
La avenencia de contrarios y *Las siete columnas*

The compromise of opposites and *The Seven Pillars*

HÉCTOR PAZ OTERO

FUNDACIÓN WENCESLAO
FERNÁNDEZ FLÓREZ

Resumen

Las Siete Columnas probablemente se trate de la novela más equívoca de Fernández Flórez a la hora de extraer una lectura de sus propósitos como autor. El juego de los contrarios, la paradoja, la ambigüedad, la caricatura y la renuncia por parte del escritor gallego a manifestar una tesis nítida sobre los siete pecados capitales convierten a esta novela, ganadora del Premio Nacional de Literatura en 1926, en un halo brumoso que impide establecer una verdad no contradictoria. Fernández Flórez parece contarnos una historia, mientras, en un segundo plano, nos guiña el ojo para advertirnos que no debemos asimilar como cierto todo lo que un narrador esboza, negro sobre blanco, en las páginas de cualquier libro.

Palabras clave: Wenceslao Fernández Flórez, *Las siete columnas*, paradoja, pecados capitales, distopía.

Abstract

The Seven Pillars is probably the most equivocal novel written by Fernández Flórez when it comes to extracting a reading of his purposes as an author. Playing with opposites, the paradox, the ambiguity, the caricature and the galician author's renunciation to manifest a clear-cut thesis about the seven deadly sins, turn this novel, bestowed with the National Literature Award in 1926, in a hazy halo which prevents a non contradictory truth from being established. Fernández Flórez seems to tell us a story while winking at us in the background, to warn us not to assimilate as truths everything the narrator outlines, black on white, on the pages of any book,

1. El derecho y el envés

No sabemos si tendrá que ver con el carácter indeciso que el tópico atribuye a los pobladores gallegos, pero lo cierto es que el autor coruñés Wenceslao Fernández Flórez hizo, como apunta Eduardo Haro Tecglen (1985), de la paradoja un método. Un escritor capaz de dar vida en *El secreto de Barba Azul* (1923) a un general “experto en retiradas”, ya nos muestra de antemano su capacidad para convivir con la paradoja y usarla como instrumento narrativo. No sólo su mundo ficcional subsiste en la ambivalencia, sino que también su trayectoria vital transita por sendas fluctuantes, como el personaje de *La procesión de los días*.

–Según, mi querido señor Alvarellos, según... Tengo varias. A principios de mes soy monárquico, derechista, conservador; el día diez me hago liberal; hacia el veinte me trueco en socialista y suspiro por el reparto. Días antes de terminar el mes, abjuro de estos ideales y comprendo que no hay salvación sino en el anarquismo práctico. (Fernández Flórez, 1958a, 122-123)

Dos importantes estudios de su obra dan cuenta de esta peculiaridad: *Wenceslao Fernández: el conservador subversivo* de Fernando Díaz-Plaja y *Wenceslao Fernández Flórez. Reivindicación de la paradoja* de María Luisa Varela. Al fin y al cabo, la paradoja consiste en situar sobre un lienzo elementos opuestos de un mismo asunto, de tal forma que el receptor pueda captar, simultáneamente, en un único visionado y sin modificar su puesto de observación, tanto el derecho como el envés, como una mirada poliédrica propia de la vanguardia cubista.

El 14 de mayo de 1945, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, *El humor en la*

Keywords: Wenceslao Fernández Flórez, *Las siete columnas*, paradox, deadly sins, dystopia.

literatura española, Fernández Flórez volvía a hacer uso de la paradoja para intentar delimitar, en la medida de lo posible, una definición más o menos aproximada al escurridizo concepto del humor al compararlo con “la sonrisa de la desilusión” (Fernández Flórez, 1958b, 985). Reseña que, a su vez, se amolda sin fricción a la idea de humor que merodea la mente del escritor gallego: “El humor tiene la elegancia de no gritar nunca, y también la de no prorrumpir en ayes. Pone siempre un velo ante su dolor. Miráis sus ojos, y están húmedos; pero, mientras, sonríen sus labios” (Fernández Flórez, 1958b, 992).

En su teoría sobre el humor, que parece aunar ingredientes contradictorios, se forja la ironía, “que tiene el ojo en serio y el otro en guiños, mientras espolea el enjambre de sus avispas de oro” (Fernández Flórez, 1958b, 990). La ironía en sí misma es una paradoja: un enunciado que se moldea para transmitir justo lo contrario. Muchos de las obras más representativas del escritor gallego se construyen a partir de los postulados de la ironía, cuya particularidad procede de los tres elementos narrativos que entran en juego: el autor implícito, el narrador y el lector implícito. Y *Las siete columnas* es, precisamente, una novela que gravita en torno a la paradoja que construye esa mirada irónica. Ya en su arranque, en el Capítulo Previo, el autor muestra su propensión a la caricaturización y a la exageración, ambos recursos destinados a construir la ironía. El pasaje presenta a Acracio, el anacoreta, en medio de un paisaje revestido de un boato poco creíble por excesivo.

La montaña, inmensa y desierta, se había revestido de la solemnidad del anochecer (...) En la calma conmovedora, después de las fuertes emanaciones de los pinos, bajo el ardor de junio, aquel olor era como el canto de un niño en una catedral cuando apenas ha enmudecido el órgano caudaloso. Y parecía ser también su suave hechizo el que tornaba, poco a poco, azul a la montaña y el que ponía en la amplia soledad cierta embriaguez misteriosa. (Fernández Flórez, 1974, 9)

En este marco, se escenifica lo que parece una epifanía, una aparición divina en forma de paloma que Acracio atribuye a su beatitud.

Un día, en oración, vio aproximarse, en vuelo zumbador, una paloma torcaz que se detuvo, cerca de él, al borde del precipicio medroso. Tenía la atmósfera una claridad extraña. El anacoreta percibió, avivado, el rumor de su sangre en los oídos; pensó en los cuerpos que llevaban el pan al profeta Elías, y en el águila que atendía a San Vito y a San Modesto en los eriales de Lucania. Una emoción hecha de delicia y de angustia, le rindió; cerrados los ojos, humilló su frente hasta tocar la tierra. ¿Oía verdaderamente a incienso y a sándalo? (Fernández Flórez, 1974, 10)

La escena jamás podría entenderse como un ejercicio de caricaturización si no fuese por la forma de clausurarla. Engalanado por una descripción ostentosa y dilatada, el prelude al milagro se cierra con una castración, un tajo al espejismo del anacoreta: “La paloma miró el siervo de Dios torciendo la graciosa cabeza, picoteó el suelo y se fue” (Fernández Flórez, 1974, 10). De esta manera, contraponiendo ilusión (una aparición divina) y realismo (una simple paloma jugueteando), aquélla queda ridiculizada. A continuación, el autor vuelve a reincidir en la caricatura haciendo uso de la misma ecuación: expectativa abultada y beatífica versus desenlace profano.

Otro día, en un tibio ocaso, de calma inmensa, sideral, vio salir del lejano bosque y bajar hacia la Peña un can enorme y negro, de orejas puntiagudas y pupilas brillantes. Acracio tuvo entonces otra ansia y otra vanidad. Supuso que el Ángel Malo acudía a rendirle por el temor, como a tantos varones de vida ejemplar, apartada del mundo (...). Se abrieron en abanico, detrás de unas nubes, los últimos rayos de sol, ya desaparecido, y en el cielo, magníficamente incendiado, se creó un fondo de apoteosis para el guerrero de la fe, que esperaba sin temblar el combate. (Fernández Flórez, 1974, 10-11)

No obstante, la expectativa vuelve a evaporarse: “Pero silbó un pastor en el bosque, y el can dio la vuelta y obedeció, veloz, a la llamada” (Fernández Flórez, 1974, 11). Y así sucede gracias a un desmentido punzante, una especie de pugna entre dos narradores: uno de estilo ampuloso y otro mucho más seco y terrenal, como si este último pretendiese impugnar el éxtasis del primero, poniendo así de

relieve su incapacidad para narrar los hechos con objetividad, pero no porque sea precisamente el narrador quien proyecta la ironía, sino, más bien, porque él es una víctima más de esa ironía que proviene del autor implícito, ya que, tal y como están construidas las frases, no tenemos ningún indicio de que el narrador esté haciendo uso de palabras a las cuales les quiere inferir un significado opuesto al significado literal. En realidad, la comunicación de la ironía se produce entre el autor implícito y el lector implícito a expensas de narrador, razón por la cual nos encontramos ante un narrador no fidedigno.

En la “narración no fidedigna”, el relato del narrador no concuerda con las suposiciones del lector implícito acerca de las intenciones reales de la historia. La historia socava el discurso. Y sacamos en conclusión, después de una “lectura profunda”, entre líneas, que los sucesos y los existentes no pudieron haber sido “así”, y por ello sospechamos del narrador. La narración no fidedigna es por tanto una forma de irónica. (Chatman, 1990, 250)

Efectivamente, cuando el narrador de *Las siete columnas* pretende revestir de grandilocuencia un encuentro vulgar con una paloma y con un perro, el lector implícito, tras descifrar el contexto real de ambos episodios, descubre la comunicación secreta que se ha establecido con el autor implícito, creador de la ironía que destapa la falta de verosimilitud del narrador, puesto que este actúa como si hubiese interiorizado la vanidad de Acracio a creerse receptor de un mensaje enviado por fuerzas divinas. Ese mecanismo que relaciona al narrador con la historia como si fuese un personaje y que da forma a historias muy poco creíbles supone la constatación de un modelo burlesco en la literatura de Fernández Flórez, un modelo que se resiste a creer en las ficciones y que ha sido utilizado en varias ocasiones por el escritor gallego y que, en cierta forma, entronca con una corriente cinematográfica española que tendría su auge durante los años cuarenta, sobre todo a partir de películas vinculadas al Modelo de estilización paródico-reflexivo (Castro de Paz, 2013, 56), un modelo que encuentra en *Intriga* (Antonio Román, 1942), adaptación de la novela *Un cadáver en el comedor* de Fernández Flórez, uno de sus más claros exponentes. En este relato, el autor aniquila

los pilares básicos de la narrativa policíaca mediante la caricaturización de sus estereotipos¹.

Otro de los anclajes del humor realizados por el autor gallego en su discurso de ingreso en la Real Academia sostiene que el humor no se crea, sino que surge automáticamente a partir de un puesto de observación, lo cual permite poner en primer plano lo que hay de desaforado e incongruente en las acciones de los seres humanos. El término desaforado hace referencia a una serie de actos desmedidos que, en sí mismos, suponen la materia prima de toda parodia y caricaturización. Cuando el narrador presenta al acaudalado Archibaldo Gramnot como un “donador magnífico” que había provisto a la ciudad “la cantina económica Granmot, la biblioteca pública Granmot, el asilo Granmot...” (Fernández Flórez, 1974, 29), está haciendo uso del mismo desaforo que aplicó en la descripción de la falsa epifanía del inicio, desaforo que, como expone el autor en el citado discurso, se evidencia con más transparencia cuando se recurre a una mirada desautomatizada, o, al menos, desplazada. En efecto, un punto de vista convencional se antoja insuficiente para analizar el universo circundante.

Afirmaba Ortega y Gasset que el arte vanguardista era una cuestión de óptica (Ortegay Gasset, 1976), como le ocurre al humor. Resulta significativo que las obras ensayísticas en las que Fernández Flórez pretende esclarecer los puntos más relevantes que atañen al concepto del humor, hagan referencia a una transgresión de la mirada convencional: *Las gafas del diablo* (1918), *El espejo irónico* (1921) –ambos libros serían fusionados en las *Obras completas*– y *Visiones de neurastenia* (1924). En el prólogo de *Las gafas del diablo*, “palabras preliminares”, el autor hacía una matización acerca del tipo de lente que conforman las gafas con las que acometía el análisis de la sociedad española del momento. Contaba la historia de un diablo que prestaba a un hombre unas gafas con la extraña facultad de mostrar las cosas, no como parecen, sino como son, y aquel hombre pudo ver la deslealtad de la amada, la ingratitud del amigo, la justicia del que estimaba veraz, etc., hasta que, cansado, se deshizo de esas gafas horribles.

Entonces, un nuevo diablo, conocido entre los campesinos gallegos, le ofrece unas nuevas gafas, se trata de un diablo con una mirada maliciosa y sonrisa taimada, que se ríe del susto de una rapaza detrás de un valladar, que goza burlándose de las viejas, que sabe la importancia que hay que dar a esta vida: “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, 1968, 600), pero que no ha bajado la guardia, que se ampara en el escepticismo porque si alguna vez recibiese proposiciones para comprar un alma, la cogería, la miraría, le daría cien vueltas y concluiría por observar: “–Cuando tú me la vendes, algún negocio piensas hacer a mi cuenta. No me conviene” (Fernández Flórez, 1968, 600).

Visiones de neurastenia, por su parte, ahonda en la modalidad perceptiva del ser humano, en las posibilidades que se derivan de proyectar una mirada tamizada por un efecto distorsionador de la percepción vulgar.

La neurastenia no es un desequilibrio, sino un estado natural del hombre, durante el cual se aguzan las percepciones y se advierte el mundo tal y como realmente es. Mi tesis afirma que la neurastenia no coloca unas gafas negras ante los ojos humanos, sino que se limita a descabalgarse de sus narices las lentes rosadas (...) Porque la neurastenia –fíjense ustedes bien– es la lucidez de la lógica, es la hipertrofia del sentido crítico. Yo tengo ahora mucho más sentido crítico y enjuicio con más aguda lógica que antes. (Fernández Flórez, 1968, 928-929)

Si nos acercamos *Huella de luz* y a *El hombre que se quiso matar* podremos comprobar cuáles son los efectos de esa mirada desplazada hacia una dimensión aventajada con respecto del resto de los mortales a causa de una enfermedad o de una muerte inminente. En *El hombre que se quiso matar* (1929), su protagonista, en el momento en el que decide suicidarse, agudiza su percepción de la realidad, puesto que se ha situado en una dimensión intermedia entre la vida y la muerte: “Durante cinco días fui un ser superior sólo por haber hecho fría renuncia de mi vida” (Fernández Flórez, 1965, 435). Esa superioridad alza al artista hacia una atalaya desde la cual observar la realidad con una perspectiva elevada, a fin de poder descubrir y

¹ Precisamente, este largometraje adapta un pasaje de *Las siete columnas*, en el que se describe el banquete de la sociedad de los glotonas.

ridiculizar ciertas rutinas: “Bergson lo ha dicho ya, al hablarnos de cómo el automatismo, la rigidez mecánica, provocan la hilaridad, porque suscitan la idea del ridículo” (Fernández Flórez, 1968, 911). Encaramado a una cima sobrenatural, uno puede desmitificar hasta los acontecimientos más insignes y trascendentales, como “los planetas dando vueltas alrededor del Sol una y otra vez, un siglo y mil siglos, cargados con seres absurdos...” (Fernández Flórez, 1968, 911).

A fin de cuentas, Wenceslao Fernández Flórez no se encontraba tan alejado del esperpento, de esa mirada deformante capaz de escarnecer a los héroes mitológicos mediante su reflejo en un espejo cóncavo, o de observar a los hombres desde arriba, aunque, en el caso del escritor coruñés, siempre “a través de esa lente un poco bondadosa que, si bien muestra la maldad claramente, la recomienda con su burla a la piedad de nuestros corazones” (Fernández Flórez, 1958, 995), porque “el humor, si no es tierno ni comprensivo, tampoco es humor” (Fernández Flórez, 1958, 992).

2. *El retablo de las maravillas*

En el caso de *Las siete columnas*, el autor, a través de una distopía, no sitúa el espejo deformante frente a un personaje, una situación o un acontecimiento, sino que lo hace frente a toda la humanidad, eso sí, reducida a una sociedad burguesa, cristiana, industrial y mecanizada. Se trata de una distorsión global ejecutada en dos fases. Una primera, a través de un espejo ligeramente curvo, y una segunda, a partir de la supresión de los siete pecados capitales de la faz de la tierra, con una mirada mucho más radicalizada fruto de una torsión más aguda del espejo. En medio, una mirada lúcida, no contaminada, proyectada directamente sobre la realidad circundante sin mediación de la lente convexa: la mirada de Florio Oliván, a imitación del personaje del furrier en *El retablo de las maravillas*². Y la

lucidez de su mirada es tal que no necesita esperar a la distopía para percatarse de la degradación moral de la sociedad. Oliván se convierte, así, en el *alter ego* del propio Fernández Flórez y asume una visión distanciada de los hechos y las personas:

Florio, que contemplaba con rencor el grupo, comentó:

–Miradlos: cada uno cree ser el centro del universo, el que ha de atraer más miradas al aparecer en la plana de un periódico. Cada uno supone que los demás están allí para que él se destaque. Fijaos cómo la soberbia les estira el cuello. Ved el empaque del sabio Noke y del famoso Side, y la jactancia del comandante Coedere, que se ha atusado sus bigotes, y cómo las cejas del crítico Héctor Azil se han elevado en un gesto desdeñoso... ¡Tropa de miserables!... La primera idea que encontraréis en sus cráneos es que el mundo fue hecho para que ellos se pudiesen lucir. Y ese Gramnon..., ese Gramnot... (Fernández Flórez, 1974, 30)

Ese Gramnot, Alejandro Gramnot, representa una figura repudiada por la mordacidad crítica de Fernández Flórez, un individuo acaudalado y engreído que se ufana de ejercer su dominio sobre las demás personas tras someterlas a un proceso de cosificación a través del dinero. Una especie de cacique urbano que suscitó algunos de los textos más punzantes, tanto en prensa como en ficción.

De sus primeros años como periodista asoma con especial relevancia su labor en el semanario *La Defensa*, que él mismo dirigía. En su número inaugural, publicado el 5 de agosto de 1906, se formula el manifiesto del hebdomadario, cuyo objetivo es:

[v]elar por los intereses de la clase agrícola, defender sus derechos y contribuir en la medida de nuestras fuerzas a la extirpación del caciquismo, de esa plaga nacional cien mil veces peor que el feudalismo, opresor en la Edad Media de los siervos del terruño. (Carlos Fernández, 1987, 22).

² En este entremés, Miguel de Cervantes somete a la realidad de la época a una afilada crítica. Chirinos y Chafalla llegan con su espectáculo de títeres (retablo de las maravillas) a un pueblo con la intención de estafar a sus habitantes. Para ello, logran convencer al gobernador y a las autoridades de que su representación solo la podrán ver aquellos vecinos que sean cristianos viejos, es decir, que no tengan sangre judía. Por esta razón, todo aquel que acude a ver

la función finge vislumbrar lo que, en realidad, no está teniendo lugar, ya que los dos estafadores no sacan nada de su retablo. Tanto vecinos como autoridades aseguran estar presenciando una representación maravillosa por miedo a ser tachados de judíos conversos, hasta que llega un furrier con treinta soldados que, al no estar al tanto de la falsa advertencia, reconoce sin reparos no ver nada dentro del retablo.

El entramado caciquil ideado por el régimen de la Restauración para asegurar la estabilidad política había instaurado un sistema parlamentario corrupto. Cuando Fernández Flórez se convierte en cronista parlamentario del diario *ABC*, dará buena cuenta de la clase política que gobernaba nuestro país en aquella época. El escritor coruñés no desaprovechará ninguna ocasión para arremeter con dureza contra cualquier indicio de caciquismo que se asome por el parlamento. Por su parte, en lo que respecta a su obra novelesca, recrea un mundo en el que las referencias a esa lacra opresora se camuflan entre la maleza de la ficción. Existen varios ejemplos de personajes odiosos y odiados dentro de su obra literaria que, examinados con minuciosidad, reproducen una conducta caciquil. Si tomamos como ejemplo *Volvoreta* (1917)³, que corresponde a su primera etapa como escritor, cuando su rebeldía palpitaba con mayor vehemencia, nos encontramos con la figura del señor Acevedo. El señor Acevedo arrebató el tesoro más preciado de Sergio, el joven protagonista de la novela, gracias a su poder económico. Banquero de profesión, compra la dignidad de la muchacha para mantener una relación lujuriosa en un piso alquilado por aquél, probablemente hasta que se cansa de ella y la sustituya por otra joven. La víctima de este drama no sólo es Sergio, quien asiste impotente al triunfo del dinero sobre la dignidad del ser humano, y contempla lleno de ira cómo el Señor Acevedo fue capaz de comprar a una persona, sino también Volvoreta, quien sucumbe a los encantos materiales del señor Acevedo en perjuicio de su dignidad. El caciquismo, en definitiva, no venía a ser más que la personificación de una sociedad injusta cimentada

³ La historia narra la vida de Volvoreta, una criada que sirve a una familia burguesa en crisis económica y que viven en una casa de campo. Sergio, el hijo de la dueña, se enamora locamente de Volvoreta, pero cuando su madre se entera del romance clandestino de los jóvenes decide expulsar de la casa a la criada, que marcha a trabajar a la ciudad. Tras una severa reprimenda de su madre que le descubre las cartas de amor que Volvoreta le enviaba, Sergio decide escapar a la ciudad para estar cerca de su amada. Allí, Volvoreta trabaja para los Acevedo, pero pronto abandonará ese hogar para vivir en casa de una tía suya. La desilusión llega cuando Sergio descubre que dicha casa ha sido alquilada por el señor Acevedo con quien Volvoreta mantiene una relación carnal. El descubrimiento deja a Sergio abatido y opta por retornar a su casa y proseguir la vida de siembre.

sobre las desigualdades sociales, y agrietada por una profunda brecha que separaba en dos mundos antagónicos e irreconciliables a ricos y pobres. Fernández Flórez se posicionará del lado de los más humildes, y no escatimará escarnios a la hora de retratar el universo habitado por la clase adinerada. Sólo una sociedad así permite que individuos como Acevedo, y también Archibaldo Gramnot se hayan enriquecido a costa de la degradación económica y humana de los más desprotegidos.

Florio Oliván, igual que el Sergio de *Volvoreta*, también es testigo y víctima del despotismo de Archibaldo Gramnot⁴ a la hora de acechar a Adriana, una actriz incipiente por la cual siente un enamoramiento silencioso. Antes de abordar su adquisición como trofeo de caza, Gramnot se nutre de su propio narcisismo contemplando su “expresión enérgica y dominadora” frente al espejo y de las lisonjas de un zalamero narrador: “Y el poderoso señor se alejó de la magnífica mesa de trabajo” (Fernández Flórez, 1974, 22). Es entonces cuando entra en escena Adriana Grande, a quien anuncia que ha adquirido el Teatro Nacional con la idea de que fuese su principal figura⁵. El anuncio emociona a la joven, que no duda en calificarlo como el filántropo más generoso del mundo, pero el entusiasmo es rápidamente disipado por un segundo “obsequio”: el alquiler de un piso en la Gran Avenida para que sea habitado por la joven. Esta se indigna ante tan ignominioso ofrecimiento, pero finalmente sucumbe ante las pretensiones del millonario. A todo el mundo le parece natural el acecho y la capitulación, quizá porque su mirada se ha habituado a este tipo de situaciones. Únicamente alguien con la mirada limpia, alguien que no se ha creído el engaño del retablo de las maravillas, puede vislumbrar la ignominia.

(...) y la verdad es que entre tantas personas como llenaban los grandes patios y los amplios salones del

⁴ Otro personaje análogo a Archibaldo Gramnot puede ser Norberto Artale, millonario argentino que ordena el secuestro de un futbolista para castrarlo y aprovechar sus testículos en un injerto.

⁵ Imposible no acordarse del personaje de Susan Alexander (Dorothy Comingore) en *Ciudadano Kane* (1941), y su frustrada carrera como cantante de ópera sufragada por su esposo Charles Foster Kane.

edificio, sólo una consideraba aquella claudicación como algo más que una aventura sin importancia; y si alguien pudiese tener interés en saber quién era, le bastaría fijarse en el único invitado que no había mordido un *sándwich*, ni probado un *cup*, ni perseguido un saludo ni una sonrisa de Gramnot; en el único que había desfilado por los dormitorios y los comedores y el gimnasio y la escuela sin lanzar exclamaciones de alabanza y de asombro; diríase también que sin ver nada de lo que miraba; en el que, cuando aparecieron las cajas de puros, cogió uno solo y ni aún lo encendió. Y entonces habría descubierto a Florio Oliván. (Fernández Flórez, 1974, 25)

No es habitual en la obra de Fernández Flórez que el personaje poseedor de esa mirada desautomatizada sea un personaje con buena posición económica –Florio Oliván regentaba una empresa de *foie-gras*– y sin padecer ningún tipo de dolencia de salud grave. Lo usual en sus novelas es encontrarse con individuos desventurados, ajenos al mundo de la opulencia no porque posean una perspectiva intelectual –es decir, no motivada por un achaque– sino porque ese mundo, con su materialismo y su zafiedad, acaba por expulsarlos y arrinconarlos a la oscuridad, una sociedad, a fin de cuentas, “que niega a los hombres la leña y el sustento”.

3. De la utopía a la distopía

Solo un escritor reforzado en la paradoja podría construir un mundo distópico partiendo del sueño de una utopía, como si ambos universos no fuesen más que el derecho y el envés de una misma moneda. El capítulo VII de la primera parte de la novela, “Donde el diablo se decide a realizar el acto más importante de su historia”, narra la génesis de esa supuesta utopía que pronto desembocará en distopía. Es el capítulo clave, la dovela central del relato, y por ello merece un análisis minucioso.

Se abre con el matrimonio consumado entre Florio Oliván y Adriana Sándor, después de que esta hubiese dejado atrás dos relaciones incompatibles con una concepción sincera del amor:

Nunca se creyó Oliván tan feliz ni halló tan colmada su vida como en aquella luna de miel, de inacabable apariencia, que le ofreció el amor de

Adriana, entregado y humilde, atento y dulce, que parecía agradecido al bien de ser aceptado. Florio comprendió que su existencia había anclado, al fin, en puerto seguro, del que no sería capaz de alejarle nada que no fuese alguna prevista tempestad. Estaba acogido a la fórmula más simple de la ventura, la que proporciona mayor y más duradera serenidad a los espíritus sencillos: un trabajo provechoso y un solo amor de mujer (Fernández Flórez, 1974, 139).

En el universo fernandez-florezco las sonrisas vienen acompañadas de ojos acuosos, como prueba de su volatilidad, o de su inaccesibilidad, o de la amenaza constante de la derrota. Resulta significativo que el autor hubiese concentrado en el mismo capítulo la consumación de la utopía personal de Oliván y la explosión del caos que da lugar a la distopía. Utopía y distopía como universos fronterizos, pero separados por una franja etérea, a merced de la paradoja como trazo descriptivo: “¿Cuál es ese sueño hoy día? ¿O cabría más bien calificarlo de pesadilla? La utopía del siglo XX es fundamentalmente negativa; se la ha llamado distopía, antiutopía, contrautopía, utopía negra” (López Keller, 1991, 7).

Florio y Adriana saboreaban una utopía individual resumida en amor, trabajo y placeres cotidianos: “Al caer la tarde solían marchar a la ciudad, a hacer compras o para comer en un restaurante cualquiera (...) Les encantaba someterse en alguno de esos lugares a la imposición de un menú demasiado sencillo” (Fernández Flórez, 1974, 139). La vida les sonríe a ambos, pero, eso sí, siempre con los ojos acuosos por el llanto. De hecho, la simple mención a la condición azarosa de la felicidad: “Su alegría se desbordaba para teñir cuanto se ofrecía a sus ojos, y se olvidaban de haber pensado alguna vez que la vida no siempre es grata”, parece despertar el caos, la destrucción y la miseria: “Fue en una de estas ocasiones cuando los jóvenes presenciaron el suceso más trascendental que pudieron sospechar los humanos” (Fernández Flórez, 1974, 140).

Lo que sigue a continuación es la descripción de un ambiente prebélico, una vez más, focalizado en la mirada lúcida de Florio Oliván, ajeno a la marea colectiva que no encuentra malecón lo suficientemente robusto como para frenar su ira.

Anochecía cuando el automóvil, guiado por Florio, entró en las primeras calles de la ciudad, extrañamente desiertas. Más adelante hirió los oídos de los enamorados un griterío confuso, ruidos de cristales rotos, y, al llegar al cruce de dos amplias vías, vieron correr a algunos transeúntes, vanguardia de un miedo colectivo. Los comerciantes se asomaron a sus puertas, recelosos. Oliván disminuyó la marcha y pudo oír que la policía había cargado contra los apedreadores de una residencia diplomática. Los periódicos del día se ocupaban en el asunto de los pozos petrolíferos y dejaban ya resueltamente a un lado toda la moderación en que se habían contenido entonces. Algunos artículos reclamaban la venganza urgente de ciertas violaciones cometidas por el país vecino, y recordaban nombres de héroes y de batallas, entrando en el archivo de la Historia con la iracunda prisa con que pudieran hacerlo en un arsenal. (Fernández Flórez, 1974, 140)

La exacerbación patriótica se hace cada vez más y más rabiosa, hasta anegar el alma del único personaje que creíamos a salvo del arrebato colectivo:

Hasta Florio llegaron frases, debilitadas y rotas por la distancia: “nuestra gloriosa historia...”, “el honor nacional...”, “demostraremos ser dignos de...”, “la guerra...” Y al sonar por primera vez esta terrible palabra, un aullido feroz subió hasta el cielo; y blanqueó súbitamente la plaza, porque las manos se alzaron unánimemente para aplaudir.

–¡Viva el rey!– se oyó.

–¡El rey!

–¡El rey!

Y entre los ministros, ahora replegados respetuosamente, apareció un hombre de mediana estatura, de barba gris, de ojos que lucían dulcemente, bajo una frente mezquina. Y saludó. Y el pueblo, delirante, estalló en un vítor largo y frenético, conmovido de entusiasmo y de amor.

Florio crispó las manos sobre el volante y sintió la profunda emoción del momento hecha humedad en sus párpados. La conciencia de la muchedumbre se imponía a la suya y la fundía en el ansia común. Si fuese oportuno, hubiera pedido entonces un fusil y un jefe y el primer puesto en la lucha contra no importaba quién. (Fernández Flórez, 1974, 141-142)

Alcanzado este paroxismo belicista, surge la figura de Acracio para pronunciar las palabras que vendrán a cambiar el mundo: los siete pecados capitales han dejado de existir, el ser humano ya es, por fin, un ser puro. Fernández Flórez recurre a una inusitada analepsis –en sus textos los retrocesos en el tiempo de la historia suelen venir motivados por un recuerdo o una historia relatada por alguno de los personajes, pero rara vez por la instancia narrativa– para narrar el encuentro del anacoreta con Satanás.

Lo más significativo de este pasaje se visibiliza mediante el cotejo con el episodio de la batalla de los Sastres, narrada por Alberto Truffe capítulos atrás. El ambiente prebélico previo a la aparición de Acracio es descrito por el autor mediante una calculada adición de factores que progresiva y verosímilmente van construyendo una atmósfera tan absorbente que, en un giro inesperado, el personaje que hasta ese momento se había erigido en la voz y la mirada de la cordura –como el furrier de *El retablo de las maravillas*– acaba sucumbiendo a la enajenación colectiva; y lo más significativo es que este desplazamiento que sufre el personaje se nos antoja natural y creíble, en absoluto advertimos artificiosidad en su transformación. Sin embargo, la exposición de los hechos que provocaron el estallido de la batalla de los Sastres, revelada por medio de Truffe, asume la caricatura como vía para ridiculizar la vocación belicista.

–La batalla de los Sastres no fue precisamente una batalla señorita. Hace poco más de un siglo, las amistosas relaciones que sosteníamos con nuestros vecinos del Sur se rompieron bruscamente. Un soldado que hacía guardia al otro lado de la frontera, se embriagó y dio un golpe a uno de nuestros centinelas. Como legítima represalia, una patrulla nuestra disparó sobre dos compañeros del agresor. Entonces, una compañía enemiga se internó en nuestro territorio y fusiló a cinco pastores y a un profesor de párvulos. Justamente ofendidos, bombardeamos una aldehuela. Y ya no se puede evitar que la guerra estallase. (Fernández Flórez, 1974, 63)

Son dos sucesos muy similares expuestos con enfoques opuestos, haciendo uso, como apuntó Eduardo Haro Tecglen, de la paradoja como método. Paradoja que encontramos al final del

relato paródico de la batalla de los Sastres, cuando las autoridades militares decidieron castigar al culpable de desencadenar la guerra: “colgaron de un árbol a otro soldado cualquiera, porque, como dijo el general en jefe, había bastantes, gracias a Dios, y todos se parecían” (Fernández Flórez, 1974, 63). Un desenlace atroz que contrasta con el tono paródico del relato, y que introduce el poso derrotista y melancólico que sucede al final de todo conflicto bélico, como una herida incapaz de cicatrizar, una herida que atraviesa toda la obra del autor gallego con independencia del tratamiento que se administre a la narración. Es Fernández Flórez un escritor de posguerra. Más que de las coordenadas espaciales, dicha estimación procede de los factores semánticos que emanan de sus textos, y que modulan un universo sobre el que se cierne una densa bruma de melancolía, similar, por ejemplo, a la que se expande en obras coetáneas –éstas sí contextualizadas cronológicamente en un escenario de posguerra– que habían sepultado el optimismo desenfrenado de la llamada *belle époque* con el manto del desencanto, la nostalgia y el desamparo que inundó a buena parte del mundo intelectual europeo y norteamericano tras la Primera Guerra Mundial⁶.

A partir de su desarraigo sentimental –como en los personajes de los novelistas norteamericanos– o de su misticismo superador –como en Hesse–, o de su lúcida encuesta de la verdad –como sucede al Hans Castorp, de Mann– aquellos hombres buscaban una luz y diagnosticaban el malestar que el inglés Keynes veía en el terreno de la economía, Martin Heidegger en el de la filosofía, Max Weber en la sociología, Freud y Jung (que no por casualidad era el médico de Hesse) en la intimidad comodidad de los individuos. (Mainer, 1987, 186)

A renglón seguido, Mainer hace referencia a la nula adhesión por parte de las letras españolas a

⁶ José Carlos Mainer, en su célebre *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, cita obras como *Demian* de Herman Hesse, *La montaña mágica* de Thomas Mann, *Suave es la noche* de Francis Scott Fitzgerald, *Adiós a las armas* de Ernst Hemingway y *Tres soldados* de John Dos Passos; los dos primeros autores de origen alemán, y los otros tres estadounidenses, es decir, naturales de las naciones enfrentadas en la contienda.

esta percepción sombría del horizonte abierto tras la primera gran guerra, con la única salvedad de Fernández Flórez, de quien destaca una “irreprimible tendencia al catastrofismo” (Mainer, 1987, 186). Llamativa es en este sentido la reciente sugerencia de Mainer cuando señala, metafóricamente, que el conflicto bélico que se prolongó en nuestro país desde el año 1936 hasta el 1939, podría haber originado, por su forma de actuar y de comportarse en la vida, “la conversión de los Remesal, los Saldaña y los Carabel⁷ en los milicianos rojos de la guerra civil” (Mainer, 2010, 372), lo cual certificaría un nexo, más emocional que intelectual, entre el escritor y los individuos que habían salido derrotados de la contienda.

Es precisamente el método de la paradoja el que sumerge a *Las siete columnas* en la ambigüedad, de ahí la dificultad a la hora de interpretar sus líneas semánticas: la mejor forma de entender la novela es no aspirar a entenderla. No estamos ante un tratado teológico que infiera disquisiciones sobre la naturaleza del pecado, sino más bien ante un lienzo que simplemente expone las contradicciones de un sistema sostenido sobre los siete pecados capitales. Hacia el final de la novela, durante una conversación entre varios personajes que deliberan por el hundimiento de la industria, uno de ellos afirma que “la causa principal de que no se trabaje es que ha desaparecido la pereza” (Fernández Flórez, 1974, 199). Da la impresión de que el escritor pretendía inocular esa ambigüedad que impide alcanzar una verdad absoluta, esa ausencia de certezas que se convertirá en la clave de bóveda de toda su obra literaria. El relato es ambiguo y contradictorio porque el mundo así lo es; buscar coherencia y orden supone un proceso de simplificación y no es factible simplificar algo tan impreciso como el pecado y sus implicaciones en la vida de las personas. La última reflexión de Florio Oliván apunta hacia esta dirección, cuando, en compañía de Adriana, delibera acerca del amor y del pecado.

–Nos queremos...

–Pero con el reposo que antes sólo tenía la ancianidad. Quizá sea más digno este efecto, aunque...

⁷ El autor hace referencia a Jacinto Remesal (*Ha entrado un ladrón*), Federico Saldaña (*Huella de luz*) y Amaro Carabel (*El malvado Carabel*).

no comprendo bien la razón...; pero ya no es el sabroso y antiguo amor humano.

Volvió a acariciar la pensativa cabeza.

–Falta algo más entre nosotros, Ariana.

–¿Qué falta, Florio?

–Aquel miedo de perderte..., aquella gratitud para tu lealtad..., y sobre todo, la dulce compasión que en mí despertabas, y el suave placer de sentirse bueno... Venías lastimada por el pecado; ponías la más grande ternura, la más delicada sumisión en hacer olvidar..., en alejarte de lo que yo había sido... Juntos incubábamos un alma suave, toda mía, blanca y óptima, que iba naciendo en ti. En la blandura de tus palabras, en la caricia de tus ojos, en el ademán de tus brazos extendidos, había el temblor del arrepentimiento. El plumón del éder es aún más áspero que un alma arrepentida. Y yo gozaba

de la tibieza y de la gratitud de tu espíritu macerado al bañarlo en mi perdón. Hay tan profundo, tan inefable placer en perdonar, Adriana, que no es mucho precio el dolor del pecado. Pero ese deleite se extinguió. Ya no hay pecado. (Fernández Flórez, 1974, 228)

No hay envés sin anverso, ni Dios sin Satanás, ni amor sin pecado. La pugna de los contrarios no es tal, sino más bien avenencia. Por este motivo, la lectura interpretativa acerca de la intención del autor parece escabullirse en la paradoja, más si cabe, si como afirma Mainer, Fernández Flórez ha escrito en *Las siete columnas* “una novela utópica que incluye la derrota de los propios ideales” (Mainer, 1975, 243).

BIBLIOGRAFÍA

CASTRO DE PAZ, J. L. (2013). De miradas y heridas. Hacia la definición de unos Modelos de estilización en el cine español de la posguerra (1939-1950), *Quintana*, 12, pp. 47-65.

CHATMAN, S. (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Altea.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1974). *Las siete columnas*. Madrid: Ediciones Alonso.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1958a). *Obras completas. Tomo I. La procesión de los días*. Madrid: Ed. Aguilar.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1958b). *Obras completas. Tomo V. El humor en la literatura española*. Madrid: Ed. Aguilar.

LÓPEZ KELLER, E. (1991). Distopía: otro final de la utopía, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 55, pp. 7-23.

MAINER, J. C. (1975). *Análisis de una insatisfacción: las novelas de W. Fernández Flórez*. Madrid: Castalia.

MAINER, J. C. (1987). *La edad de plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.

MAINER, J. C. (2010). *Modernidad y nacionalismo (1900-1939). Historia de la literatura española. Tomo VI*. Madrid: Crítica.