los retratos de los personajes que pueblan los esperpentos y en sus juicios de valor estético o social, Fernández Flórez prefirió un discurso más distendido y unos personajes que caricaturizó amablemente, envolviéndolos en un discurso ideologizado muy conservador. Fernández Flórez se mantuvo en el diálogo conversacional ingenioso, mientras Valle-Inclán acrecentó el “diá-

logo a gritos”, el grito exasperado y desesperado de unos seres que tenían conciencia de vivir en un país en sí mismo deforme y grotesco.

En el discurso de ingreso en la Real Academia hallamos una explicación de la postura adoptada por el coruñés. Allí sostuvo, una vez más, que el ser humano ante las carencias que ofrece la vida reacciona de manera primaria con la cólera y la tristeza, la imprecación y el llanto. Sin embargo, decía, cuando no gemimos ni nos encolerizamos ante lo que nos disgusta, surge la posibilidad de la burla, una posición en la que no se pretende matar al adversario, sino que por la ironía sonríe y quede desarmado. La burla tiene diversos matices o modalidades: el sarcasmo, la ironía, el humor. Este último es “siempre un poco bondadoso, un poco paternal. Sin acritud, porque comprende. Sin crueldad, porque uno de sus componentes es la ternura. Y si no es tierno ni es comprensivo, no es humor.” (Fernández Flórez, 1945,15)

Por más que se esfuerza en emparentar su espejo con el del esperpento no acabamos de hallar tal sintonía, la curvatura de sus espejos cóncavos o convexos no acaba de alcanzar el carácter grotesco de los del Callejón de Álvarez Gato, y se queda en el dominio del humorismo del *espejo irónico*:

El humor se coge del brazo de la Vida, con una sonrisa un poco melancólica, quizá porque no confía mucho en convencerla. Se coge del brazo de la vida y se esfuerza en llevarla ante su espejo cóncavo o convexo, en el que las más solemnes actitudes se deforman hasta un límite que no pueden conservar su seriedad. El humor no ignora que la seriedad es el único puntal que sostiene muchas mentiras. Y juega a ser travieso. Mira y hace mirar más allá de la superficie, rompe las cáscaras magníficas, que sabe huecas; da un tirón a la buena capa que encubre el traje malo. Nos representa lo que hay de desaforado y de incongruente en nuestras acciones. A veces lleva su fantasía tan lejos que nos parece que sus personajes no son humanos, sino muñecos creados por él para una farsa arbitraria; pero es porque –como el caricaturista prescinde en sus líneas de los rasgos más vulgares de un apersona– él desdeña también lo que puede entorpecer o desdibujar sus fines, y como el tema que más le preocupa no es precisamente eso que se llama “pintar un carácter” o “desmenuzar una psicología”, sino abarcar lo

más posible la Humanidad, apela frecuentemente a fábulas de apariencia inverosímil, en las que –como Swift en los *Viajes de Gulliver*– se pueden condensar referencias a nuestros actos erróneos, sin mezclarlos con el fárrago insignificante de una vida contada a la manera muy meticulosa y muy pasada de moda de Paul Bourget. (Fernández Flórez, 1945,15)

Por más que hable de espejos cóncavos y convexos o de la muñequización del personaje, es evidente que transitaba sendas muy distintas a las de Valle-Inclán. La estética del grito del esperpento tiene poco que ver con la de la conversación ingeniosa. Esa amabilidad pretendida con su humorismo entretiene pero no trasciende más allá, al convertir el grito satírico de denuncia en frase ingeniosa y en sonrisa: “El humor tiene la elegancia de no gritar nunca, y también la de no proporcionar ayes. Pone siempre un velo ante su dolor. Miráis sus ojos, y están húmedos, pero mientras, sonríen sus labios.” (Fernández Flórez, 1945, 15)

He buscado una escritura diferente y más intensa satíricamente también en las crónicas parlamentarias de Fernández Flórez, tan alabadas por unos y otros, pero tampoco la encuentro, y creo que son hoy más bien pasto apropiado para historiadores que para lectores interesados en la textura estética de los escritos. Acaso sea indicativo en este sentido, que han merecido más la atención crítica de historiadores que de filólogos, como ocurre en la edición que manejo, con espléndidos prólogos, no obstante, de Jesús Pabón, Diego Sevilla Andrés y Carlos Seco Serrano. (Fernández Flórez, 1962a y 1962b). Fue en sus *Acotaciones de un oyente* un cronista parlamentario atento y repartió en ellas, como en sus cuentos o en sus novelas, su humorismo, su visión irónica de la vida más dulce que mortificante.

Así las cosas, hasta un punto gratuitas y poco convincentes suenan otras afirmaciones suyas en el discurso de la Academia, cuando sostiene que la singularidad de su humor nace su procedencia gallega –a la que como se ha visto ya se venía refiriendo muchos años antes–, a las raíces celtas que la alimentan y que, según su opinión, hacen que aquel territorio haya producido muchos más humoristas que otros.

Asociaba, además, el humor a los pueblos que contaban con larga historia: “El humor aparece

cuando las naciones ya han vivido mucho y cuando en su literatura hay muchos dramas, muchas tragedias y mucho lirismo, cuando el descontento ya se exteriorizó con genialidad en cólera y en lágrimas, en sátiras y en reproches.” (Fernández Flórez, 1945: 16). Pero a continuación, sin embargo, excluía a la literatura castellana de la literatura humorística, considerando que el castellano tiene un sentido trágico de la vida y lleva consigo el honor a modo de armadura. Según Fernández Flórez la literatura castellana ve el espectáculo de la vida con gesto grave y, si utiliza la risa, la empuña como un látigo. Por ello en la picaresca faltaba humor: “Satíricos que no humoristas son los autores de la picaresca, y en vano se buscará en ellos la esperanza de que, a lo menos, haya de mejorar lo que satirizan, porque si las novelas picarescas tienen una peculiaridad común, es su pesimismo” (Fernández Flórez, 1945, 20). Ni a Quevedo otorgaba capacidad humorística, sosteniendo que en su obra la risa muerde, acosa, despedaza, silba en el aire como correa de un látigo. Quevedo conocía el valor moral de los hechos, pero no se conmovía ante ellos. Eran también ideas que venía rumiando una y otra vez como puede verse en la mencionada entrevista de 1923 (Estévez Ortega, 1923). Y que alertan al lector de cuán diferente era la consideración del escritor áureo en el esperpento.

Según Fernández Flórez en la literatura española no hay humor sino malhumor y si en alguna ocasión se encontraba este, como en el ineludible caso de Cervantes en *el Quijote...*, era el resultado de alguna anomalía. Porque para él *el Quijote* era un libro insólito y en ninguna otra obra literaria “Jamás el humor fue llevado a semejante altura, ni abarcó tantas y tan trascendentales cuestiones, ni, tampoco, sacudió con tan prolongada risa el pecho de los humanos.” (Fernández Flórez, 1945, 21) Para Fernández Flórez se cumplen en él los requisitos que faltan en las novelas picarescas. Lo acompañamos con amor porque su autor envolvió a Quijano en ternura. Semejante anomalía la explicaba, peregrinamente, afirmando que este sentido del humor podía venir del origen gallego de Cervantes... Una verdadera humorada.

¿Era posible extremar tanto las diferencias en la literatura escrita en castellano –por él mismo, dicho sea de paso– atendiendo simplemente al origen

regional de sus autores? Es una grave incongruencia y, para demostrarla, basta con contraponerle la valoración que hizo Valle-Inclán de los mismos autores citados, desde luego, Cervantes y no menos Quevedo, como referentes ineludibles de su nueva estética.

Para concluir. Hay una parte de conjetura en las páginas precedentes, tanto en las hipótesis enunciadas como en algunas afirmaciones sobre Fernández Flórez, para caracterizar su literatura comparándola con la de Valle-Inclán. Nacen de lecturas parciales de su obra, en las que conviven la admiración completa por *El bosque animado*, la lectura menos incitante de algunas otras novelas o de sus crónicas parlamentarias, los relatos de *Las gafas del diablo* y su discurso sobre *El humor en la literatura española*, en el que expuso las bases de su literatura, como procedente de una corriente de extraordinaria complejidad: el humorismo gallego, del que se deriva una visión del hombre y de su historia que se entretiene fácilmente de rasgos irónicos, consecuencia de una relativización de las grandes afirmaciones y de una peculiar mirada irónica sobre el mundo. La misma tradición de la que surgió la literatura de Valle-Inclán, a quien imitó al comienzo de su carrera. Después sus caminos divergieron cada vez más: mientras Valle-Inclán prefirió la perspectiva de la otra ribera y acentuó la mirada satírica y cruel, Fernández Flórez prefirió una mirada más cercana y compasiva. Cuando la usó sin recargarla de prejuicios ideológicos escribió páginas tan memorables como las de *El bosque animado*.

La literatura de Fernández Flórez se quedó muchas otras ocasiones en el dominio de la literatura festiva; para producir su humor no paseó a sus personajes por el Callejón de Álvarez Gato sino por delante de espejos que, sin dejar de ser deformantes, tienen la curvatura tan leve que producen no la risa sino, simplemente, la sonrisa. Acaso la gran diferencia entre Valle-Inclán y Fernández Flórez no radique tanto en los procedimientos utilizados sino en la intensidad de los mismos. Don Ramón acentuó todo lo posible la curvatura deformante de sus espejos, Fernández Flórez se conformó con unos espejos ligeramente curvados. Cuestión de gustos y de ideas. Juegos de espejos. Cuestión de estilo, si algo vale aquello de que el estilo es el hombre.

BIBLIOGRAFÍA

- CLARÍN [Leopoldo Alas] (1882). Paliq, *El Serpis, periódico de la mañana*, año V, 1425, 4 de noviembre.
- CLARÍN [Leopoldo Alas] (1883). La Rigolade literaria, *Madrid Cómic*, 12, 13 de mayo.
- DOUGHERTY, Dru (1983). *Un Valle-Inclán olvidado: Entrevistas y conferencias*. Madrid: Fundamentos.
- ESTÉVEZ ORTEGA, E. (1923). Gente de mi patria y de mi tiempo. Wenceslao Fernández Flórez, *La Opinión, diario independiente de la mañana*, 82, 7 de octubre, p. 1.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1930). *Los que no fuimos a la guerra (Apuntes para una historia del pueblo español durante la guerra europea)*. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones y Renacimiento.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1945). *El humor en la literatura española. Discurso leído ante la Real Academia española en la recepción del Excmo. Sr. D. Wenceslao Fernández Flórez el día 14 de mayo de 1945 y contestación del Excmo. Sr. D. Julio Casares, Secretario perpetuo de la Academia*. Madrid: Imprenta Sáez.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1955). *Las gafas del diablo. Ensayos de humorismo*. Zaragoza: Librería General.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1962a). *Anotaciones de un oyente, I: (1916-1921)*. Madrid: Editorial Prensa Española.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1962b). *Anotaciones de un oyente, II: (1931-1933)*. Madrid: Editorial Prensa Española.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, L. (1954). El humorismo contemporáneo: de Luis Taboada a Julio Camba. En *Galicia, su alma y su cultura*, Buenos Aires, Centro Gallego.
- LÓPEZ CRIADO, F. (2017). Recepción crítica de Wenceslao Fernández Flórez: el canon y la historia de la literatura, *Volvoreta*, 1, setembro, pp. 7-16.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (2011). Clarín y la caricatura. Un paseo por los arrabales del esperpento. En B. Rodríguez Gutiérrez y R. Gutiérrez Sebastián (Eds.), *Literatura ilustrada decimonónica, 57 perspectivas*. Santander: PUBliCan, Ediciones de la Universidad de Cantabria, pp. 811-840.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (en prensa), Clarín y el retrato satírico político. (En torno a dos artículos olvidados de Clarín), *Homenaje a José Manuel González Herrán*. Santander, Sociedad Marcelino Menéndez Pelayo.
- VALLE-INCLÁN, R. (2016). *Con el alba: El Cuaderno de Francia (1916). Manuscrito inédito de Ramón María del Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Incluye reproducción facsímil del cuaderno. Estudio preliminar y edición de Margarita Santos Zas.
- VALLE-INCLÁN, R. (2017). *La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Edición de Bénédicte Vauthier y Margarita Santos Zas.
- VALLE-INCLÁN, R. (2017). *Un día de guerra (Visión estelar)*, Universidade de Santiago de Compostela. Edición de Bénédicte Vauthier y Margarita Santos Zas.
- VALLE-INCLÁN, R. (2017). *Un día de guerra (Visión estelar). La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra*, Universidade de Santiago de Compostela. Estudio y dossier genético y editorial de Bénédicte Vauthier y Margarita Santos Zas.
- VERSTEEG, M. (2011). *Jornaleros de la pluma. La (re)definición del papel del escritor-periodista en la revista Madrid Cómic*. Madrid: Iberoamericana.
- VILLANUEVA, D. (2014). Valle-Inclán en la Gran Guerra, *El País*, suplemento *Babelia*, 29 de julio.
- VILLANUEVA, D. (2017). Fernández Flórez: de Valle-Inclán y el Modernismo a la Posmodernidad, *Volvoreta*, 1, setembro, pp. 19-24.