

VOLVORETA

REVISTA DE LITERATURA, XORNALISMO E HISTORIA DO CINEMA

n.º 3

decembro-2019

**Y, SIN EMBARGO, NO
ESTÁ SOLO**
*Wenceslao Fernández
Flórez y los
escritores gallegos
en lengua española*

Coordinado por
Carmen Becerra

Artigos de
José González Herrán,
Jesús Rubio,
Borja Rodríguez,
Emilio Peral,
César Núñez,
José A. Pérez Bowie,
Ana Pérez-Bustamante,
Adolfo Sotelo,
Darío Villanueva,
José Montero

Tres cartas de
W. Fernández Flórez
escritas en 1938

Discurso de ingreso en la
Real Academia Española
de Wenceslao Fernández
Flórez: "El humor en la
literatura española"

Los múltiples perfiles
de W. Fernández Flórez



Fotografía da cuberta: Wenceslao Fernández Flórez en Villa Florentina. Colección Fundación Wenceslao Fernández Flórez

VOLVORETA

REVISTA DE LITERATURA, XORNALISMO E HISTORIA DO CINEMA

SUMARIO n.º 3 decembro - 2019

| | |
|--|-----|
| CARMEN BECERRA: Y, sin embargo, no está solo..... | 5 |
| JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN: El episodio compostelano de <i>Los Pazos de Ulloa</i> , en Emilia Pardo Bazán (1886) y en Gonzalo Suárez (1985) | 7 |
| JESÚS RUBIO JIMÉNEZ: Juegos de espejos: Ramón del Valle-Inclán y Wenceslao Fernández Flórez..... | 25 |
| BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ: <i>La puerta de paja</i> de Vicente Risco y la Nueva novela histórica latinoamericana: una correspondencia anacrónica..... | 35 |
| EMILIO PERAL VEGA: <i>La catedral y el niño</i> , de Eduardo Blanco Amor: la búsqueda (dolorosa) del referente masculino..... | 49 |
| CÉSAR ANDRÉS NÚÑEZ: Rafael Dieste y Carlos Marx: en torno a la “carta 110” | 61 |
| JOSÉ ANTONIO PÉREZ BOWIE: <i>Off-side</i> , de Gonzalo Torrente Ballester: una novela de transición..... | 81 |
| ANA SOFÍA PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER: Un “nocturno del hueco” para Álvaro Cunqueiro..... | 91 |
| ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ: Camilo José Cela y sus novelas de Galicia | 111 |
| DARÍO VILLANUEVA PRIETO: La trayectoria novelística de Elena Quiroga..... | 123 |
| JOSÉ MONTERO REGUERA: <i>No hay nada más serio que el humor</i> : un discurso cervantino de Wenceslao Fernández Flórez en su contexto cervantista | 139 |
| ANEXO 1.- Tres cartas de Wenceslao Fernández Flórez escritas en 1938 | 155 |
| ANEXO 2.- Discurso de ingreso en la Real Academia Española de Wenceslao Fernández Flórez: “El humor en la literatura española” | 163 |
| ANEXO 3.- Los múltiples perfiles de Wenceslao Fernández Flórez | 217 |
| Call for papers nº 4: <i>O bosque animado</i> , tapiz literario e cinematográfico da Fraga de Cecebre | 243 |

Revista da Fundación Wenceslao Fernández Flórez, editada por Vía Láctea Editorial en Perillo-Oleiros (A Coruña), co apoio da Deputación da Coruña e do Concello de Cambre.

Dirección: Xosé María Dobarro Paz. **Redactora Xefa:** Natalia Alonso Ramos. **Secretario de Redacción:** Fernando Gómez Beceiro. **Documentación e Índices de Calidade:** Mercedes López-Mayán. **Deseño:** Juan de la Fuente. **ISSN:** - 2530-9943. **Depósito legal:** C 838-2017. **Impresión:** Lugami Artes Gráficas.

<https://www.fundacionwenceslaoff/publicaciones>

© 2019 **Volvoreta**. Reservados todos os dereitos. O contido desta revista está protexido pola Ley, que prohibe a reprodución, plaxio, distribución ou comunicación pública en todo ou en parte, dunha obra literaria, artística ou científica, ou a súa transformación, interpretación ou execución artística fixada en calquera tipo de soporte ou comunicada a través de calquera medio, sen a preceptiva autorización.

VOLVORETA

REVISTA DE LITERATURA, XORNALISMO E HISTORIA DO CINEMA

Director

Xosé María Dobarro Paz (Catedrático de Literatura na Universidade da Coruña)

Redactora Xefa

Natalia Alonso Ramos (Fundación Wenceslao Fernández Flórez)

Secretario de Redacción

Fernando Gómez Beceiro (Fundación Wenceslao Fernández Flórez)

Documentación e Índices de Calidade

Mercedes López-Mayán

COMITÉ DE REDACCIÓN

Carmen Arocena Badillos (Universidad del País Vasco)

José Luis Castro de Paz (Universidade de Santiago de Compostela,

Presidente da Fundación Wenceslao Fernández Flórez)

Carmen Ciller Tenreiro (Universidad Carlos III de Madrid)

Juan Miguel Company (Universitat de València)

José María Folgar de la Calle (Universidade de Santiago de Compostela)

Alicia Longueira Moris (Directora da Casa-Museo Wenceslao Fernández Flórez)

Fidel López Criado (Universidade da Coruña)

Alejandro Montiel Mues (Universidad Politécnica de Valencia)

Héctor Paz Otero (Secretario da Fundación Wenceslao Fernández Flórez)

Antonio Suárez Calvo (Vía Láctea Editorial)

COMITÉ CIENTÍFICO

Carmen Becerra (Universidade de Vigo)

Juan Cantavella (Universidad San Pablo CEU)

Francisco Caudet (Universidad Autónoma de Madrid)

Malcom Compitello (University of Arizona)

Santiago Daydi-Tolson (University of Texas)

Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia)

Ángeles Encinar (Saint Louis University)

Antonio Luis Fernández-Flórez Muñoz de Morales †

Wenceslao Fernández-Flórez Muñoz de Morales †

Manuel Fernández Sande (Universidad Complutense de Madrid)

Fermín Galindo (Universidade de Santiago de Compostela)

Alexis Grohmann (University of Edinburgh)

Francisco Javier Gutiérrez (Universidade de Santiago de Compostela)

Sylvie Hanicot-Bourdier (Université de Lorraine)

José Jurado Morales (Universidad de Cádiz)

Margarita Ledo Andión (Universidade de Santiago de Compostela)

Teodoro León Gross (Universidad de Málaga)

Santiago López Ríos (Universidad Complutense de Madrid)

José- Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)

Alfredo Martínez Expósito (University of Melbourne)

Eftimia Pandis Pavlakis (Universidad Kapodistriaca de Atenas)

Pedro Paniagua Santamaría (Universidad Complutense de Madrid)

Julio Pérez Perucha (Presidente de la Asociación Española de Historiadores del Cine)

Domingo de Ródenas Moya (Universitat Pompeu Fabra)

Fernando Rodríguez Lafuente (ABC)

Santos Sanz Villanueva (Universidad Complutense de Madrid)

Michael Scott Doyle (University of North Carolina at Charlotte)

Jean-Claude Seguin (Université Luis Lumière Lyon II e presidente de honra do Grimh)

William Sherzer (Brooklyn College)

Santos Zunzunegui Diez (Universidad del País Vasco)

Y, sin embargo, no está solo

CARMEN BECERRA SUÁREZ

UNIVERSIDADE DE VIGO

“Para la muerte y para el amor,
para las miserias que creemos grandezas,
la Naturaleza tiene el mismo gesto dulce,
la misma mirada candorosa de Volvoretta,
la misma misteriosa tranquilidad”(WFF)

En el *call for papers* de este número de *Volvoretta* describíamos a Wenceslao Fernández Flórez como un hombre solitario, generalmente ausente, independiente, antigregario, huidizo e incluso huraño, adjetivos que, con idéntico o similar contenido, son habitualmente empleados por sus biógrafos, críticos y exégetas para definirle. Hablábamos también de la dificultad, para la mayoría insalvable, que entraña la tarea de enmarcar su creación literaria en una generación o en un movimiento artístico específico, dificultad que se traduce en que su obra se sitúe “en tierra de nadie”, como señalaba José Carlos Mainer. Sin duda esta imprecisa clasificación, también de su persona, ha contribuido a relegarle al rincón sombrío de la preterición y aun del olvido.

Tal vez si recordáramos la inestabilidad política y social, los constantes cambios, tantas veces dolorosos, que atraviesa su periplo vital (1885-1964); si tuviéramos en cuenta la vertiginosa sucesión de movimientos estéticos rupturistas que, desde el modernismo, emergen en Europa; si reflexionáramos sobre lo complicado que resulta adoptar una posición certera ante situaciones de peligro, conflicto o mudanza; y si a todo ello le sumáramos la peculiaridad de su carácter y modo de vida, quizás entonces pudiéramos deducir que la obra de WFF es el fruto de un hombre genial en permanente tránsito, estado que podría justificar algunas de sus frases más reiteradas en páginas de internet:

“Hay que creer en la justicia porque si no sería todo más triste aún”

“Una novela es el escape de una angustia por la válvula de la fantasía”

Este es el motivo principal por el que, aprovechando un momento de distracción del escritor, para no turbar sus aparentes empeños y aspiraciones, desde las páginas de esta revista le hemos arropado con las palabras de posibles referentes, maestros, admiradores, escritores coetáneos, e incluso, en ocasiones, amigos. Todos ellos tiene algo en común: son novelistas (pero no solo, como él¹), su paisaje emocional proviene y se nutre de la geografía y la cultura gallega² y, además, todos escriben en castellano, aunque varios lo hayan hecho también en lengua gallega³.

La autoría de los artículos que integran este número corresponde a prestigiosos especialistas en los escritores(as) de los(as) que se ocupan; todos son destacados estudiosos del arte literario, versados en la obra de estos creadores. Su lectura nos permite descubrir algunos de los referentes e influencias de WFF (como Miguel de Cervantes, obviamente)⁴, pero también determinadas rela-

ciones intertextuales que entre varios de ellos se producen; pienso, por ejemplo, en el precedente literario que constituyen El Marqués de Ulloa y Don Juan Manuel de Montenegro respecto de Álvaro de Castro, el señor de La Sagreira, protagonistas de las novelas de pazo escritas por Pardo Bazán, Valle-Inclán y Elena Quiroga, respectivamente, si bien el carácter rudo y violento de los dos primeros dista mucho de la sensibilidad y amor por la cultura del tercero. Ciertos rasgos evidentes en la poética de WFF le emparentan con otros de sus paisanos; así, por ejemplo, el humor, la fina ironía gallega y la fantasía le aproximan a autores como Gonzalo Torrente Ballester o Álvaro Cunqueiro. A cada una de las novelas en gallego de este último dedica Vicente Risco una reseña, en donde sostiene que Cunqueiro irrumpe con sus universos fantásticos, llenos de humor de signo medieval, en el reducido realismo de la narrativa española. Examinada la presencia de estos rasgos en sus obras, de cerca y con la pausa necesaria, advertimos la existencia de una, muchas veces sutil, red de relaciones entre estos gallegos dedicados al arte de la escritura, que dibuja un territorio deslumbrante y atractivo en el que reconocemos la riqueza cultural de nuestra tierra.

Con este número de *Volvoreta*, en el que no comparecen todos los nombres posibles, pero quienes están los representan, hemos querido desmentir la soledad del autor coruñés, con un abrazo colectivo, con el gesto dulce y la misma misteriosa tranquilidad que la Naturaleza tiene, dice WFF, con la muerte y el amor.

No queremos silenciar, en esta a modo de presentación, el fascinante cierre de este número, nos referimos al discurso de entrada en la Real Academia Española pronunciado por Wenceslao Fernández Flórez en mayo de 1945. Pero no piense el lector que se trata solo del discurso oficial, este que podemos leer cualquier día en páginas de internet, reproducimos también –por su posible y reveladora comparación– la edición usada por el escritor para pronunciarlo en la que pueden verse sus correcciones y anotaciones hechas a mano; enmiendas, supresiones y variaciones que permiten vislumbrar su manera de crear imágenes y mundos por medio de las palabras.

¹ Tengamos en cuenta que su labor como novelista es una de las facetas que más éxitos le ha deparado.

² Aunque Elena Quiroga nació en Santander, desde muy niña vivió en Galicia, la tierra de su padre. Al incluirla en este número dedicado a escritores gallegos en lengua española, estamos aceptando el axioma de Rainer María Rilke, (el inmortal poeta checo autor de las *Elegías de Duino*, entre otras grandes obras), según el cual “la verdadera patria del hombre es su infancia”. De hecho, buena parte de la novelística de Elena Quiroga tiene como lugar de acción estas tierras del noroeste español y, en ellas, más concretamente, el paisaje rural gallego y el mundo del pazo.

³ Destacamos el caso de Vicente Risco, novelista, cuentista y ensayista. En gallego escribió una sola novela: *O porco de pé*; de las escritas en castellano se analiza aquí *La puerta de paja*, en su versión original sin censurar, publicada en 1983, años después de la muerte del autor.

⁴ En su discurso de Ingreso en la Real Academia Española (14 de junio de 1945), que lleva por título “El humor en la literatura”, sostiene: «hay razas y pueblos especialmente capacitados para el humor, y (...) entre aquéllas, la céltica fue la que produjo más y muy famosos escritores que lo cultivaron. Pues bien: esa vieja sangre regaba también el cerebro del Príncipe de los Ingenios (...) el de Saavedra es puramente galaico y el de Cervantes está en la toponimia gallega».

El episodio compostelano de *Los Pazos de Ulloa*, en Emilia Pardo Bazán (1886) y en Gonzalo Suárez (1985)*

The Compostela episode of *Los Pazos de Ulloa*, in Emilia Pardo Bazán (1886) and Gonzalo Suárez (1985)

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ
HERRÁN

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

En otros trabajos míos (González Herrán, 2004; 2019; 2020) me he ocupado de la serie de televisión *Los Pazos de Ulloa*, basada en la novela homónima (y su continuación, *La Madre Naturaleza*), de Emilia Pardo Bazán, que Gonzalo Suárez dirigió para TVE y que se estrenó en 1985. En el segundo de ellos –en prensa cuando esto escribo– estudio la relación entre aquellas tres versiones del

josemanuel.gonzalez.herran@usc.es
ORCID:<https://orcid.org/0000-0001-9049-2296>

Recibido: 24-09-19

Aceptado: 28-09-19

Resumen

El artículo estudia cómo la serie de TVE *Los Pazos de Ulloa*, de Gonzalo Suárez, traslada a la pantalla de la televisión un episodio de la novela homónima de Emilia Pardo Bazán, localizado en Santiago de Compostela, cotejando el texto novelístico (capítulos IX, X, XI, XII y XIII), el capítulo II del guion, y, en la serie, los últimos dieciocho minutos de su capítulo 1º y los primeros veintisiete del capítulo 2º. **Palabras clave:** Emilia Pardo Bazán, Gonzalo Suárez, *Los Pazos de Ulloa*, novela, serie de televisión, guion.

Abstract

The article studies how the TV series *Los Pazos de Ulloa*, by Gonzalo Suárez, transfers to the television screen an episode of the homonymous novel by Emilia Pardo Bazán, located in Santiago de Compostela, collating the novelistic text (chapters IX, X, XI, XII and XIII), chapter II of the script, and, in the series, the last eighteen minutes of its 1st chapter and the first twenty-seven of the 2nd chapter.

* En este número de la revista *Volvoreta*, que pretende “arrojar a Wenceslao Fernández Flórez con el abrigo de sus contemporáneos, pero limitando el círculo a aquellos escritores que, compartiendo su tierra de origen, su paisaje, su tiempo y su cultura, utilizaron, como él, total o parcialmente, la lengua española como vehículo de expresión”, no podía faltar Emilia Pardo Bazán, expresamente mencionada -en primer lugar- entre los nombres sugeridos en aquella convocatoria. Y no solo por la indiscutible relevancia de la escritora coruñesa en las letras españolas, sino también por el decisivo papel que aquella tuvo en la consagración literaria del autor de *Volvoreta*, como integrante del Jurado (con Ortega y Gasset y Pérez de Ayala) que otorgó a esa novela el Premio convocado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el 4 de mayo de 1917. Un relato que, como ha escrito Darío Villanueva, “es, en cierto modo, reescritura de *Morriña*, la novela publicada por la Condesa” en 1889. También viene al caso recordar aquí que esa opinión apareció en el monográfico inaugural que esta *Revista de Literatura, Xornalismo e Historia do Cinema* dedicó al centenario de *Volvoreta*, y que ocupó buena parte de sus páginas a las versiones filmicas de esa novela. El número 2 ha hecho otro tanto con respecto a *El malvado Carabel*; y la tarea podrá continuar, porque, como es bien sabido, son muchos los relatos de nuestro autor que han pasado de las páginas a la pantalla. Algo en lo que doña Emilia no ha tenido tanta fortuna, ni en cantidad ni en calidad; en todo caso, parece unánime la consideración muy positiva que entre esas versiones audiovisuales ha merecido *Los Pazos de Ulloa* (1985), de Gonzalo Suárez.

Keywords: Emilia Pardo Bazán, Gonzalo Suárez, *Los Pazos de Ulloa*, novel, TV series, script.

relato: la novela, el guion¹ y lo filmado. Partiendo de los mismos presupuestos, pretendo ampliar aquí el campo del análisis comparativo, centrándome en un episodio que, por su escenario, asunto y personajes, presenta cierta unidad y relativa independencia en la trama argumental; y cuya versión filmada, por otra parte, evidencia una notable originalidad respecto al original novelístico.

Se trata del “episodio compostelano”, que en la novela ocupa los capítulos IX, X, XI, XII y XIII; en el guion, todo el capítulo II, con sus 23 secuencias; en la serie, los últimos dieciocho minutos de su capítulo 1º, y los primeros veintisiete del capítulo 2º. Conviene advertir (como explico en González Herran, 2019) que el reparto de capítulos en la serie presenta una importante diferencia respecto a su guion: los cinco capítulos de este (que su original mecanografiado numera en romanos: I, II, III, IV y V) pasaron a ser cuatro entregas de diferente duración: poco más de una hora el capítulo 1º, y algo menos de una hora, cada uno de los otros (2º, 3º y 4º).

Su contenido argumental lo resume así Ermitas Penas en la “Lectura crítica” del Prólogo a su edición crítica:

Los capítulos (...) se sitúan en Compostela. En el IX son presentados las primas, su padre y el ambiente de la casa. El X se centra en la vida santiaguesa de Moscoso y en sus conversaciones nocturnas con Julián. Le pregunta con insistencia por Rita, la mayor de las hermanas, que le atrae poderosamente, pero nada dirá el sacerdote de sus desenvolvimientos, oídas a su madre. En el capítulo XI, después de la limpieza del desván, la actitud recatadísima de Nucha –que contrasta con la de Rita–, las declaraciones de un contertulio del casino sobre ésta, las preferencias del curita y el que la bizca muchacha fuese la heredera de su madrina orensana llevarán a don Pedro a pedir a su tío la mano de Marcelina (...) La atmósfera alegre de esos capítulos se va tiñendo de oscuros presagios por las discusiones entre las

¹ Firmado por Manuel Gutiérrez Aragón, Carmen Rico-Godoy y Gonzalo Suárez: en ese mismo artículo además de sus circunstancias y características, explico cómo localicé un ejemplar mecanografiado en el Archivo de la Real Academia Galega, en A Coruña, con cuyo permiso –que agradezco– lo he consultado y citaré aquí (indicando, tras la abreviatura g, la página correspondiente de su capítulo II).

hermanas, tras la decisión del primo, la reacción de la primogénita, la fúnebre boda y los preliminares de esa noche. La transición con que se abre el capítulo siguiente –el XII– e inicial del segundo tomo, en que no se retoman esos hechos, además de provocar intriga plantea el regreso de Julián a los Pazos para preparar la llegada del nuevo matrimonio. A pesar de los buenos augurios, se da cuenta de que todo es pura apariencia, porque, en realidad, nada ha cambiado en la casona. Al mismo tiempo estalla la Revolución de septiembre de 1868. Se incrementa la tensión cuando, en el capítulo XIII, don Pedro decide volver a su “huronera”. Varias causas influyen en ello, desde los enfrentamientos políticos con su suegro, la envidia por una casa ordenada y de prosapia en la que se siente ajeno, hasta su complejo de inculto en el ambiente intelectual del casino o la inadaptación, en suma, a la vida ciudadana. (Penas, 2000, xlv-xlv)

La extensión de la cita precedente se justifica porque ese resumen argumental, tan preciso, nos ayudará a analizar el tratamiento audiovisual del episodio, sin necesidad de tener a la vista el texto narrativo (del que, no obstante, aduciré las citas imprescindibles).

Un episodio que presenta rasgos peculiares, dentro de la novela: ante todo, por el escenario urbano, tan significativo: no solo por su contraste con el ámbito rural en que transcurre la mayor parte de la novela, sino también por tratarse de la misma Compostela donde la autora había situado su primera novela, *Pascual López*; localización que repetiría en relatos posteriores y que le era tan conocida como apreciada (cfr. González Herrán, 2006; González Herrán, 2012-2013). Un escenario que también tiene su importancia desde el punto de vista audiovisual, cuyas posibilidades Gonzalo Suárez ha sabido explotar de manera excelente; aunque también le impuso ciertos condicionantes, que en su momento notaremos².

Por otra parte, conviene tener en cuenta la importancia de ese episodio compostelano en sus aspectos estrictamente narrativos: además de su

² El rodaje en Santiago se produjo en los últimos días de febrero y primeros de marzo de 1985; véanse, por ejemplo, las noticias que ofrece *La Voz de Galicia* el 26, 27 de febrero, 1 de marzo; y el artículo de C. Pino, el 14 de marzo.

simbolismo en la oposición temática *rural / urbano*, en él se nos presenta a quien será uno de los personajes principales de la historia, Nucha, con las razones y motivos de su matrimonio con don Pedro Moscoso; también la relación de la dama con el joven capellán, crucial en el desarrollo del conflicto, se explica a partir de ciertos detalles sugeridos en estos capítulos. En cuanto a los demás personajes del episodio (el Señor de la Lage, las hermanas de Nucha), no reaparecerán en la novela; aunque hay uno que, si bien no es más que una reiterada alusión (Gabriel, el hermano que estudia en la Academia de Artillería), se convertirá en uno de los protagonistas de *La Madre Naturaleza*. Me importa detenerme en ese aspecto –los personajes– porque la versión filmada presenta algunas particularidades dignas de comentar.

Gonzalo Suárez y sus coguionistas aprovechan el episodio para profundizar en el tratamiento de determinados secundarios, ampliando su elenco con otros solo mencionados de pasada en el relato (el estudiante³ enamorado de Carmen), sugeridos o supuestos (la criada Bibiana⁴). Por otra parte, para varios de ellos, elige como intérpretes a actores y actrices tan prestigiosos o conocidos como Fernando Rey (Manuel Pardo de la Lage), Chus Lampreave (Bibiana) o Pastora Vega (Rita); que se suman a los que encarnan a los protagonistas de la historia, presentes también en este episodio: Omero Antonutti (Pedro Moscoso), José Luis Gómez (Julián), Victoria Abril (Nucha).

De los asuntos y sucesos narrados en este episodio (cuyo resumen recogí antes), el guion –y la serie– solo desarrolla algunos: la presentación de las primas, las conversaciones entre el capellán y don Pedro, la limpieza del desván, la elección

³ *La Voz de Galicia* del 27 de febrero anunciaba que, el personaje sería interpretado por un actor del Centro Dramático Galego, Canco Ramonde; pero un artículo de C. Pino en el mismo diario, el 14 de marzo, cuenta que “su desilusión fue enorme cuando se encontró con que, de la noche a la mañana –así de literal– su papel se lo dieron a Pensado, un joven técnico del equipo”.

⁴ Cabe apuntar la hipótesis de que tal personaje acaso recrea el de la madre de Julián, Misia Rosario; cfr. en la novela: “Julián, desde su ordenación, había ascendido de categoría en la casa, y mientras la madre continuaba desempeñando las funciones de ama de llaves y dueña” (LPU, 93); las citas de la novela remiten a la citada edición de Penas (Pardo Bazán, 2000), indicando, tras la abreviatura del título (LPU), la página correspondiente.

de Moscoso y las inmediatas consecuencias de esa decisión, el regreso de Julián a los Pazos para ajustar cuentas con Primitivo y preparar la llegada del nuevo matrimonio, las discusiones entre tío y sobrino, la vuelta a los Pazos. Otros, meramente aludidos en el relato novelesco, se desarrollan y amplían en el audiovisual (la llegada a Compostela y el impacto de su Catedral; la comida y tertulias familiares; los paseos por la ciudad y su Parque; el asedio del estudiante a su enamorada Carmen). Hay alguno que se elude o suprime (la inadaptación de Moscoso al ambiente compostelano, ejemplificado en las tertulias de su casino); o que se modifica: la entrada en la Catedral –convertida en una salida–, con el desdeñoso comentario de Moscoso sobre el Pórtico de la Gloria, que desaparece. Pero también hay secuencias que añaden acciones que no estaban en la novela, o que en cierta medida, cambian lo narrado en ella: una de las criadas, Bibiana (no solo cocinera, sino confidente de Nucha), adquiere un notorio protagonismo en determinadas situaciones; las liviandades de Rita, que en la novela conocemos por comentarios del narrador, insinuaciones de Julián y de los contertulios del casino, se evidencian en su comportamiento durante la sugestiva escena en el Paseo; los temores e inseguridades de Nucha se manifiestan cuando le cuenta a Bibiana una de sus oscuras pesadillas (que también vemos filmada).

En lo que sigue analizaré y comentaré todo ello con cierto detalle.

La primera diferencia que notamos al cotejar el texto pardobazaniano con la traducción audiovisual de Suárez –atendiendo también al guion– está en el modo de iniciarse el episodio. La novela abre su capítulo IX con una escena que falta en la versión filmada: cuando Moscoso llega a casa de su tío, son sus primas quienes le reciben “en persona y en grupo (...), sin peinar, con bata y chinelas, hechas unas fachas” (LPU, 82). El guion sitúa la secuencia 1 del capítulo II en la “PLAZA DE LA CATEDRAL. EXTERIOR/ATARDECER”, donde “la diligencia irrumpe, sobre el empedrado, en la plaza vacía” (g, 1).

La versión filmada⁵ recoge –con leves modificaciones– lo que ese mismo texto indica respecto

⁵ Que se puede ver en: <http://www.rtve.es/television/pazos-ulloa/> [consulta, agosto 2019].

a quienes esperan a los viajeros (“un cura, un soldado, un palurdo acicalado y una gorda lustrosa con siete niños de la mano”) y a quienes bajan de la diligencia (“dos soldados que saludan efusivamente al soldado. Dos curas que saludan efusivamente al cura. Una puta exuberante que besa con fruición a la gorda lustrosa y su prole”); pero si en el guion la escena era muda, salvo el breve comentario del Marqués al que enseguida me referiré, lo filmado añade una ambientación sonora: música, el tañido de las campanas y algunas frases sueltas que recrean el ambiente de recibimiento: “Como siempre, tarde. –Yo no veo nada. –Hola, niños, soy mamá. Tengo caramelos para todos, a ver. ¿No me conocéis? ¿No me conocéis de verdad? Soy vuestra madre, con las ganas que tenía yo de veros. Ven, ven aquí. Este sí que pesa, cómo ha crecido, por Dios. Qué guapo está. Precioso”⁶. En cambio, sí se recoge fielmente la observación que formula el Marqués, tras contemplar “con una mezcla de admiración y desconfianza la mole de la catedral que se alza ante sus narices”:

MARQUÉS (musitando)

Es grande... Es grande Santiago... pero no más grande que una montaña ni más largo que un río...

Y se añade esta indicación gestual: “Ríe satisfecho, y JULIÁN esboza, a su vez, una tímida sonrisa de asentimiento” (g, 1). Aunque la situación, y su comentario, sean invención de los guionistas, su fundamento está en un pasaje del capítulo X, donde se refleja de manera inequívoca el desdén del campesino Moscoso frente a los encantos de la urbe⁷.

⁶ Lo recojo según la transcripción que puede leerse (en subtítulos y en una columna a la derecha de la pantalla) en la página web de TVE

⁷ “Y en efecto, le fueron enseñadas al marqués de Ulloa multitud de cosas que no le importaban mayormente. Nada le agradó, y experimentó mil decepciones, como suele acontecer a las gentes habituadas a vivir en el campo, que se forman del pueblo una idea exagerada. Parecieronle, y con razón, estrechas, torcidas y mal empedradas las calles, fangoso el piso, húmedas las paredes, viejos y ennegrecidos los edificios, pequeño el circuito de la ciudad, posturado su comercio y solitarios casi siempre sus sitios públicos; y en cuanto a lo que en un pueblo antiguo puede enamorar a un espíritu culto, los grandes recuerdos, la eterna vida del arte conservada en monumentos y ruinas, de eso entendía don Pedro lo mismo que de griego o latín. ¡Piedras mohosas! Ya le bastaban las de los Pazos. Nótese cómo un hidalgo campesino de muy rancio criterio se

Como ya indiqué, siguen unas secuencias que nos muestran cómo el Marqués se instala en un “hotel” (así denominado en el guion; la novela, con más propiedad histórica, alude a “la posada”): en la secuencia 2, acompañado del capellán y precedidos por “un mozo renqueante, algo enano y cheposo, [que] lleva el equipaje” (g, 2), camina por una rúa compostelana, de pavimento convenientemente mojado; la 3 nos sitúa en el “VESTÍBULO DEL HOTEL. INTERIOR/ATARDECER”, donde “a la luz de un candelabro agonizante, un recepcionista adormilado recibe a los recién llegados” (g, 3). Señalemos, a este propósito un interesante dato: quien hace de recepcionista (aquí, sin frase, aunque el guion le prescribía un convencional saludo: “Bienvenidos a Santiago”) es –era, pues falleció en 2002– una de las figuras más importantes del teatro gallego contemporáneo, Roberto Vidal Bolaño, actor, director y autor, a quien la RAG dedicó el Día das Letras Galegas del año 2013⁸.

Al final de la secuencia se produce una de las modificaciones (relativamente abundantes, como he indicado en González Herrán, 2019) que lo filmado hace respecto a lo previsto en el guion. Al final de la secuencia 3 el Marqués, en lugar de subir a instalarse en su habitación, apremia al capellán:

MARQUÉS

Mire Julián, creo que esta noche no sería capaz de pegar ojo, si no me vuelve a contar, usted que las conoce, cómo son mis primas...

El MARQUÉS se sienta dispuesto a escuchar a JULIÁN. (g, 3)

Tras ello, en sugestiva elipsis, la secuencia siguiente nos sitúa en la casa de los Pardo de la Lage, cuando Bibiana informe a las señoritas de

hallaba al nivel de los demócratas más vandálicos y demoledores. A pesar de conocer a Orense y haber estado en Santiago cuando niño, discurría y fantaseaba a su modo lo que debe ser una ciudad moderna: calles anchas, mucha regularidad en las construcciones, todo nuevo y flamante, gran policía, ¿qué menos puede ofrecer la civilización a sus esclavos? Es cierto que Santiago poseía dos o tres edificios espaciosos, la Catedral, el Consistorio, San Martín... Pero en ellos existían cosas muy sin razón ponderadas, en concepto del marqués” (LPU, 91).

⁸ cfr. <http://dbe.rah.es/biografias/53972/roberto-vidal-bolano> [consulta, agosto 2019]; https://gl.wikipedia.org/wiki/Roberto_Vidal_Bolaño [consulta, agosto 2019]

cómo es el Marqués. En la filmación, Gonzalo Suárez elimina esa elipsis, haciendo en escuchemos *en off* unas informaciones de Julián que no estaban en el guion (“Yo no me atrevería a definir las por separado, señor marqués. Todas mantienen el porte y la educación propia de su familia. Siendo de carácter diferente, eso sí, tienen en común un comportamiento virtuoso”), mientras en la pantalla la vamos viendo en sus respectivas habitaciones: Rita y Marcelina, acicalándose frente al espejo; Carmen leyendo un poema romántico en francés; solo Nucha no aparece.

La secuencia 4, tiene como escenario un pasillo de la casa de la familia Pardo de la Lage: Bibiana “que pasa, sosteniendo una bandeja con tazas de te y pastas, y una botella, y copas (o quizá café, o nada de eso...”; g, 4), va respondiendo a las preguntas de las señoritas, que no oímos, aunque las intuimos por sus gestos, pues una vidriera las separa del pasillo:

BIBIANA

Para ser guapo, es guapo..., pero un poco bruto, digo yo, con perdón, o sea distinguido... El que si es guapo es el cura...

(...)

Bruto, pero guapo... muy distinguido

(...)

No es gordo. A mí me gusta el cura. Se conserva, se conserva Don Julián

(...)

Entra un hombre, y la casa revuelta... Ya me dijo mi madre: “Bibiana no te cases. Bibiana no te cases. (g, 4-5)⁹

Me he demorado en el comentario de estas primeras cuatro secuencias porque, como ya advertí, son algunas de las que introducen situaciones (la llegada de la diligencia, el hotel compostelano) o personajes (la criada Bibiana) que no estaban en el texto novelístico, aunque se basen en elementos que aquel indicaba o sugería. La que sigue, 5, escenifica, aunque no exactamente, el encuentro de Moscoso con su tío y la presentación de sus primas: si en la

⁹ En lo filmado, el parlamento es algo diferente: “¿Cómo es? -¿El marqués? -¿Gordo? ¿Alto? -No, como guapo es guapo, un poco bruto, pero distinguido. A mí me gusta más el cura. -¿Los ojos? ¿Son castaños? -Guapo, brutito, distinguido. Guapísimo. Viene un hombre y la casa se desbarata”.

novela se producía a su llegada a la casa, el guion y la versión filmada lo sitúan en el “COMEDOR SALÓN CASA DE LA LAGE”, donde Julián, el Marqués y su tío toman un café con pastas. El diálogo recoge literalmente alguna frase del texto pardobazaniano (“No saliste Moscoso ni Cabreira, chico; saliste Pardo por los cuatro costados”, *LPU*, 83), aunque añade otras que parecen sugerir el diferente talante social y político de tío y sobrino. “De no haber nacido en este tiempo, hijo mío habríamos hecho grandes cosas. ¡Dios, qué grandes vasallos si hubiera buen señor!”, dice don Manuel¹⁰; a lo que don Pedro replica con algo que sintetiza bien uno de los temas de la novela: “Todavía quedan grandes cosas por hacer, y no es pequeña cosa cazar perdices, tío” (g, 6).

Tras algunos comentarios entre los tres varones (“MARQUÉS: ¡Si conociera los Pazos! Todo bosque, todo montaña... A Don Julián le ha gustado, ¿verdad Julián?/ JULIÁN: Todo es grande y pequeño, porque todo es obra del Señor. El MARQUÉS suelta una carcajada, el Señor de la LAGE corresponde por educación”, g, 6¹¹), la presentación de las señoritas se demora hasta que el invitado pregunta por ellas: “¿Y dónde están mis primas?”¹² (g, 7); encuentro que se desarrolla de un modo muy teatral, bastante diferente a la naturalidad familiar con que se relata en la novela. En esta, las señoritas recibían a su primo tan afectuosa como discretamente (“adelantándose con los brazos abiertos fue para abrazarla; pero ella, hurtando el cuerpo, le tendió una manecita fresca, recién lavada con agua y colonia [...] Me han recibido como a la persona de más cumplimiento...

¹⁰ Lo que parece inspirado en esta observación del narrador, cuando introduce al personaje: “Magnífico ejemplar de una raza apta para la vida guerrera y montés de las épocas feudales, se consumía miserablemente en el vil ocio de los pueblos, donde el que nada produce, nada enseña, ni nada aprende, de nada sirve y nada hace. ¡Oh dolor! Aquel castizo Pardo de la Lage, naciendo en el siglo XV, hubiera dado en qué entender a los arqueólogos e historiadores del XIX” (*LPU*, 83).

¹¹ La versión filmada presenta alguna leve diferencia: la risa del tío no parece de compromiso, sino que es tan franca como la de su sobrino, y ambos añaden sus comentarios a la declaración de Julián: “Todos, señor, todos. / Todos, Bibiana, todos. (RIEN) / Estos curas con sus cosas”.

¹² Por cierto que el guion mecanografiado muestra aquí una curiosa errata, “mis sobrinas”: palabra esta enmarcada por un óvalo, tras el que leemos una anotación manuscrita: “(primas?)”

A ésta le quise dar un abrazo, y ella me alargó la mano muy fina”, *LPU*, 83). Aquí, la presentación se convierte en una especie de juego o prueba de adivinación; a la pregunta del Marqués, su tío propone: “Apuesto a que no vas a reconocerlas (se vuelve hacia Julián) ¡Y tú no le digas nada!” (g, 7). A partir de ese momento irán entrando, una tras otra: Rita –que “entra, rutilante”, según el guion–, Manolita –que “se presenta atusando todavía el pelo”– y Carmen –“que se queda un poco aparte, haciendo que el MARQUÉS avance hacia ella”). La primera será inmediatamente reconocida (“Tú eres, tú eres... ¡No, no me lo digas! Tú eres... Rita”¹³); la segunda, se presentará espontáneamente (“¡Soy Manolita! ¡Hola, primo!”¹⁴); con la tercera, Pedro se equivocará (“Y, ya sé, no hace falta que me lo digas que tú eres... Marcelina”¹⁵). Confusión que tiene como objetivo precisamente introducir a la que será coprotagonista de la historia:

Una voz se deja oír a espaldas del MARQUÉS, este se vuelve sorprendido. Hay una cuarta hermana, ha aparecido, como por ensalmo se mantiene respetuosamente detrás del sofá.

NUCHA

Marcelina soy yo. Marcelinucha. Me llaman Nucha. (g, 8)

El afán evidente en la versión audiovisual de destacar a esta, sugiriendo que ella será la elegida (algo que en la novela no resulta tan notorio), se reitera en su actitud hacia el invitado, muy diferente de la de sus hermanas:

El MARQUÉS besa a las tres primas que tiene al alcance y se vuelve hacia NUCHA que permanece detrás del sofá.

MARQUÉS

Oye tú, Hucha o como te llames, ¿es que no me vas a dar un beso?

¹³ Frase muy similar a la que leemos en la novela: “¿Tú eres Rita, si no me equivoco?” (*LPU*, 83).

¹⁴ En la novela añadía una fórmula de cortesía: “Yo soy Manolita, para servir a usted” (*LPU*, 83).

¹⁵ Ella se identificará luego, de manera muy discreta, interrumpiendo una breve conversación entre Nucha y Julián: “Y yo soy Carmen...”; frase que en la novela añadía también otra frase de cortesía: “Yo, Carmen, para lo que guste mandar” (*LPU*, 84).

A NUCHA no le queda más remedio que sobrepasar la frontera del sofá y besar a su primo. Se sobrepone a la timidez. Resulta hasta un poco descarada.

NUCHA

¿Es verdad que has venido a Santiago a buscar novia?

Todos ríen. (g, 8-9)

La versión filmada cumple lo aquí indicado, aunque con sutiles y significativos añadidos: Rita llega, en efecto, tan “rutilante”, que el Marqués, además de ponerse en pie, como prescribe el guion, manifiesta en su rostro el impacto tan favorable de esa aparición, mientras el gesto del padre muestra evidente complacencia. Cuando la reconoce (“Tú eres... Rita”), Moscoso se permite un gesto de cierto atrevimiento: acercándose a ella, juega con un cordón del vestido y a la altura del pecho de la señorita, que le deja hacer... Manolita no solo le besa “en ambas las mejillas”, sino que le echa los brazos al cuello. Carmen es introducida en el juego por Rita con estas palabras: “A ver si sabes quién es esta”, a las que el primo responde: “Claro que lo sé..., es..., es..., lo sé, lo sé: Tú eres Marcelina”. Una vez resuelta la confusión, al reclamar un beso a su prima, el Marqués suprime el insípido juego de palabras –que ya estaba en la novela¹⁶– con el nombre de la muchacha. Y al final de la escena, cuando todos ríen la descarada pregunta de Nucha (“¿Es verdad que has venido a Santiago a buscar novia?”), la respuesta afirmativa del primo provoca esta réplica de la muchacha: “Pues entonces no te beso”.

En las secuencias que siguen, 6 a 10 (g, 10-17), asistimos a otra visita y encuentro familiar: Bibiana adereza en la cocina el pavo asado que llevará a la mesa (sec. 6); ya en el comedor, se produce la difícil tarea de trincharlo (sec. 7); mientras tanto, el estudiante enamorado de Carmen vigila la galería de la casa (sec. 8); en la sobremesa, las hermanas evocan al hermano ausente (sec. 9); desde la galería, Carmen saluda furtivamente a su enamorado, mientras una de sus hermanas muestra al invitado la vista de la catedral desde la galería (sec. 10).

Las secuencias 6 y 7 no tienen correspondencia concreta en el texto de la novela, que solo dice: “Fue la comida alegre en extremo...” (LPU, 85); mínima información que el guion desarrolla con notable libertad y originalidad, incrementadas, si cabe, en lo filmado. La intencionada hilaridad de la escena se muestra en los movimientos y gestos previstos en el guión:

BIBIANA adereza, en la bandeja, un pavo dorado y patiabierro, rociándolo con chorros de ron y echando ella, de vez en cuando, algún que otro trago. Luego, bastante piripi, sale con la bandeja en ristre [...] recorre el pasillo e irrumpe en el comedor, esforzándose en mantener el equilibrio. Todos le contemplan con expectación. MANOLITA contiene la risa. BIBIANA está tan concentrada en mantener la bandeja horizontal que pasa de largo y se encuentra, de pronto, en el salón contiguo, desencadenando las risas de los comensales. (g, 10-11)

Y la filmación lo asegura con la notable *vis* cómica de la actriz que interpreta a la cocinera (y criada para todo), Chus Lampreave, tanto en sus gestos (más que llevar el pavo, parece ser arrastrada por él) como en sus palabras al animal asado: “Un adorno, venga, que nos vamos. Nos esperan, a ti sobre todo, vamos. ¿A dónde me llevas? ¿A donde voy?” (frases que, por cierto, no estaban en el guion).

Ese tono se mantiene en la situación planteada en la mesa, cuando el señor de la casa asume la difícil empresa de trinchar el asado, en medio de un juego de miradas cruzadas (“empieza a forcejear con el pavo. El MARQUÉS mira a RITA. MANOLITA mira al MARQUÉS. CARMEN mira a MANOLITA. NUCHA mira a su padre”). El inevitable recuerdo de la escena similar en “El castellano viejo”, de Larra, se confirma en el desenlace de la escena, cuando “el MARQUÉS se brinda a cortar él (...) Lo trincha. Un chorro de grasa le mancha la camisa. Ante la risa general, el MARQUÉS sonríe de mala gana, quitando importancia al asunto”. Aún habrá más risas cuando Rita, “humedece una servilleta y se apresta a limpiar la camisa”, lo que extenderá la mancha y la prenda queda “hecha una porquería”; acción que tiene un cierto componente lascivo, como destaca el guion: “Sin embargo, RITA y el MARQUÉS prolongan la operación. La proximidad les turba”. Como último remedio, Manolita

¹⁶ “¿Doña Hucha o como te llames...? Cuidadito conmigo..., se me debe un abrazo”. A lo que la muchacha responderá: “Me llamo Marcelina, hombre... Pero estas me llaman siempre Mar- celinucha o Nucha” (LPU, 84).

trae polvos de talco, que Rita le arrebatara para ser ella quien empolve la camisa, provocando la tos de su primo y, en consecuencia, el aumento de la algazara (como escribiría *Fígaro*).

Advirtamos que la versión filmada modifica en cierto modo la comicidad del lance, añadiendo algunos comentarios (“-¡Puñeta! Estos cuchillos no... Hay que decirle a Bibiana que llame al afilador. / -Es que papá siempre se empeña en cortar el pavo por el esternón. / -Manolita, deja a papá que lo corte por donde quiera. / -Pero si no lo corta. / -Él lo hace así. / -¿Por qué no pruebas tú, primo?”), pero también destacando ciertos gestos de los comensales (los esfuerzos de su padre provocan la risa abierta de Manolita, la mirada avergonzada que Nucha dirige al capellán, la sonrisa retadora de Rita hacia su primo), que ocasionalmente corrigen lo previsto en el guion. Así, Moscoso no tomará el cuchillo y tenedor que le ofrece su tío, sino que pondrá una de sus manos sobre el pavo, para arrancarle el muslo con la otra de manera tan violenta que se salpicará la pechera. Más significativo me parece el comentario del Marqués, quitando importancia al asunto (“estos pavos de ciudad solo comen y duermen. Son todo grasa”...), respondido –a modo de *aparte* teatral– por su tío con otro que no estaba en el guion (“Y estos pavos de aldea son algo torpes y groseros”), como tampoco estaba la sonrisa cómplice que esboza Nucha.

Tras este incidente¹⁷, la secuencia 9 nos presenta la sobremesa. El guion indica que “NUCHA muestra al MARQUÉS la fotografía de un joven apuesto vestido de militar” (en la novela: “Era un muchacho como de diecisiete años, rapado, con uniforme de alumno de la academia de Artillería”, *LPU*, 88); y sigue un diálogo (“NUCHA: Este es mi niño. / MARQUÉS (fingiendo asombro): ¿Tu niño? / NUCHA: Mi niño Gabrieliño. / MARQUÉS (fingiendo alivio) ¡Ah!, tu hermano Gabriel”; g, 15) que recrea con bastante fidelidad el novelístico, aunque no recoja todos sus gestos:

-Es mi niño -afirmó Nucha muy grave.

-¿Tu niño?

Riéronse las otras hermanas a carcajadas, y don Pedro exclamó cayendo en la cuenta:

-¡Bah!, ya sé. Es vuestro hermano, mi señor primo, el mayorazgo de la Lage, Gabrieliño.

-Pues claro: ¿quién había de ser? Pero esa Nucha le quiere tanto, que siempre le llama su niño.

Nucha, corroborando el aserto, se inclinó y besó el retrato, con tan apasionada ternura, que allá en Segovia el pobre alumno, víctima quizá de los rigores de la cruel *novatada*, debió sentir en la mejilla y el corazón una cosa dulce y caliente. (*LPU*, 88-89)¹⁸

Las acciones que siguen a esta en la versión audiovisual, aunque traducen con fidelidad el relato novelístico (“Cuando Carmen vio a sus hermanas entretenidas, se escabulló del salón, donde ya no apareció más”; *LPU*, 89), lo hacen de manera más detallada, introduciendo matices que, en cierta medida, explicitan las razones del comportamiento de la muchacha.

En el guion, la razón de tan furtiva salida se intuye en ciertos gestos de los personajes: “Un reloj de cuco se dispara (...) CARMEN, como obedeciendo a un resorte, se pone en pie (...) se dirige a la galería. El Señor de la LAGE hace ademán de levantarse, como para seguirla. NUCHA, cediendo su sitio a RITA, consciente de la coyuntura se acerca a su padre, le abraza y le besa (...) MANOLITA, ante la contenida irritación de RITA coge de la mano al MARQUÉS y lo arrastra en pos de CARMEN hacia la galería” (g, 15-16). Acciones acompañadas de frases intencionadas; para distraer a su padre, Nucha añade: “¡Qué ganas tengo de ver a Gabriel!” (que, en la versión filmada se amplía: “Qué ganas tengo de ver a Gabrieliño. / Yo también. / ¿Te acuerdas cuando le hicieron este retrato? Mira qué rico está”). Por su parte, Manolita le dice a Moscoso: “Ven, primo, voy a enseñarte Santiago” (levemente modificado en la versión filmada: “Ven conmigo, primo. / ¿Y Carmen? / Que Santiago no es solo Santiago”).

Otros cambios que hace la versión filmada respecto al guion en estas secuencias tienen cierto

¹⁷ Que en el guion justifica el traslado del invitado, del *hotel* a la casa de su tío y primas (SEÑOR DE LAGE: Puedo dejarte otra camisa, sobrino. Vas a necesitarla. / MARQUÉS: Tengo la maleta en el hotel. / SEÑOR DE LAGE: ¡Nada de hotel! Os quedaréis aquí, Julián y tú, en mi casa...”; g, 13); la versión filmada lo suprimirá, y pasará directamente a la secuencia 9, cambiando de posición –como luego diré– la secuencia 8.

¹⁸ Aunque ello nos aleje de mi propósito actual, no estará de más aquí llamar la atención sobre ese motivo, la relación entre Nucha y su hermano Gabriel, tan importante para el sentido de *La Madre Natural*.

interés. La señal que se atribuía al reloj de cuco, se sustituye por las campanas de la catedral; y enseguida descubriremos el motivo de esa repentina salida de Carmen: ver desde la galería a su estudiante, apostado en la plaza. Aunque importa advertir otra diferencia entre el guion y la versión filmada; en aquel, el motivo estaba anunciado ya en la secuencia 8, anterior a esta de la sobremesa:

La CÁMARA nos muestra la plaza vacía y, al fondo, en lo alto de la alta escalinata, la casa de los de la LAGE. Un estudiante escuchumizado [*sic*, por ‘escuchimizado’] surge sigiloso de una de las callejas adyacentes y avanza, indeciso, por la plaza hasta detenerse contemplando la galería de la casa de los de la LAGE. (g, 14)

La versión filmada elimina ese anuncio, porque la aparición del estudiante en la plaza vacía (que es la de la Quintana), avanzando hacia la casa (que es la conocida como “De la Parra”, aunque, como comprobaremos más adelante, la familia de la Lage vive en el edificio contiguo a aquella¹⁹) para quedarse mirando a la galería, se sitúa inmediatamente después de la salida de Carmen, y enlaza inmediatamente con la secuencia 10, localizada en “GALERÍA. INTERIOR DÍA / PLAZA EXTERIOR”:

A través de la cristalera, CARMEN, con mirada melancólica, ve al ESTUDIANTE, inseguro, descolocado, desconfiado, en el centro de la inmensa plaza vacía²⁰. El ESTUDIANTE mira a CARMEN que esboza con la mano un gesto de saludo interrumpido bruscamente por la llegada de MANOLITA y el MARQUÉS. (g, 17)

Tal como el guion decía, la imagen alterna las dos perspectivas, según que el punto de vista sea la plaza o la galería. En esta, Carmen mira a su enamorado, mientras su hermana muestra a su primo cómo desde allí se ve la Catedral²¹. Pero no es eso lo que atrae su mirada: “el MARQUÉS no ve la catedral sino a CARMEN y al ESTUDIANTE. Se hace,

sin duda, una rápida composición de lugar”. Y, mientras el estudiante, advertido de que le observan desde la vidriera, se aleja, la escena concluye con la llegada de Rita, que se lleva al Marqués: “Vamos, vamos. De paseo” (g, 17).

Esas últimas palabras²² introducen la secuencia que sigue, una de las más interesantes del episodio, por diversas razones. Entre otras, que luego comentaré, por su carácter, en cierta medida insólito, según la estética predominante en la mayor parte de la serie, pero que, sin duda, refleja muy bien el personal mundo –como cineasta y como escritor– de Gonzalo Suárez; quien varias veces ha declarado su escasa devoción por la estética realista, aunque en algunas de sus realizaciones –como esta– lo haya cultivado.

Tal como anunciaba la invitación de Rita, se trata de un paseo por el más conocido parque compostelano, denominado “la Alameda” en el guion, aunque, en realidad, la escena filmada se sitúa en el Paseo de la Herradura (en su “Mirador”), que forma parte de aquel parque²³. La situación recrea algo expresamente mencionado en la novela: “todas las tardes había lucido paseo bajo los árboles de la Alameda. Carmen y Nucha solían ir delante, y las seguían Rita y Manolita, acompañadas por su primo; el padre cubría la retaguardia conversando con algún señor mayor” (LPU, 92); aunque en este caso, la distribución (sin especificar en el guion) es algo diferente: delante van –de izquierda a derecha– Manolita, Carmen, Rita, el primo Pedro Moscoso, y el Señor de la Lage, que da el brazo a Nucha; unos pasos más atrás, Julián cierra la comitiva.

¹⁹ Agradezco a mi colega y amigo Fernando Alonso Romero su ayuda para confirmar la identificación de ese lugar, así como del escenario de las secuencias desde la galería.

²⁰ El referente de todo esto en la novela está en algo que oye Moscoso en el Casino: “comentándose también la desatinada pasión de Carmen por el estudiante y su continuo atalayar en la galería, con el adorador apostado enfrente” (LPU, 99).

²¹ En la versión filmada Manolita es más explícita: “¿Lo ves? Desde aquí se ve la catedral, pero también...”, y acompaña la adversativa con un gesto mirando ostensiblemente a su hermana. En el referente novelístico, Rita, que es quien muestra las vistas a su primo, amplía el panorama: “Desde aquí se ven las mejores calles... Ése es el Preguntoiro; por ahí pasa mucha gente... Aquella torre es la de la Catedral...” (LPU, 89). Bien es verdad que desde la perspectiva elegida en la filmación (la Casa de la Parra) no puede verse el Preguntoiro, ni tampoco esas “mejores calles compostelanas”.

²² Que la versión filmada modifica levemente: “Vamos, primo, ven conmigo. Ven”.

²³ A propósito de estos lugares (para cuya precisa identificación y denominación he contado con la ayuda de mi buen amigo Xerardo Estévez), véase la muy precisa anotación de Penas en su edición: cfr. notas 35 del cap. IX y 12 del cap. X ampliadas en las notas complementarias 90.35 y 92.23 (LPU, 90, 92, 326 y 328).

Aunque aparentemente se trata de un periplo habitual, en el que no cabría esperar ningún suceso llamativo, la secuencia adquiere un extraño tono, entre mágico y soñador, que sirve, además, para perfilar el seductor atractivo que Rita despierta en su primo, y que tan importante será en la resolución del episodio. Así se describe en el guion el inesperado suceso (después de un breve párrafo que muestra cómo los paseantes saludan a los conocidos con quienes se cruzan²⁴):

De pronto, la CÁMARA nos muestra inopinadamente una extraña figura, al tiempo grotesca y monstruosa, de ojos vacíos y estúpida mueca risueña. Pasada la primera impresión, podemos comprobar que se trata de una máscara situada en el occipucio de una gitana, gruesa y exuberante. Resulta un cuadro sorprendente: un caballo de feria que se bambolea ante un decorado de nubes. Un chico se encarga de meces, acompasadamente, el caballo de cartón. Tras el teatrillo, aparece, esplendorosa, recortándose en el cielo auténtico, la catedral de Santiago.

RITA, separándose del grupo, provocativa y deliberadamente desafiante, ante la mirada de asombro del MARQUÉS, la tácita reprobación del señor de la LAGE, acude a la invitación de la gitana y deja que esta la vende los ojos con un pañuelo rojo, antes de hacerla subir al caballo. Con profesional destreza, la gitana, con un enorme abanico, da aire a RITA, mientras el chiquillo balancea el caballo y un ciego enlevitado toca el violín. RITA, los cabellos al viento, se abandona voluptuosamente al juego, bajo la mirada deslumbrante [*sic*: parece errata, por ‘deslumbrada’] del MARQUÉS y la risueña reticencia de sus hermanas. El señor de la LAGE comprueba con inquietud que JULIÁN tiene un gesto hosco; y que ello no pasa inadvertido al MARQUÉS. (g, 18)

He transcrito por extenso ese fragmento del guion no solo para mostrar la extrañeza de la situación, sino para señalar también las pequeñas pero notables modificaciones que muestra la versión filmada: no aparece la grotesca máscara, ni

²⁴ Algo que la versión filmada suprime, sustituyéndolo por una intrascendente conversación entre Nucha y su padre, quien le consulta sobre la comida que deberían encargarle a Bibiana para el día siguiente.

la gitana exuberante; en su lugar, es un pintoresco personaje, de cráneo rapado y perilla cana²⁵, quien expresamente anima a Rita para que suba al caballo (“Vamos, señorita, venga... Venga, señorita... Vamos, a volar...”) y lo balancea mientras una muchacha toca el violín frente al decorado de nubes. Por lo demás, se mantiene el provocador comportamiento de Rita (a quien no le vendan los ojos), cuya voluptuosidad deslumbra a su primo (que se mordisquea los labios lascivamente), ante la mirada reprobatoria del capellán, percibida con inquietud por el padre. También se han añadido, en los momentos previos a la aparición de los feriantes, algunos gestos no indicados en el guion: mirada ensimismada de Carmen contemplando las ramas de los árboles, furtivas ojeadas de Pedro a Rita, pagadas con sonrisas insinuantes de esta, expresión entre burlona y maliciosa de Manolita, circunspecta y severa actitud de Julián...

En todo caso, los cambios, acaso debidos a necesidades u oportunidades del rodaje, no afectan al sentido último de la secuencia; que concluye con las palabras (estas sí constan en el guion) que el tío dirige a su sobrino, como explicación –o justificación– del comportamiento de su hija mayor: “Desde que murió mi mujer ella ha velado por sus hermanas y por mí. ¡Dios la bendiga!” (g, 19).

También están bastante modificadas en lo filmado las dos secuencias siguientes, 12 y 13, que refieren otro incidente, derivado del impertinente asedio del estudiante a Carmen (en este caso, cuando la familia sale de una visita a la Catedral) y que se resolverá con la intervención de Moscoso. El suceso no figura en el relato novelístico, aunque tiene en él sus correspondientes referencias; por lo que se refiere al importuno, esto leemos en el capítulo IX:

(...) notó don Pedro que así por los tortuosos y lóbregos soportales de la Rúa del Villar, como por las frondosidades de la Alameda y la Herradura, les seguía y escoltaba un hombre joven, melenudo, enfundado en un gabán gris, de corte raro y antiguo. Aquel hombre parecía la sombra de las muchachas: no era posible volver la cabeza sin encontrarse: y

²⁵ Un personaje compostelano muy conocido en esos años: José María Carril Iglesias, que, además de regentar un estanco en la Rúa do Franco, era jefe de los bomberos municipales.

don Pedro reparó también que al surgir detrás de un pilar o por entre los árboles el rondador perpetuo, la cara triste y ojerosa de Carmen se animaba, y brillaban sus abatidos ojos. En cambio don Manuel y Nucha daban señales de inquietud y desagrado. (LPU, 92)

Como dije, el incidente se produce a las puertas de la Catedral: en el guion la secuencia se iniciaba con un desdeñoso comentario del Marqués, que le dice a Julián, aludiendo al Pórtico de la Gloria: “esto tendrá mucho mérito, pero a mí no me gusta. A Dios lo que es de Dios y a mí lo mío” (g, 20). Opinión que alivia bastante la que leemos en la novela, cuando el narrador resume así la opinión de Moscoso sobre “la Gloria de la Catedral”:

¡Vaya unos santos más mal hechos y unas santas más flacuchas y sin forma humana!, ¡unas columnas más toscamente esculpidas! Sería de ver a alguno de estos sabios que escudriñan el *sentido* de un monumento religioso, consagrándose a la tarea de demostrar a don Pedro que el pórtico de la Gloria encierra alta poesía y profundo simbolismo. ¡Simbolismo! ¡Jerigonzas! El pórtico estaba muy mal labrado, y las figuras parecían pasadas por tamiz. Por fuerza las artes andaban atrasadísimas en aquellos tiempos de maricastaña. (LPU, 91-92)

En la versión filmada aquel comentario desparece y es sustituido por estas explicaciones del señor de la Lage: “Estos arcos de la derecha son muy armónicos; yo creo que le dan un gran realce a este ala de la Iglesia, ¿sabes, sobrino”. El cambio (obligado por la localización del rodaje: los visitantes salen por otra puerta, la de Platerías) no es menor, pues suprime uno de los rasgos que caracterizan tanto la mentalidad, cultura y sensibilidad estética de Moscoso (“de los monumentos de Santiago se atenía el marqués a uno de fábrica muy reciente: su prima Rita”; LPU, 92), como también su creciente actitud hostil ante el mundo compostelano, evidenciado en su acomplejada incomodidad en el Casino²⁶ (situación también eliminada en la versión audiovisual).

²⁶ “Tampoco allí se encontraba bien. Sofocábale cierta atmósfera intelectual, muy propia de ciudad universitaria. Compostela es pueblo en que nadie quiere pasar por ignorante, y comprendía

Antes del incidente propiamente dicho, la filmación añade a la secuencia un suceso menor, cuyo sentido y oportunidad no se me alcanza: cuando están saliendo de la Catedral, el estudiante encarga a un “tonto” (así se refieren a él los personajes) que transmita a Carmen un absurdo mensaje: “Vete a la puerta de la iglesia y pregúntale a la señorita Carmen cuándo cae en martes el Viernes Santo”. Las muchachas, entre risas, le trasladarán la pregunta a su primo, que responde, muy convencido: “Depende, creo que cambia cada año”.

En la secuencia 13 el guion explica cómo, ya de vuelta a casa, el estudiante aborda a Carmen, lo que provoca la airada reacción del señor de la Lage, “que acude enérgicamente, enarbolando su bastón”; ambos forcejean y es Moscoso quien resuelve la situación, actuando “con flema británica”, hasta conseguir que el importuno se retire, disculpándose (g, 21-22). En lo filmado, y aparte de leves modificaciones en el diálogo, advertimos una sutil modificación: aunque se mantiene el gesto y las palabras de Carmen, que agradece a su primo la intervención, Rita no dedica a su primo “una mirada ardiente”, sino una muy leve sonrisa...

Parece lógico que, tras ese incidente, se produzca ya la conversación (demorada desde la llegada al “hotel”) entre don Pedro y don Julián, sobre el importante asunto que ha motivado la visita de ambos a Santiago. Sentados en lo que el guion llama –algo impropriamente– “un chiringuito de bebidas” (y que en la filmación es la mesa de un improbable mercado, que mezcla objetos viejos con frutas y verduras en los soportales de la Quintana dos Mortos), ante unas copas de orujo, Moscoso expresa las dudas que en él suscita el atractivo de Rita, su aparente liviandad, pero también su salud y posibilidades de tener “hijos sanos”. La conversación concluirá con la sorprendente propuesta del capellán.

el señorito cuánto se mofarían de él y qué chacota se le preparaba, si se averiguase con certeza que no estaba fuerte en ortografía ni en otras *ías* nombradas allí a menudo. Se le sublevaba su amor propio de monarca indiscutible en los Pazos de Ulloa al verse tenido en menos que unos catedráticos acatarrados y pergaminosos, y aun que unos estudiantes troneras, con las botas rojas y el cerebro caliente y vibrante todavía de alguna lectura de autor moderno, en la Biblioteca de la Universidad o en el gabinete del Casino” (LPU, 124).

El referente novelístico de ese diálogo está en la situación que la novela señala en el capítulo X²⁷, algunos de cuyos diálogos recoge casi literalmente el guion:

MARQUÉS (soñador)

Rita está bien, muy bien... ¿No le parece?

(...)

Parece sana y tendrá hijos sanos. Más fuertes aún que Perucho, el de Sabel

(...)

Sí, vamos, es joven y un poquito... ¿cómo dicen?

Yo juraría que toma varas

JULIÁN (asombrado)

¿Qué toma varas?

MARQUÉS

Sí, hombre, que se deja querer

(...)

Para casarse, no es cosa de que la mujer no sea segura

JULIAN (algo bebido)

La prenda más esencial en la mujer es la honestidad... pero en el caso de Rita, lo que pasa es que tiene el genio así, franco y alegre

(...)

MARQUÉS

Nada de rodeos. Si he de casarme, quiero saber con quien me caso

JULIÁN

Señor, yo creo que las señoritas son buenas. Pero, si algo supiese, me guardaría muy bien de propagarlo.

MARQUÉS

O sea... ¡que son perfectas!

(...)

Hábleme de Rita, Julián

JULIÁN

Es una muchacha de primer orden pero aquí difícilmente le saldría novio. Las chicas como Rita, siempre acaban casándose con algún forastero²⁸

²⁷ “Dormían en habitaciones contiguas Julián y el marqués (...) De noche, antes de recogerse, el marqués se le entraba en el dormitorio a fumar un cigarro y charlar. La conversación ofrecía pocos lances, pues siempre versaba sobre el mismo proyecto” (LPU, 93).

²⁸ El comentario está tomado de otro momento posterior de esa misma conversación en la novela: “Es una muchacha de primer orden... Y aquí difícilmente le saldría novio. Las chicas por el estilo de Rita siempre encuentran su media naranja en un forastero” (LPU, 101).

(...) Yo, puesto a escoger... No lo niego... Me quedaría con la señorita Marcelina

(...)

MARQUÉS

Hombre, es que es... poca cosa.

JULIÁN

Un tesoro, señor. Un tesoro. (g, 23-26)²⁹

Por lo que se refiere a la versión filmada, no hay aquí mucha diferencia respecto a lo indicado en el guion, salvo algún cambio en el diálogo: “Yo, puesto a escoger, no lo dudaría [en lugar de: “No lo niego”], me quedaría...”. Y esta alteración en el orden de unas réplicas, cuyo sentido en cierto modo se modifica: “Yo juraría que se deja”, opina el Marqués; “¿que se deja qué?”, pregunta Julián; y Moscoso responde: “Sí, hombre, sí, que toma varas”; con ello, esa frase que la novela calificaba de grosera y cuyo sentido no comprendía el curita³⁰, se ha convertido en la explicación de otra, tan imprecisa como poco delicada: “que se deja” (en lugar de “que se deja querer”).

Pero el más importante de los cambios que presenta aquí la filmación es que con el final de esta

²⁹ Cfr. en la novela: “Rita es una gran moza... (...) Parece sana como una manzana, y los hijos que tenga heredarán su buena constitución. Serán más fuertes aún que Perucho, el de Sabel. / (...) -¿Sabe usted -insinuó don Pedro- que mi prima Rita se me figura algo casquivana? Por el paseo va siempre entretenida en si la miran o no la miran, si le dicen o no le dicen... juraría que toma varas. / -¿Que toma varas? -repitió el capellán, quedándose en ayunas del sentido de la frase grosera. / -Sí, hombre..., que se deja querer, vamos... Y para casarse, no es cosa de broma que la mujer las gaste con el primero que llega. / -¿Quién lo duda, señorito? La prenda más esencial en la mujer es la honestidad y el recato. Pero no hay que fiarse de apariencias. La señorita Rita tiene el genio así, franco y alegre... / (...) / -Don Julián, aquí no valen misterios... Si he de casarme, quiero al menos saber con quién y cómo / (...) / -Señorito... -balbució.- Yo creo que las señoritas son muy buenas e incapaces de faltar en nada; pero si lo contrario supiese, me guardaría bien de propalarlo [en el guion leemos: ‘propagarlo’] / -¿Según eso (...) Las considera usted a todas unas señoritas intachables... perfectísimas... que me convienen para casarme? ¿Eh? / (...) / -Yo, puesto a escoger, no lo niego..., me quedaría con la señorita Marcelina. / -¡Hombre! Es algo bizca... y flaca... Sólo tiene buen pelo y buen genio. / -Señorito, es una alhaja” (LPU, 94-97).

³⁰ Que, en su nota 18 a este capítulo, Ermitas Penas explica así: “En sentido figurado, ‘accepta pasivamente las atenciones de otro’; la expresión se refiere literalmente al toro que recibe garrochazos del picador. El narrador interpreta la frase como grosera” (LPU, 94).

secuencia 14³¹ termina también el capítulo 1º de la serie, (de acuerdo con la diferente distribución que antes expliqué). El 2º comienza con la secuencia 15, cuyo asunto se prolonga en las dos siguientes, que introducen algo que no estaba, ni siquiera sugerido, en la novela, y que, a su vez, será bastante modificado en la versión filmada. Son las confidencias de Nucha a Bibiana, cuando le cuenta la pesadilla que tuvo la noche anterior, y que en esta le impide dormir; pesadilla que no solo será referida por el personaje, sino que se representa en la filmación. En el guion, la primera de estas secuencias proponía que, cuando Bibiana está en la cocina, arrancando las hojas, una a una, de un enorme repollo, “entra Nucha en camisón a buscar un vaso de agua”³². En respuesta a la lógica pregunta de la criada le contará esa extraña pesadilla, que no solo refleja sus propios temores (“tuve miedo y no sé por qué...”), sino que también implica a sus hermanas: “Yo estaba en el pasillo y... no había nadie... nadie más que yo... y los vestidos de mis hermanas estaban por el suelo o mal colgados... era como si alguien estuviera llorando...”. La indicación que cierra esta secuencia (“Mientras habla NUCHA, empezamos a ver las imágenes. Oímos gemidos”) introduce la siguiente.

En ella se indica cómo la muchacha, vestida de negro con lo que “es, aunque extrañamente descompuesto, un vestido de novia”³³ (la filmación añadirá un ramo de flores en sus manos), avanza cautelosamente y “extremadamente pálida” por el pasillo, mientras, en lo filmado, suenan lamentos lejanos y música amedrentadora. De repente, se ve a “Rita, también vestida con el peculiar atuendo de boda, negro. Tiene el velo estrujado entre las manos. Está acurrucada, al fondo del ropero”; situación levemente modificada en la filmación, que la muestra acostada boca abajo y extendiendo un brazo, como si pidiese ayuda. El guion proponía que se oyese la voz de Nucha, en *off* (“Era mi

³¹ En el guion mecanografiado figura el número 19: error tachado y corregido a mano.

³² En la versión filmada, a esa secuencia la precede otra brevísima –unos veinte segundos–, que nos muestra cómo Nucha, durmiendo con un sueño agitado, se estremece sudorosa en el lecho, se despierta bruscamente y se incorpora, sobresaltada.

³³ En su edición, Penas advierte que “las jóvenes de familias hidalgas visten de negro para su boda hasta bien entrado el siglo XX” (nota 48 del cap. XI, ampliada en nota complementaria 111.48; LPU, 111 y 334).

hermana Rita... no sé qué le pasaba..., pero sentí mucha tristeza”); pero esa intervención desaparece en lo filmado. La secuencia 17 nos devuelve a la cocina, en el momento en que Bibiana abraza y acaricia a la muchacha, que “ha ido a acurrucarse en su regazo”, mientras le dice: “¡Ay, niña, niña! ¡Qué cosas te pasan por la cabecita!” (Por cierto que en la filmación desaparece la primera frase exclamativa, acaso por resultar redundante con el gesto maternal de la criada).

Si las secuencias que acabo de analizar no tienen referente concreto en la novela, sí lo hay en las que vienen a continuación (18, 19 y 20), que recrean el incidente del desván, donde el juego –en principio, inocente, aunque pronto deja de serlo– de don Pedro con sus primas concluye con una lamentable confusión: excitado por la provocativa actitud de Rita, la persigue por los pasillos y entra en una habitación, cuya oscuridad le permite abrazar a quien resulta ser Nucha. La reacción de esta terminará por decidir la elección de Moscoso.

Aunque las secuencias merecerían el detallado análisis que ahora no puedo dedicarles, en cuanto al paso de la novela al guion, me limitaré a notar algún detalle. En el paso de este a lo filmado, la modificación más llamativa se produce en el encuentro entre Pedro y Rita; en aquel, la muchacha “se atrinchera tras una desvencijada cómoda, pero el MARQUÉS no tarda en atraparla. Forcejea, entre risas con ella, y consigue besarla. Ambos sienten una súbita turbación y, cuando el MARQUÉS cree vencida la resistencia y se dispone a volver a besar a RITA, esta huye precipitadamente” (g, 36). En lo filmado, la escena es bastante más compleja, tanto por el comportamiento de Rita, como por el hecho de que la escena sea borrosamente observada por Nucha desde su escondite: su hermana, perseguida por el primo, le toma de la mano, le atrae, le rodea y, tras decirle “¡Cobarde!”, se escabulle, sin que él consiga besarla³⁴.

También es diferente la manera en que la filmación presenta el encuentro con Marcelina: lo que el guión describía como “palpa un busto de mujer. La

³⁴ En la novela Moscoso sí besa a Rita (aunque el narrador lo diga metafóricamente: “Don Pedro, determinado a infligir el castigo ofrecido, lo aplicó en efecto, cerca de una oreja, largo y sonoro”), y esta huye gritando: “¿A que no me coges otra vez, cobarde?” (LPU, 106).

aprisiona en sus brazos sin decir palabra. Intenta besarla. Pero esta vez, la resistencia es más tenaz y briosa, la protesta más desesperada. Se trata de NUCHA. El MARQUÉS la suelta” (g, 36-37), en la filmación resulta un asalto más violento, en el que Moscoso abraza con fuerza a la muchacha, besa su cuello desnudo e intenta hacerlo en la boca, lo que ella impide con su mano; y todo a la luz de unas velas que, en rigor, no tendrían que dificultar al asaltante reconocer a quién está abrazando...

Especial interés tiene el diálogo que cierra la secuencia 20, tan decisivo en la resolución del conflicto, y que –tal vez por ello– sigue con notable fidelidad el texto pardobazaniano. Ante el llanto de Nucha, ofendida por el asalto de su primo, este intenta justificarse: “no creí que eras tú”; la respuesta de ella (“Fuese quien fuese.. con las señoritas no se hacen estas brutalidades”) provoca la tosca réplica de Moscoso: “Tu hermana me buscó..., y el que me busca, que no se queje si me encuentra” (g, 37)³⁵. Nucha le ordena que abandone la habitación con una amenaza (“Si no te vas, se lo diré a papá porque no es normal que estés viviendo en casa y seas capaz de hacer una cosa así...”³⁶) que suscita la extrañeza de su primo: “¡Caramba! Lo dices de un modo... Como si fuese cuestión de vida o muerte”. “Pues así”, concluye ella³⁷. Los gestos con que cada uno de ellos cierran el encuentro permiten intuir cuales serán las consecuencias del incidente: Marcelina “se da media vuelta, y se va”. El Marqués “sonríe luego, sopla las velas del candelabro hasta apagarlas” (g, 38). La novela lo hará más demoradamente, aunque tampoco sea más explícita: Moscoso, tras reflexionar sobre el asunto, discutirlo largamente con Julián e indagar respecto a la situación económica de su tío y primas, “al cabo adoptó una resolución definitiva” (LPU, 108).

³⁵ Cfr.: “no creía que eras tú (...) / -Fuese quien fuese... Con las señoritas no se hacen estas brutalidades. / -Hija mía, tu señora hermanita me buscó..., y el que me busca, que no se queje si me encuentra...” (LPU, 107).

³⁶ En la novela su razonamiento es algo diferente: “Decírselo a papá, muy clarito, para que se fije en lo que de seguro no se le habrá pasado por la cabeza: que no parece natural vivir tú aquí no siendo nuestro hermano y siendo nosotras muchachas solteras” (LPU, 108).

³⁷ “Caramba! Lo dices de un modo..., ¡como si fuese cuestión de vida o muerte! / -Pues así” (LPU, 108).

De ello se ocupan las secuencias que siguen³⁸: en la 21, el señor de La Lage intenta sonsacar a Julián cual sea la decisión de su sobrino; la 22 nos muestra a este y sus primas, todos sentados en el salón, después de la aventura del desván y “como si no hubiera pasado nada”; en la 23 volvemos al despacho del dueño de la casa, quien, hablando “como para sí” (aunque aparentemente se dirija a Julián), reflexiona sobre su responsabilidad:

Mira, donde hay tantas hijas, lo difícil es casar a la primera, después es como las cuentas un collar (...) Colocada Rita..., con Manolita cargará don Víctor de la Formoseda (...) a Carmen se la quitarán de la cabeza ciertas locuras y, siendo guapa como es..., no le faltará quien se anime (...) Y Nucha... eso es ya más difícil, pero a mí no me hace peso en la casa. Al fin y al cabo necesito una para que me cuide. (g, 38C)³⁹

Tales reflexiones, a las que añade: “¡Lo que es este cabrito no sale de aquí soltero!”, son interrumpidas bruscamente por la entrada de su sobrino, cuya intervención (“Es que... ya me he decidido”) cierra la secuencia. Nada se nos dice de cuál sea esa decisión. La novela tampoco lo recoge expresamente, aunque podemos deducirlo de las preguntas que formula: “don Manuel abrió los oídos para mejor recibir el rocío de las palabras de su sobrino... Lo que recibió fue un escopetazo. / -¿Por qué se asusta usted tanto, tío? (...) ¿Hay impedimento? ¿Tiene Nucha otro novio?” (LPU, 109).

Llegamos así a la última parte de este episodio: el impacto y consecuencias de esa decisión, tanto en la familia como en la sociedad compostelana; la boda y su banquete, algo fúnebres (“Casáronse al ano-

³⁸ Que, por cierto, en el guión parecen haber sido añadidas: así lo indican su paginación (38A, 38B, 38C, 38D), la tipografía diferente –como si se hubiesen escrito con otra máquina– y la numeración de las secuencias, tachada y corregida a mano.

³⁹ Cfr. en la novela: “Había oído don Manuel que donde hay varias hermanas, lo difícil es deshacerse de la primera, y después las otras se desprenden de suyo, como las cuentas de una sarta tras la más próxima al cabo del hilo. Colocada Rita, lo demás era tortas y pan pintado. Con Manolita cargaría por último el finchado señorito de la Formoseda; a Carmen se le quitarían de la cabeza ciertas locuras y siendo tan linda no le faltaría buen acomodo; y Nucha... Lo que es Nucha no le hacía a él peso en casa, pues la gobernaba a las mil maravillas” (LPU, 109).

checher, en una parroquia solitaria. Vestía la novia de rico gro negro, mantilla de blonda y aderezo de brillantes [...] Parecía aquello la comida postrera de los reos de muerte”) y con tristes presagios (“Julián, que viendo colmados sus deseos y votos ardentísimos, triunfante su candidatura, sentía no obstante en el corazón un peso raro, como si algún presentimiento cruel se lo abrumase”, *LPU*, 111-112).

La versión audiovisual nos hurta esas escenas, cuyo sentido, en cierta medida, sustituye por los comentarios de Balbina a otros criados reunidos en la cocina (en una secuencia, la 24, que, sobre todo en la filmación, me parece poco conseguida, con una estética a medio camino entre un pintoresquismo costumbrista y un expresionismo grotesco, cuasi esperpéntico). En todo caso, parte de lo dicho en la novela se recoge en algunos comentarios de Bibiana: así, su respuesta a quien le pregunta por Rita, “Se ha retirado a sus habitaciones, ¡la pobre!”, confirmada en la brevísima secuencia 25 (“RITA, con los ojos llenos de lágrimas, está inmóvil sentada en la cama, con la mirada fija en la pared”; g, 41-42⁴⁰), sintetiza la información del texto literario a ese respecto: “Se acusó a Rita de haber insultado agriamente a su hermana porque le quitaba el novio (...) Crecieron los comentarios cuando Rita salió para Orense, a acompañar una temporada a la tía Marcelina, según dijo” (*LPU*, 110).

Y también cuando exclama “Si levantase la cabeza, tal día como hoy, la señora, ¡que en gloria esté!”, está repitiendo lo que la novela atribuye al padre de la familia, cuando, acompañado de Misia Rosario, madre de Julián y ama de llaves en la casa, lleva de la mano a su hija hasta la cámara nupcial: “¡Si levantase la cabeza tal día como hoy tu madre que en gloria esté!” (*LPU*, 113). La escena se recreará en la versión audiovisual, aunque un poco más adelante y levemente modificada, en la secuencia 27, que nos muestra cómo Don Manuel Pardo de la Lage acude a la alcoba de su hija, para darle un beso de buenas noches, en esta que será la de bodas:

PARDO

Vengo a darte un beso... señora marquesa

Y con cierta ceremonia le da un beso en la mano. Pero después no se contiene y la abraza contra su pecho

PARDO

Nuchita, hija mía, niña...

La conclusión de la secuencia (“Por el pasillo empiezan a oírse los pasos firmes de las botas del MARQUÉS, que se acercan./ NUCHA se lleva la mano al pecho, como con temor y esperanza”; g, 45) recrea la frase final –tan sugestiva– en el capítulo XI de la novela: “Oyéronse en el corredor pisadas recias, crujir de botas flamantes, y la puerta se abrió” (*LPU*, 113). La versión filmada modifica bastante lo previsto en el guión: el rostro de Nucha, ya sola en la alcoba tras la salida de su padre, muestra un miedo que progresivamente va convirtiéndose en terror, hasta el punto de que, cuando suenan los pasos firmes de su esposo, cae desmayada.

Al llegar a este punto de lo que denomino “episodio compostelano” se produce, tanto en la novela como en la versión audiovisual que vengo comentando, un inciso o transición⁴¹: el Marqués encarga a Julián que vuelva a los Pazos, para “civilizar algo la huronera, mientras no iban a vivirla sus dueños”. A esa conversación, el regreso del capellán y sus inútiles esfuerzos, tanto por ajustar cuentas con Primitivo como para conseguir que, al regreso del nuevo matrimonio, todo se encuentre en orden, dedica la novela ese capítulo XII; el guión, las secuencias 26, 28, 29 y 30; y en el capítulo 2º de la serie, sus minutos 0:14:03 a 0:20:54, aproximadamente). Por ese carácter de inciso, y también porque se localiza lejos de Compostela, no lo analizaré aquí.

El carácter incidental de esas secuencias en los Pazos parece confirmarse con la manera en que la versión audiovisual reanuda su relato, en la secuencia 31, que comienza así en el guión:

DOÑA EMILIA PARDO BAZÁN, JUNTO A UN VENTANAL POR DONDE, A TRAVÉS DE LA LLUVIA, PENETRA UNA LUZ IRISADA Y GRISÁCEA, ESCRIBE. / OÍMOS SU VOZ, MIENTRAS LA CÁMARA SE ACERCA A ELLA,

⁴⁰ Gesto algo modificado en la filmación: Rita esta de pie junto a la cama; luego se sienta y llora desconsoladamente cubriéndose los ojos con ambas manos.

⁴¹ Así lo denomina Ermitas Penas en el resumen argumental que antes cité: “la transición con que se abre el capítulo siguiente –el XII– e inicial del segundo tomo”.

HASTA SOBREPASARLA Y DESCUBRIMOS A TRAVÉS DE LOS CRISTALES HÚMEDOS, UN NO MENOS HÚMEDO PANORAMA DE SANTIAGO.

VOZ DE PARDO BAZÁN

Transcurrido algún tiempo de vida familiar con suegro y cuñadas, don Pedro echó de menos su huronera.

No se acostumbraba a la metrópoli arzobispal. Le ahogaban las altas tapias verdosas, los soportales angostos, los edificios de lóbrego zaguán y escalera sombría, que le parecían calabozos y mazmorras⁴².

Y, tras la indicación “MIENTRAS SEGUIMOS OYENDO LA VOZ DE EMILIA PARDO BAZÁN, LA CÁMARA, QUE HA SALIDO POR LA VENTANA, NOS MUESTRA CALLES Y RECODOS DE SANTIAGO”, la voz narradora continúa con otro fragmento posterior del mismo capítulo: “Los altercados de don Pedro con su tío iban agriándose, y vino a envenenarlos la discusión política, que enzarza más que ninguna otra, especialmente a los que discuten por impresión, sin ideas fijas y razonadas” (g, 52).

La versión filmada hace aquí importantes cambios: en lugar de mostrarnos a doña Emilia escribiendo su novela, y, desde su ventana, el húmedo panorama compostelano, sus calles y recodos, la imagen se limita a la fachada y torres de la catedral, desde la misma perspectiva adoptada en la secuencia inicial del episodio; la voz en *off* (que tiene un timbre masculino⁴³, repetido como narrador en otros momentos de la serie), reduce su intervención, suprimiendo dos fragmentos: “No se acostumbraba (...) calabozos y mazmorras” y “que enzarza (...) ideas fijas y razonadas”.

La secuencia 32 ejemplifica uno de esos enfrentamientos dialécticos entre tío y sobrino, en la

⁴² El texto de la voz narradora reproduce las primeras líneas del capítulo XIII, casi literalmente: por razones fácilmente explicables, donde el texto pardobazaniano escribía “Ahogábanle”, el guión –y la filmación– dicen “Le ahogaban”.

⁴³ Que corresponde al actor de doblaje Manuel Cano García [<http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelícula.asp?id=21886>]; consulta, agosto 2019. En mi artículo en *Siglo diecinueve* explico con más detenimiento ese cambio, sistemático en toda la serie: la desaparición de la imagen y la voz de Pardo Bazán.

sobremesa de una comida. Tanto los argumentos de Pardo de la Lage (“En las aldeas no entendéis de política. Os tragáis todo... No tenéis formado el criterio, hijo. Lo miráis todo a través de vuestro puntos de vista y os falta experiencia y sensatez”) como los de Moscoso (“Y usted se figura que los que venimos de allá... Pues puede que veamos lo que ustedes no ven... Créame usted, tío: en todas partes hay bobalicones que se maman el dedo”⁴⁴), repiten, con mínimas modificaciones, los que constan en la novela, como muestra de una de sus habituales discusiones⁴⁵. Esta termina con una declaración que el texto pardobazaniano ofrecía en otro momento y en otra situación, cuando el Marqués le dice a su esposa: “Si callo a veces, es porque estoy en casa ajena” (LPU, 122). Los gestos con los que concluye la discusión (“El MARQUÉS, sin poderse contener, descarga un puño sobre la mesa [...] se levanta y abandona furioso el comedor. NUCHA, con la cabeza baja, empieza muy despacio a doblar la servilleta. Todos guardan un tenso silencio”; g, 53)⁴⁶ anuncian ya el inevitable desenlace del episodio.

Que, en efecto, se produce en la secuencia siguiente, 33, en el carruaje que traslada al matri-

⁴⁴ “que se chupan el dedo”, dice en la versión filmada. Señalemos también que en esta la discusión se inicia con intervenciones que no estaban el guión: “Para mí las normas de la convivencia están perfectamente claras: perfectamente claras. / ¡Puñetas! / Pregúntesele si no a los que viven en el campo. / ¿Qué campo? / Allí la gente no se anda con rodeos. / ¿Cómo? / Aquí cada uno oye lo que le interesa, y nada más. / Si es que no es una cuestión de normas, sino de educación. / Lo que pasa, tío, es que usted confunde la educación con la hipocresía. En la aldea...” [corrijo levemente la transcripción que ofrece la página web de TVE, no siempre fiel].

⁴⁵ “-Allá en las aldeas –decía– se traga todo, hasta el mayor disparate... No tenéis formado el criterio, hijo, no tenéis formado el criterio, ésa es vuestra desgracia... Lo miráis todo al través de un punto de vista que os forjáis vosotros mismos (...) Hay que juzgar con la experiencia, con la sensatez (...) ¿Y usted se figura que somos tontos los que venimos de allá...? Puede ser que aún tengamos más pesquis, y veamos lo que ustedes no ven (...) Créame usted, tío, en todas partes hay bobalicones que se maman el dedo...” (LPU, 123-124).

⁴⁶ En lo filmado, el golpe de Moscoso es con ambos puños, y tan violento que hace temblar platos y copas; tras su salida, Nucha, con los ojos llorosos y la respiración agitada, cruza su mirada con la de su padre; y este también dobla cuidadosamente la servilleta.

monio camino de los Pazos. “NUCHA, acurrucada en el rincón de incómodo vehículo, se lleva a menudo el pañuelo a los ojos”, dice la acotación inicial (g, 55), repitiendo literalmente una frase del capítulo XIII. También proceden de esas mismas páginas (LPU, 125-126) las frases que intercambian ambos:

MARQUÉS

Parece que vienes de mala gana conmigo.

NUCHA

Es natural que sienta dejar al pobre papá... y a mis hermanas

MARQUÉS

Ya verás cómo te gusta el Pazo. No creas que no hay gente fina allí. La casa está rodeada de señorío principal: las señoritas de Molende, que son muy simpáticas; Ramón Limioso, todo un caballero... El cura de Naya y el nuestro, el Abad de Ulloa, que es tan mío como los perros que llevo a cazar... No le mando que ladre porque no se me antoja. Allí soy alguien ¡Ya verás!. (g, 55)

Aparte de otra leve modificación (“Cerca de nuestra casa vive gente más importante de lo que tú te puedes imaginar”), en la versión filmada el parlamento de Moscoso concluye de manera un poco diferente: tras la última frase (cambiada a: “¡Ya lo creo!”), el personaje mira por la ventanilla con semblante serio y orgulloso, guarda silencio unos segundos y añade, como para sí, una declara-

ción que ya estaba en la novela, en esta situación: “No hay liebre que corra por esas tierras que no me pertenezca”. Luego, tras mirar a Nucha, que, con gesto triste y ausente, tiene la cabeza apoyada en el hombro de su esposo, sonríe satisfecho.

Así termina el capítulo II del guión, y con él, el episodio compostelano que nos ha ocupado en estas páginas. Como conclusión de mi lectura comparada –de la novela, de la versión audiovisual, de su guion– quiero repetir aquí algo que ya he citado en otras ocasiones, porque lo considero muy pertinente. Uno de los tres guionistas, Manuel Gutiérrez Aragón (también reconocido cineasta) a raíz del estreno de su película *El caballero Don Quijote* (2002), recordaba: “Una vez me tocó hacer el guion para una adaptación de *Los pazos de Ulloa* en la televisión. Acometí la escritura con un punto de pereza ante lo arduo del trasvase, y de pronto me encontré con que doña Emilia utilizaba los recursos narrativos más eficaces y contundentes: la estructura parecía un guion de cine en cuanto a la alternancia de escenas de sentimiento y de acción, utilización del factor sorpresa, etc. ¡Dios mío, doña Emilia emparentada con John Ford!” (Gutiérrez Aragón, 2002); y en una entrevista para el diario coruñés *La Voz de Galicia*, lo reiteraba en estos términos: “Doña Emilia, aparte de sus cualidades literarias, construía muy bien la progresión dramática. Creo que en una escuela de guiones debería estudiarse necesariamente la obra de Pardo Bazán” (Wonenburger, 2003).

BIBLIOGRAFÍA

- GONZÁLEZ HERRÁN, J. M. (2004). "Los Pazos de Ulloa, de Emilia Pardo Bazán y Gonzalo Suárez: un comentario de textos". En C. Becerra (Ed.), *El cine de Gonzalo Suárez (Lecturas: Imágenes, 3)*, Pontevedra: Mirabel Editorial, pp. 143-155.
- GONZÁLEZ HERRÁN, J. M. (2006). Emilia Pardo Bazán y Santiago de Compostela, *Parcours et repères d'une identité régionale: la Galice au XX^{ème} siècle. Culture Hispanique, Hispanística XX*, 23, pp. 257-275.
- GONZÁLEZ HERRÁN, J. M. (2012-2013). Dona Emilia en Compostela, *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 9, pp. 121-142.
- GONZÁLEZ HERRÁN, J. M. (2019). *Los Pazos de Ulloa - La Madre Naturaleza*, de Emilia Pardo Bazán: del libro (1886-1887) a la televisión (1985), *Siglo Diecinueve (Literatura Hispánica)*, 25, Monográfico en homenaje a Maryellen Bieder [pendiente de publicación].
- GONZÁLEZ HERRÁN, J. M. (2020). El final de *Los Pazos de Ulloa*, en la novela de Emilia Pardo Bazán (1886) y en la serie de televisión de Gonzalo Suárez (1985), *2i. Revista de Estudos de Identidade e Intermedialidade*, 1, *Literatura e televisão: Novas narrativas / Ficções Transmídia* [pendiente de publicación].
- [Gutiérrez Aragón, M.; Suárez, G.; Rico-Godoy, C. (1985), *Los Pazos de Ulloa*, guion de una serie de televisión, basado en las novelas de Emilia Pardo Bazán *Los Pazos de Ulloa. La Madre Naturaleza*, s.a., inédito].
- GUTIÉRREZ ARAGÓN, M. (2002). El caballero Don Quijote se sale del libro, *Blanco y Negro Cultural*, 9 de noviembre de 2002, p. 43; accesible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2002/11/09/043.html> [consulta: agosto, 2019].
- PARDO BAZÁN, E. (2000). *Los Pazos de Ulloa* [Edición de E. Penas]. Barcelona: Crítica.
- PENAS, E. (2000). "Prólogo". En E. Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*. Barcelona: Crítica, pp. 27-66.
- PINO, C. (1985). Doña Emilia, según Gonzalo Suárez, *La Voz de Galicia*, 14 de marzo; accesible en: <https://quiosco.lavozdegalicia.es/historico/pagina?fecha=1985/03/14&pagina=S14P36EPS&formato=.pdf#view=FitH&zoom=page-width&navpanes=0&messages=0&statusbar=0&pagemode=none&search=Gonzalo%20Suarez> [consulta: agosto, 2019].
- SUÁREZ, G. (1985). *Los Pazos de Ulloa*. TVE; capítulo 2º, en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-pazos-de-ulloa/pazos-ulloa-capitulo-2/4127238/?pais=ES&pais=ES> [consulta: agosto, 2019].
- WONENBURGER, C. (2003). Entrevista a Manuel Gutiérrez Aragón, *Fugas. Suplemento semanal de La Voz de Galicia*, 4 de julio de 2003, p. 9.

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 transitaron 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 afin 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 estrafalarios 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 sogá 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 maledada 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 “retrataba 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 valleincliniano, 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 desdén 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 metódica 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 entrelaza 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). Palique, *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, *Volvoret*, 1, setiembre, 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, *Volvoret*, 1, setiembre, pp. 19-24.

La puerta de paja de Vicente Risco y la Nueva novela histórica latinoamericana: una correspondencia anacrónica

La puerta de paja of Vicente Risco and the new Latin American historical novel: an anachronistic correspondence

DORJA RODRÍGUEZ
GUTIÉRREZ
SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO

presidente@rsmp.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2185-2758>

Recibido: 24-09-19
Aceptado: 06-10-19

Resumen

La caracterización que se ha hecho en los últimos años de la “Nueva narrativa histórica latinoamericana” incide en la escritura paródica como rasgo fundamental de esta categoría de novelas. El artículo analiza las características principales que algunos estudiosos han establecido para estas novelas, reflexiona sobre la pertinencia de estas características y los pone en relación con *La puerta de paja* de Vicente Risco. El análisis de esta novela muestra una escritura paródica muy acusada, elemento constructivo básico de la novela y, al mismo tiempo, uno de los elementos que caracterizan a la “Nueva narrativa histórica latinoamericana”. Si esto es así, porque Vicente Risco fue un antecedente, un precursor de esa nueva fórmula narrativa o porque todos los rasgos de esa pretendida “Nueva novela histórica latinoamericana” ya estaban presentes en los textos literarios, por tanto nada tenían de nuevos, y lo que hacía Risco era beber de una tradición antigua, es un tema que puede discutirse.

Uno de los fenómenos literarios más llamativos de la narrativa en los últimos cincuenta años ha sido la gran frecuencia de publicación de novelas históricas que abordan de muy diferentes formas, maneras y estilos la reconstrucción del tiempo pasado, desde una óptica narrativa, ficcional y literaria.

Este fenómeno ha llamado la atención de teóricos y críticos que se han acercado a estas nuevas novelas históricas, intentando encontrar en ellas unos rasgos caracterizadores y establecer unos criterios comunes que permitan identificar el rebrote de una fórmula que ya se inició en el Romanticismo. Muchos de estos críticos han encontrado que las caracterizaciones clásicas de la novela histórica ya no son válidas para analizar este fenómeno literario de la posmodernidad y que por lo tanto, es necesario un nuevo análisis de la novela histórica desde un nuevo punto de vista.

Para los teóricos de la nueva novela, las fórmulas con las cuales estudiosos como Georg Lukács habían analizado la novela histórica ya no resultan válidos y conceptos que Lukács había desarrollado en sus estudios, como el carácter fundamentalmente realista de la novela, en cuanto a su intención de reconstrucción histórica, el objetivo de revitalizar el pasado y de hacer un retrato lo más fidedigno posible de un momento histórico, el carácter popular de la novela histórica... todos esos elementos tenían que ser evaluados de nuevo y ver hasta qué punto eran válidos para el conjunto de producciones actuales.

Un eslabón fundamental en esta nueva construcción crítica del concepto de novela histórica es la

Palabras clave: Vicente Risco, La puerta de paja, Nueva novela histórica latinoamericana.

Abstract

The characterization that has been made in recent years of the “New Latin American historical narrative” affects parodic writing as a fundamental feature of this category of novels. The article analyzes the main characteristics that some scholars have established for these novels, reflects on the relevance of these characteristics and puts them in relation to *The Straw Door* of Vicente Risco. The analysis of this novel shows a very marked parodic writing, which is the basic constructive element of the novel and, at the same time, one of the elements that characterize the “New Latin American historical narrative”. If this is so because Vicente Risco was an antecedent, a precursor of that new narrative formula or because all the features of that purported “New Latin American historical novel” were already present in the literary texts and therefore nothing new and Risco had what he was doing was drinking from an ancient tradition, it is a topic that can be discussed.

Keywords: Vicente Risco, La puerta de paja, New Latin American historical narrative.

obra de Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*, que se publicó en 1993 por el Fondo de cultura económica. Es, precisamente, Menton el creador del marbete “Nueva novela histórica latinoamericana”.

Entiende el analista norteamericano que esa nueva novela histórica pretende interpretar de forma renovadora el pasado; un pasado que hay que despojar de su aspecto más oficial académico y solemne. Dar vida por lo tanto de una manera personal, autorial y ficcional a una época, sin la pretensión de realismo fidedigno y sin la intención de reconstruir de manera objetiva, enciclopédica, y, por así decir, notarial, un momento de la historia pasada, de la realidad pasada.

Menton analiza un extenso corpus de novelas y va encontrando en las mismas algunos rasgos que le permiten caracterizar, siquiera sea, de forma aproximada, lo que él llama “Nueva novela histórica” de la América del Sur. Un rápido, esquemático y evidentemente incompleto resumen de la obra de Menton nos indica que podemos hablar en esta nueva novela histórica de la presencia de Jorge Luis Borges y sus ideas filosóficas y literarias. Otro elemento que llama la atención del crítico norteamericano es la abundante presencia de narraciones exageradas, llenas de anacronismos, omisiones y sucesos intercalados que distorsionan totalmente el devenir histórico y que alteran, por lo tanto, el concepto narrativo subyacente en la exposición ordenada de la historia como fórmula científica. Otro fenómeno que Menton comprueba que se repite sistemáticamente en esas novelas es el de la ficcionalización de personajes históricos reales. Es decir, en lugar de la conocida fórmula que Lukács expone en sus análisis de la novela histórica romántica de hacer protagonistas a personajes no existentes en la historia y situar a los personajes históricos a su alrededor, como secundarios que forman parte del coro que rodea a los protagonistas, lo que encontramos aquí es con la conversión en entes de ficción de personajes históricos relevantes que el autor hace actuar de acuerdo a las leyes narrativas y a los devenires de la narración ficcional, y no a la verdad histórica, o, por decirlo de mejor manera, verdad histórica institucionalizada.

Evidentemente en esta literatura de la posmodernidad otro de los elementos que encontramos con mucha frecuencia es la constante metanarración

(metaficción) con muy abundantes comentarios de los autores sobre aquello que están escribiendo. Una constante deconstrucción de la fábula narrativa en un juego que los escritores de esta nueva novela histórica aplican sistemáticamente como un recurso constructivo.

Otro de los elementos característicos es la reescritura de textos anteriores, o, mejor dicho, de pretendidos textos anteriores. Con lo cual, evidentemente, nos encontramos una vez más la herencia cervantina y la presencia de un hipotexto, real o imaginario, de un Cide Hamete Benengeli o equivalente. La voz narradora de esta nueva novela histórica reescribe a su gusto el hipotexto y hace a él constantes referencias: un juego narrativo que Cervantes dejó establecido y que Menton no pareció tener en cuenta a la hora de analizar este tipo de novela.

Y finalmente, siempre según Menton, una presencia importante casi fundamental en estos relatos es lo grotesco, lo carnavalesco y lo paródico. La parodia como elemento constitutivo de la novela, no solamente como imitación burlesca, sino también con su significado original de discurso paralelo que muchas veces se convierte en discurso alternativo al oficial.

La obra de Menton ha ejercido gran influencia y desde entonces se han analizado con este prisma las novelas hispanoamericanas de los últimos cincuenta años que tratan temas históricos. Un refuerzo a sus teorías lo ofrece Fernando Aínsa en un artículo que ha tenido amplia repercusión: “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”. En este artículo se utiliza el término de “Nueva novela histórica” para referirse a todas aquellas obras escritas desde finales de los años 70.

Aínsa se pregunta por las características de las muchas novelas latinoamericanas que han versado sobre temas históricos y entiende que en todas ellas, o al menos en su mayor parte, se puede encontrar una “relectura desmitificadora del pasado a través de su reescritura” (Aínsa, 1991,13). Esta reescritura es intencionadamente anacrónica, irónica y paródica en muchos casos; es irreverente, intencionadamente grotesca, y busca dinamitar creencias y valores establecidos. Formalmente intenta la recuperación estética de formas anteriores a la literatura y a la novela histórica románticas, tales como la tradición oral y los mitos, y también busca actualizar

determinados subgéneros que están en el origen de ese discurso histórico: parábolas, crónicas, baladas o leyendas. Todo esto origina, siempre según Aínsa, una escritura intrínsecamente anacrónica donde el pastiche de formas y estilos es constante. De aquí la deconstrucción de mitos y creencias en el pasado que van sustituidas por una visión irónica, paródica o grotesca que es propia de esta nueva narrativa histórica.

Aínsa, que habla de la nueva novela histórica como un “género polifónico” (Aínsa, 1991, 17), dada la multiplicidad de voces, estilos y formas que confluyen en esta manifestación literaria, afirma que en los tiempos actuales se ha roto el modelo estético único.

Las pretensiones de una novela forjadora y legitimadora de nacionalidades (modelo romántico), crónica fiel de la historia (modelo realista), formulación estética (modelo modernista) o experimental (modelo vanguardista) han dado paso a una polifonía de estilos y modalidades narrativas que pueden coexistir, incluso en forma contradictoria, en el seno de una misma obra (Aínsa, 1991, 17).

Aínsa desarrolla y amplía las características que Menton había enunciado en la “nueva novela histórica” y se detiene pormenorizadamente en cada una de las características y los procedimientos de esta fórmula narrativa.

El primero de ellos es que esta nueva novela (tal como antes se ha indicado) se caracteriza por hacer una relectura del discurso historiográfico oficial cuya legitimidad cuestiona.

El segundo es que desaparecen ideas como la de la “distancia épica” o la “alteridad del acontecimiento”¹, que son características de la historia como disciplina científica y que en muchas novelas históricas se habían seguido manteniendo. En esta nueva novela histórica las narraciones en primera persona, los monólogos interiores, las descripciones de intimidad de los héroes históricos eliminan esta distancia y los convierten no en personajes históricos sino ficcionales.

Esta falta de distancia épica hace que la nueva novela histórica se rebele contra los mitos que

¹ Las ideas de “distancia épica” y de “alteridad del acontecimiento” vienen (según Aínsa) de las obras de Mijail Bakhtin y Paul Ricouer, respectivamente.

constituyen lo sustancial de las nacionalidades latinoamericanas. Si en una novela histórica latinoamericana anterior, los personajes históricos se erigían como representación de los supuestos valores nacionales, ahora esta “nueva novela” se dirige a subvertir esos pretendidos caracteres históricos, más o menos monumentales, y a construir un personaje más real y al mismo tiempo menos solemne.

En ese acercamiento ficcional al personaje y a la realidad histórica, el autor no duda en mezclar referencias textuales históricas con puras invenciones miméticas de crónicas y relaciones tratadas ambas de la misma manera, sin que en ellas podamos diferenciar lo histórico de lo puramente ficcional donde, además, tiene libre entrada lo fantástico y lo maravilloso. Pesadillas alegóricas y sueños significativos son esgrimidos por los autores como fuentes históricas fidedignas. A este respecto, Aínsa cita al novelista puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá, para quien “lo apócrifo no es ajeno a la verdad histórica aunque la historicidad se convierta en falsificación” (Aínsa, 1991, 22). Siguiendo con esta ruptura de lo historiográfico, en la “nueva novela histórica” encontramos una constante superposición de tiempos diferentes en el decurso narrativo, una ruptura total del “decoro” temporal. A lo que se añade una multiplicidad de puntos de vista, un multiperspectivismo que hace imposible acceder a una sola verdad o que plantea la posibilidad de distintas verdades paralelas.

Formalmente, la “nueva novela histórica” se caracteriza por otra propuesta múltiple, en este caso de formas narrativas y de organizaciones estructurales, hasta tal punto que no es posible establecer unas características comunes. Pero lo que sí se puede entender como una característica fundamental en todas ellas es la preocupación por el lenguaje y la utilización de formas lingüísticas diferentes: arcaísmos, pastiches y parodias para reconstruir y desmitificar el pasado. Ese elemento paródico –entiende Aínsa– es fundamental y constitutivo de esta “nueva novela histórica latinoamericana”.

Indica Aínsa que

La escritura paródica nos da, tal vez, la clave en que puede sintetizarse la nueva narrativa histórica. En efecto al ceder a la mirada demoledora de la parodia ficcional, la historiografía a la distancia crítica del descubrimiento novelesco que transparenta el

humor cuando no el grotesco o el “esperpento” de la tradición hispánica que va a de Quevedo a Valle Inclán, la historiografía permite recuperar la olvidada condición humana. Gracias a la ironía la “irrealidad” de los hombres convertidos en símbolos en los manuales de historia recobra su “realidad” auténtica. Paradójicamente la deconstrucción paródica rehumaniza personajes históricos a los que se había transformado en “hombres de mármol”. (Aínsa, 1991, 30)

Por su parte, Ángel Arias, en un análisis de una novela de Jorge Ibarguengoitia, entiende que la “nueva novela histórica” latinoamericana denuncia el fracaso de la historiografía. Es decir: dada la imposibilidad de recuperar el pasado, de hacer una explicación de ese pasado llena de sentido, de encontrar relaciones causales de ordenación jerarquizada entre los acontecimientos que nos permitan comprender la historia pasada, la historiografía oficial se configura, finalmente, como un invento, como una ficción, como una construcción personal que pretende convertirse en monumento, en institución o en única interpretación correcta. Esta “nueva novela histórica” denuncia esa concepción sacralizada, una interpretación que no tiene por qué ser la interpretación válida y pone sobre la mesa nuevas interpretaciones. De esta manera se ponen en pie “artilugios novelescos”, como los denomina Arias (Arias, 2001, 19), que quieren establecer una suerte de relación especular entre los textos historiográficos y los textos narrativos, con el fin de quebrar la seguridad del discurso histórico.

A la vista de las ideas anteriormente expuestas de Menton, Aínsa y Arias, podemos establecer unos criterios básicos que los investigadores y teóricos utilizan para la caracterización de esta “nueva novela histórica”:

1) La “nueva novela histórica” pretende una deconstrucción del pasado, erigir una nueva versión de la historia, alternativa a la tradicional, que busca alejar a los personajes históricos de la categoría de monumentos o de “hombres de mármol” para convertirlos en seres reales.

2) Es fundamental para ello la ficcionalización de personajes históricos (mediante primeras personas, monólogos interiores, inmersiones en la intimidad y otros recursos) y el abandono de la “distancia épica”.

3) Hay abundantes elementos de metaficción que se introducen en el decurso del relato.

4) Se trata de una narrativa paródica. Esta parodia se manifiesta a través de la presencia de la exageración, lo grotesco y lo carnavalesco, la constante presencia de apócrifos a los que se da valor histórico, la reescritura de textos anteriores (existentes o no existentes), el anacronismo, el pastiche y el uso irónico y alusivo del lenguaje.

Cabe preguntarse hasta qué punto es válida esta caracterización, si estos elementos que hemos apuntado son enteramente nuevos y si evidencian un cambio de rumbo en la novela histórica. Pues, evidentemente, la existencia de una “nueva novela” supone una “antigua novela”, dos formas de novela histórica que se diferencian por la presencia de estas características en la nueva y la ausencia de ellas en la antigua.

Pero hay que anotar, en este punto, que la comparación en realidad no se hace entre esta “nueva novela” y las novelas históricas anteriores. El constante polo de contraste al que se refieren los teóricos de esta “nueva novela histórica”, no es la novela histórica anterior (la que se practica hasta la década de los 60 del siglo XX), sino la novela histórica romántica. Más aún, la comparación no se establece entre la novela histórica romántica como un corpus de textos en el que se integran las muchas manifestaciones de esta modalidad, sino que se refieren a los estudios de Georg Lukács, a la concepción de novela histórica que este crítico dejó establecida.

Y aquí no cabe por menos de citar la vieja máxima de que “el mapa no es el territorio”. La novela histórica romántica es el conjunto de novelas que los autores románticos escribieron, no el análisis que de un grupo de ellas, especialmente de las de Walter Scott, hizo Luckács. Pero, aun así, admitiendo que Luckács haya definido con precisión las características de las novelas románticas, quedan sin analizar cien años de narrativa histórica, lo que se desarrollan entre 1870, cuando el romanticismo se puede considerar superado, hasta 1970, fecha en que se sitúa, según los críticos anteriormente citados, la “nueva novela histórica latinoamericana”.

Si nos detenemos en el análisis de *La puerta de paja* de Vicente Risco, una novela de la década de 1950, escrita en España, por un autor católico y

conservador, encontramos muchas de las características descritas como propias y específicas de la “nueva novela histórica latinoamericana”. Esto no quiere decir que Vicente Risco haya intuido los nuevos caminos y pueda considerarse como un referente y una referencia para estos autores, sino que tal vez estas sendas ya habían sido transitadas desde mucho tiempo antes por los escritores de novelas históricas.

De hecho, si nos referimos a la primera de las características que hemos extraído del análisis de los trabajos críticos anteriormente citados, la consolidación de una novela que busca una versión de la historia alternativa a la tradicional y que convierte a los personajes históricos en seres reales, tenemos que decir que esto es lo que todos los novelistas históricos han pretendido desde que se empieza a escribir este tipo de novela.

Los novelistas románticos no pretenden construir personajes monumentales, pretenden comprender los actos de estos personajes históricos y, como es sabido y ha sido estudiado, ponerlos en paralelo con los hechos contemporáneos del escritor para realizar una censura de la sociedad de su época, precisamente por su condición de seres reales.

En cuanto a la segunda característica, la ficcionalización de personajes históricos, es necesario deslindar conceptos cuando confrontamos nuestro juicio crítico con el de Menton, Aínsa y Arias. Una cosa es que en las novelas históricas, que siguen el modelo de Walter Scott, los personajes históricos no sean protagonistas y otra muy distinta es que no estén ficcionalizados, convertidos en personajes novelescos. El propio Scott, en *Quintin Durward*, convierte al rey Carlos XI de Francia en uno de los personajes básicos de su relato, con constantes invasiones de su intimidad y de su pensamiento.

Posteriormente, esta ficcionalización de personajes históricos es constante. Galdós en los *Episodios nacionales*, con figuras como la del rey Fernando VII en la segunda serie. Narraciones en primera persona como las *Memorias de Adriano* de Margarite Yourcenar o *Sinúhe el egipcio* de Mika Waltari, en las que un personaje histórico escribe unas pretendidas memorias inexistentes, son ejemplos evidentes de la ficcionalización de personajes históricos llevada a cabo desde la creación del género.

Siguiendo con este contraanálisis, si llegamos a la metaficción, es necesario recordar que una de las primeras formas metaficcionales es precisamente la ironía romántica, en la cual el autor se burla y cuestiona su propia obra ante el lector, como por ejemplo hace Larra en muchas de las páginas de *El doncel de don Enrique el Doliente*. Paz Yáñez, en una aguda crítica de la novela indica que: “El astuto Narrador de nuestra novela contradice una y otra vez, en capítulos posteriores, lo que ha afirmado en el primero². Son continuas sus referencias a cronistas e historiadores, insistiendo, sobre todo, cuando se trata de detalles banales, lo que hace resaltar la ironía” (Yáñez, 1988,140). Y es que Larra, como buen lector que era, conocía el *Quijote* y había comprendido que la metaficción como la novela moderna y al mismo tiempo que ella, arranca de la obra de Cervantes. Yáñez resume con precisión el mecanismo con el que Larra construye su narración: “Todo esto forma parte de un juego de manipulación. Si en un mismo discurso se afirman dos máximas que se excluyen mutuamente, ambas quedan descalificadas como “verdad”. Pero ¿cuál es, entonces, la “verdad” propuesta en nuestro texto?” (Yáñez, 1988, 142).

Y, abundando en nuestra novela romántica, podemos poner sobre la mesa las últimas líneas de *El golpe en vago*, de José García de Villalta, publicada en el año 1835, cuando la novela histórica de nuestro país está en pleno proceso de formación. La voz narradora, tras de un significativo “entre paréntesis” rompe el final feliz con que se iba desarrollando ese último capítulo de la novela con las siguientes palabras:

² Se refiere Yáñez a las últimas líneas del primer capítulo de la novela de Larra: “Con respecto a la veracidad de nuestro relato, debemos confesar que no hay crónica ni leyenda antigua de donde le hayamos trabajosamente desenterrado; así que, el lector perdiera su tiempo si tratase de irle a buscar comprobantes en ningún libro antiguo ni moderno: respondemos, sin embargo, de que si no hubiese sucedido, pudo suceder cuanto vamos a contar, y esta reflexión debe bastar tanto más para el simple novelista, cuanto que historias verdaderas de varones doctos andan por esos mundos impresas y acreditadas, de cuyo contenido no nos atreveríamos a sacar tantas líneas de verdad, o por lo menos de verosimilitud, como las que encontrará quien nos lea en nuestras páginas, tan fidedignas como útiles y agradables” (Larra, 2003, 74)

Deseoso hasta lo último el señor Chodapetorra³ de halagar las simpatías e inclinaciones de sus lectores, ora sean estas plácidas o iracundas, había combinado un plan por el que se lisonjeaba de hallar esposas para el señor de Bruna, Pedro el de Aznalcóllar, el difunto general, el tío Tragalobos, etcétera; y maridos para Violante, la abadesa, Eugenia, y, por último, para cuantas señoras se presentan en su drama, incluso la hija del fiel de fechos, Y tan sagazmente lo tenía él arreglado todo en su sabiduría, que en cumplimiento de las leyes de justicia poética, particularmente de las clásicas, que hablan de castigar al malo y de premiar al bueno, había resuelto hacer contraer matrimonio a Pistaccio con la tía Rodaballos, porque en su juicio, como dicen muy bien los autores clásicos, la moral es lo primero. Ésta hubiera sido una tremenda y ejemplar visitación poética, un rasgo de maestro, en la delineación del carácter de dicho joven. Su retrato, empero, tal cual está, no exige gran pulimento (¡qué modestial!), especialmente en cuanto a consecuencia. Ni se acuerda el dicho señor don Alejo de haber encontrado en el discurso de su extensa, varia y provechosa lectura, pícaro alguno de novela, por aéreo, sutil y aeriforme que fuese, que se deslizara e hiciese perdidizo con la mitad del ingenio con que se ausentó de su cuadro Pistaccio. Hasta aquí para los moderados. En su humor truculento tampoco faltaron a don Alejo más de una vez intenciones de tocar a degüello, empezando por el arzobispo, el héroe y heroína, no dejar en el cuento, ni aun en Sevilla, persona viva, y devastar la ciudad y los arrabales, primero, con guerra, luego, con peste, y, al fin, cuando el que no estaba herido estaba enfermo, pegándole fuego y acabando la función con una escena à grand spectacle. Pero después de examinar atentamente los archivos de la familia, vio al fin, pues a tal grado llegó su desventura, que ni podía parear a sus varones con sus hembras barajándolos juntos como sotas con reyes en un juego de cartas, ni menos exterminarlos, ni hacer de ellos un escarmiento. Esto hubiera sido

³ La novela de García de Villalta comienza con una carta de Alejo Cevallastigardi y Chodapetorra, autor del manuscrito, enviada a un editor anónimo, en la que hacen una reflexión sobre narrativa, siempre manteniendo la ironía que en muchas ocasiones va a aflorar a lo largo de la narración.

faltar a la fe de historiador. Descargada ya su conciencia literaria, respetuosamente pide don Alejo se le perdone la presente digresión. Tal vez digresión y apología parecerán fuera de su lugar a los críticos. En ese caso suplica, a lo de Cadalso, a los señores que crean este paréntesis inoportuno en el sitio en que se halla, se dignen no leerlo ahora, de ningún modo, y colocarlo como debieran por prefacio, de modo que el lector vaya ya prevenido. (García de Villata, 1835, 246)

Y finalmente con respecto a la narrativa paródica y el pastiche, hemos de indicar que está presente también prácticamente desde la propia creación romántica de la novela. Flaubert en *Salambó* y Bulwer Lytton en *Los últimos días de Pompeya* construyeron gigantescos pastiches, pretendidas novelas históricas absolutamente apócrifas, e incluso Flaubert se permite la humorada de introducir notas a pie de página en su novela que proporcionan las fuentes históricas en las que apoyaba, fuentes históricas absolutamente inexistentes. En la mezcla de elementos fantásticos e históricos podemos citar una obra tan emblemática como *Bomarzo* de Múgica Láinez. En cuanto a lo grotesco, basta con leer *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* de Ramón J. Sender, y difícil encontrar narración más paródica, exagerada y carnavalesca que el retrato que Valle-Inclán hace de Isabel II en las tres novelas que forman la trilogía *El Ruedo ibérico*.

La puerta de paja de Vicente Risco se ambienta en una Edad media que no tiene una datación cronológica definida pero que podemos situar, por alusiones internas, alrededor de los siglos XIII o XIV. Su protagonista es el obispo Baldonio, nombre simbólico que puede ser un juego burlesco derivado de la palabra baldón, en su significado de mancha, deshonra, pues el personaje ha sido excomulgado y es un rebelde al Papa de Roma. Baldonio ha erigido en su obispado de Nerbia un reino independiente que, en muchos de sus aspectos trasunta la Galicia medieval. La novela se inicia con Baldonio en el apogeo de su poder, pero después comienza un declive en el que cual este obispo va perdiendo aliados y súbditos hasta que finalmente su guerra con el Papa está encaminada al fracaso. Baldonio idea entonces una estrategia para salvar su vida. Se finge arrepentido, confiesa públicamente sus pecados ante el legado apostólico, y pide ser llevado

a Roma para confesarse ante el Papa. Su intención es engañar a todos con su falso arrepentimiento y ser confirmado como obispo, pero esta vez con reputación de santo.

Mientras Baldonio es llevado encadenado hacia Roma, los nuevos gobernantes de Nerbia hacen estallar una revuelta por su mal gobierno. Los habitantes de Nerbia que añoran la época de Baldonio expulsan al legado apostólico y a todos sus hombres y reclaman el regreso de su obispo. Pero Baldonio, en su viaje a Roma, se ha transformado y su arrepentimiento fingido se ha convertido en verdadero. Cuando vuelve a Nerbia, ahora como un devoto cristiano, es rechazado por el pueblo, que lo considera un traidor; finalmente muere apedreado por aquellos mismos que reclamaban su vuelta como gobernante. Risco diversifica esta trama principal en otras secundarias, como las andanzas de Plutón Barrabás (de nuevo otro nombre simbólico) un extraño personaje que a veces, incluso desde su nombre, parece representar al diablo, que muere y resucita varias veces a lo largo de la obra; las aventuras de Hermanrico, paje de Baldonio que intenta rescatar de la prisión a la hermosa Rosinda, barragana del obispo; la rebelión capitaneada por Galafre, el esposo de Rosinda; y la historia de amor que nunca llega a expresarse claramente entre el sobrino de Baldonio, Finamor, con el propio obispo.

La puerta de paja fue finalista en el premio Nadal de 1952 y en el premio Ciudad de Barcelona de 1953. Olivia Rodríguez González que es quien con más extensión y detenimiento ha estudiado la novela dice a este respecto que “No sería descabellado imaginar que Vicente Risco, próximo a los setenta años y tras un periodo de veinticinco sin acercarse a la novela, hubiera recibido esperanzas por parte de alguien del jurado que aquel año dictaminaría la resolución del premio” (Rodríguez González, 2002, 520). La suposición de Rodríguez González se ve reforzada por el apoyo que tuvo esta novela, a la hora de su edición por parte de autoridades del régimen. En efecto cuando la editorial Planeta (Destino, la editora de los premios Nadal, no mostró, al parecer, interés en publicar la obra) remitió el manuscrito a la censura, acompañó el envío con una carta de Florentino Pérez Embid, quien, desde 1951, era Director General de Propaganda (al año siguiente su cargo se renombró como Director General de Información) y, por lo tanto, el jefe máximo de la

censura franquista, puesto en que permaneció hasta 1957. La carta de Pérez Embid pedía que la novela fuera revisada por un lector de “reconocido buen criterio”⁴.

La recomendación del Director General de Propaganda fue tenida en cuenta, como no⁵, y el censor pasó por alto muchas de las situaciones más irreverentes de la novela de Risco. Lo que al parecer fue superior a sus fuerzas, fue tolerar que se dijera directamente que el obispo era cornudo, a juzgar por las pocas correcciones que llevó a cabo⁶.

4 NOTA DE SERVICIO INTERIOR N°. 155-53

De DIRECTOR GENERAL DE INFORMACION

A JEFE DE LA SECCION DE INSPECCION DE LIBROS

ASUNTO: Habrá llegado, hace unos días o estará a punto de recibirse en esa Sección, un original de la obra de D. Vicente M.-Risco Agüero, titulada “LA PUERTA DE PAJA”. Cuida de que dicho original sea entregado a lector de reconocido buen criterio.

Fecha. 17-2-53

Firma: F. Pérez Embid.

5 RESPUESTA: Contestando a la Nota que antecede, cumple manifestar a V. I. que la obra de D. Vicente M.-Risco Agüero, titulada “LA PUERTA DE PAJA” Exp. 830-53, ha sido entregada, según sus indicaciones, a la lectura del Lector n° 1, Dr. Enrique Conde Gargollo.

Fecha 19-2-53

Firma: Joaquin Ubeda.

6 1 (primer párrafo): Sentado a la lumbre, el obispo Baldonio, excomulgado por tres Papas seguidos, se limpiaba los dientes con una punta de cuerno de ciervo. Lo había capturado vivo en una cacería y lo había arrojado a los canónigos que tenía presos en el sótano, para que lo devorasen. Los cuernos le habían sido presentados después por un familiar, en una bandeja repujada. Baldonio se los probó apoyándolos en las sienes por la raíz, pensando en su barragana favorita, y preguntó al bufón cómo le sentaban; el bufón le respondió que se conocía muy bien que Rosinda los había hecho expresamente para él, pero se había excedido un tanto o más en la medida. [Cambia por “Baldonio dirigió una sibilina pregunta a su bufón”]

8: (cap. II): “Ahora, él me lleva a Roma... ¿Es realmente Finamor, o es Satanás, o quizá Ascanio, el que tienen por santo?... No hay santos, nunca los hubo... Son cosas de las viejas, de las monjas... También Rosinda cree que hay santos, y les reza...”

10: “Baldonio pensó: “Es mi Ángel de la Guarda, me lleva a Roma, me lleva a pedir perdón al Papa, quiere que pida perdón al Papa para que abandone a Rosinda; para que me separe de Rosinda y se la deje para él. Quiere que se la deje para él... No es el Ángel...”

10: Si yo pidiese perdón al Papa, acaso pudiera conservar la sede. Conservando la sede, yo podría llegar a Cardenal. Si yo pudiera llegar a Cardenal, quizá alcanzase a conseguir que Rosinda fuera Papisa... ¿Por qué no ha de haber una Papisa? Con

El lector de *La puerta de paja* puede hacer múltiples interpretaciones de esta obra. Rodríguez González la considera como “novela católica” y cita a diversos críticos de los años 50 que entendieron la novela de esta manera. Por nuestra parte, nos llama la atención la presencia a lo largo de la novela de un humorismo sardónico y de parodia de lo medieval que nos conduce a interpretarla en la línea de narrativa paródica que Menton, Aínsa y Arias entendían como la característica principal de la *Nueva novela histórica latinoamericana*. Esta parodia, recordemos, podía manifestarse a través de la presencia de la exageración, lo grotesco y lo carnalesco, la constante presencia de apócrifos a los que se da valor histórico, la reescritura de textos anteriores (existentes o no), el anacronismo, el pastiche y el uso irónico y alusivo del lenguaje.

La presentación de *La puerta de paja* nos da entrada a un mundo grotesco desde sus primeras líneas (incluyendo la frase censurada que antes habíamos visto en nota).

Sentado a la lumbre, el obispo Baldonio, excomulgado por tres Papas seguidos, se limpiaba los dientes con una punta de cuerno de ciervo. Lo había capturado vivo en una cacería y lo había arrojado a los canónigos que tenía presos en el sótano, para que lo devorasen. Los cuernos le habían sido presentados después por un familiar, en una bandeja repujada. Baldonio se los probó apoyándolos en las sienes por la raíz, pensando en su barragana favorita, y preguntó al bufón cómo le sentaban; el bufón le respondió que se conocía muy bien que Rosinda los había hecho expresamente para él, pero se había excedido un tanto o más en la medida. (Risco, 2004, 5)

Rosinda, Venus, la diosa del amor humano, se sentaría en la silla de San Pedro; al principio no lo sabría nadie: Rosinda no sería Papisa, Rosinda sería Papa. Siendo Papa Rosinda, me coronaría Emperador. Y al ver, cuando todos lo viesan, que sabiamente estaban regidos la Iglesia y el Imperio, entonces se descubriría todo.

24: (cap. IV, segundo párrafo del cap. Hacia la mitad): No era posible que un ángel tuviera aquellos descomunales cuernos de ciervo... Pero estos cuernos de ciervo los había arrancado Finamor de las sienes del Obispo; Baldonio los tuvo puestos alguna vez; acaso otras veces; acaso siempre. Se los había regalado Rosinda, en una bandeja repujada. (Larraz, 2013)

Este inicio narrativo que nos mete de lleno en el mundo grotesco de *La puerta de paja* nos ofrece la imagen de un obispo que desde el momento de su aparición queda definido por el exceso.

La voz narradora vuelve una a otra vez a la caracterización de Baldonio en el arranque de la narración y a la escena inicial del personaje limpiándose los dientes con el asta, una imagen de gran plasticidad en la que narrador insiste.

Con la punta de cuerno de ciervo, el obispo excomulgado quemado en efigie en Roma, escarbaba sus dientes, empastados de carne de oso.

Aquel alimento le sería para conservar y acrecentar su energía y su ardor masculino. Él mismo era enorme y peludo, y al andar tenía algo de oso bailando, pero solo era eso en el cuerpo, pues su alma era como la de otros animales. Todo eso lo sabía él muy bien: se ponía la piel de uno o de otro, según la conveniencia o el capricho, y el capricho era el rey de sus conveniencias (Risco, 2004, 7).

Risco va avanzado en su presentación del personaje grotesco e hiperbólico que es el centro de la narración. A la imagen inicial en la que el obispo se limpia los dientes mientras los canónigos presos mueren de hambre en el calabozo, se añade esta segunda presentación, en la que se insiste en su animalidad (enorme, peludo, oso bailando) tanto que hasta se indica que su alma era como la de un animal. Y más aún tiene la capacidad mágica de convertirse en el animal que desea.

Este obispo con cuerpo de oso y alma de animal, con poderes mágicos, es un rebelde a Roma, como se dice desde la primera línea. Pero el narrador insiste en ello, como una especie de "leit-motiv" que se repite con cada mención al obispo: "Baldonio, el obispo excomulgado y depuesto por tres veces, quemado en efigie por relapso... (Risco, 2004, 9)", "...era conscientemente simoníaco y cismático... (Risco, 2004, 9)".

La pintura de Baldonio se va complementando con múltiples detalles. Es un personaje lleno de contradicciones: "todas las ideas del obispo Baldonio se originaban en el aburrimiento. Si no se hubiera aburrido, el obispo Baldonio hubiera sido un personaje nulo; por eso quería aprovechar todos sus aburrimientos" (Risco, 2004, 8). Su capacidad mágica le ha permitido crear un demonio personal

al que llama mediante un teléfono, que se llama así en la novela, pero que es otra cosa:

El teléfono de aquellos tiempos no era como el de ahora. No servía para hablar con los vivos, sino con el otro mundo. Consistía en una trompeta y un espejo; la trompeta no servía más que para aislar la voz, de modo que no las oyese nadie que no fuera muerto o diablo. El espejo servía para recoger las respuestas. (Risco, 2004, 7)

Pero, como se repite una y otra vez a lo largo de la narración, el humorismo y la sorna que se encuentran por doquier en el texto, se manifiesta a través del absurdo, de la contradicción y de la negación, más o menos sibilina, de todo lo dicho anteriormente. Por ello, nada más acabar la descripción del teléfono que sirve para hablar con el diablo, la voz narradora indica: "A Baldonio le habían enseñado que, en realidad, toda respuesta la da el eco" (Risco, 2004, 7). Y si el eco es quien habla a través de las respuestas del espejo, no hay ningún diablo. Esa conclusión se hace aún más evidente cuando el narrador explica que el diablo que hablaba a través del espejo: "no había sido creado por Dios, sino fabricado expresamente por el propio Baldonio. Le llamaba Satanás para halagarlo, pero no porque lo fuese. Le tenía a su entera disposición, pues no servía para otra cosa" (Risco, 2004, 8).

Es decir que Baldonio había creado un diablo que no era diablo y que no servía nada más que para hablar con el obispo cuando este se aburría. Y no era casualidad que ese demonio se apareciera en el espejo al que miraba Baldonio cuando se aburría. Lo que no hacía sino confirmar lo que le habían enseñado al obispo relapso, según nos había indicado la voz narradora. "toda respuesta la da el eco".

En la personalidad de Baldonio, desde un primer momento, se echa de ver el salvajismo que hay dentro de él y el gusto por la violencia y por la muerte, casi equiparable con sus deseos sexuales, siempre explícitos a lo largo de la novela. Este gusto se convierte en una característica tan introducida en el personaje que en muchos momentos el monólogo interior, que recoge los pensamientos internos de Baldonio, se convierte en una contemplación estética del asesinato y la muerte. Tal ocurre cuando el obispo, en las primeras páginas, se deleita en imaginar el asesinato de su sobrino Finamor, del que

sospecha que es amante de su barragana, Rosinda, precisamente en un desfile y en el momento en que pasaba debajo del balcón de la muchacha:

Iba pensando entonces Baldonio en que su cola iba arrollada al cuello del barbilindo, en que era de finísima seda, muy resistente, en que acaso fuese suficiente un pequeño tirón, dado al descuido, para estrangular al portacola, en que ese tirón no lo daría él nunca, en que, a pesar de eso, era gustoso imaginarlo, e imaginar dentro de su cabeza, el efecto que haría el cadáver del jovenzuelo, arrastrado en la punta de la vestimenta episcopal como si el verdugo le hubiera atado a la cola de un caballo salvaje, el sentimiento de horror, dolor y de cólera en el pecho de Rosinda, y el espanto del pueblo apiñado para ver el desfile, el estremecimiento del clero, la ejemplaridad tremenda del suceso y la rabia impotente de los señores, los caballeros y los hidalgos (Risco, 2004, 6).

La presentación de este personaje, con todos sus atributos, en las primeras páginas, de la novela debía llevar, en buena lógica narrativa, a una narración en que quedaran de manifiesto la animalidad, lo grotesco y lo desmesurado del personaje. Pero como va a suceder continuamente a lo largo de la narración las expectativas del lector se ven truncadas. El narrador está mucho más atento a la construcción de un pastiche con elementos de literatura medieval que a la lógica narrativa, y la socarronería con la que se va construyendo la historia es mucho más fuerte que la trabazón lógica de los acontecimientos.

De hecho, la ironía de la que hace gala Risco a lo largo de toda la obra, domina el relato y sobre todo domina la construcción de los personajes. Si nos atenemos a los personajes que Risco va presentando en su obra, podríamos definir la historia de *La puerta de paja* como la de una colección de fracasos. Algunos más explícitos y evidentes: Baldonio fracasa al perder el poder como conde y obispo de Nerbia, y los señores feudales y los legados papales que le expulsan del poder fracasan porque no saben administrar Nerbia, se pierden en luchas intestinas y acaban perdiendo el poder. Pero el fracaso es más profundo y afecta a todos los personajes y a todos los hilos narrativos que conforman una trama narrativa artificiosa e incoherente en muchos momentos. Plutón Barrabás, el personaje con poderes mágicos

que urde un complicado plan para reinstaurar a Baldonio (llegando a morir varias veces en el proceso), nada consigue y Baldonio nunca recupera el poder. Hermanrico el poeta que inicia una mágica aventura para salvar a Alda, amante de Baldonio, amante de Rosinda y protegida de Plutón Barrabás, atraviesa la novela en un viaje sin rumbo y sin destino, condenado a no conseguir nada de lo que intenta. Baldonio, que intenta recupera su poder fingiéndose penitente arrepentido para conseguir que el papa le perdone y reponga en sus dignidades fracasa doblemente. Por un lado porque el papa no le devuelve el condado y el obispado; y, por otro, porque él mismo, al convertirse sinceramente sabotea su propio plan y exhorta al pueblo de Nerbia a obedecer a su sobrino Finamor, a quien el Papa ha nombrado conde y obispo. Este fracaso de Baldonio es aún más profundo puesto que pasa de ser amado y reverenciado por el pueblo, cuando era pecador y rebelde, a ser odiado y despreciado cuando se arrepiente en verdad de sus pecados y predica la humildad, la sumisión y la obediencia.

El fracaso afecta a todos estos personajes de muchas maneras: Galafre, marido de Rosinda, cornudo consentido y reducido a una condición irrelevante y ridícula, adquiere una personalidad e importancia cuando –siempre la escritura socarrona de Risco– se convierte en jefe de los insurrectos que quieren reponer en el poder a Baldonio, es decir cuando se pone a luchar a favor del amante de su esposa. Y, cuando aparentemente triunfa en este empeño al conseguir la victoria en su rebelión, su fracaso es todavía más perceptible, porque vuelve a sumergirse en el estado mental de inanidad en el que vivía antes de la rebelión.

Toda esta colección de fracasos personales compone una narración en la que los hilos narrativos no se desarrollan, pues el narrado puede cortarlos libremente, finalizarlos sin explicaciones o sumergirlos entre otros hasta quedar desapercibidos y desaparecidos. Risco se desinteresa totalmente del aparato narrativo de su novela y se centra, sobre todo, en el pastiche y en el humorismo socarrón e irónico que permea todas las páginas y que se manifiesta de muchas formas; entre ellas, una de las más importantes, es el estilo.

La imitación burlesca de los referentes lingüísticos es una constante y de hecho originan una buena parte de los elementos narrativos. Por ejemplo, la

escena del arrepentimiento público y la confesión (falsa e insincera) de Baldonio es característica. Precisamente la falsedad del personaje le permite crear una confesión que no repele, sino que atrae al pueblo, que la escucha en la plaza y que queda fascinado por la prolija descripción de los pecados del personaje (en una nueva demostración de ironía del narrador, Baldonio es más amado, cuanto se presenta más malvado y corrupto).

He quebrantado todo los mandamientos, me he encenagado en todos los pecados capitales, sin faltar uno; he faltado contra la fe, contra la esperanza y contra la caridad, contra las virtudes cardinales, contra la fidelidad, contra la fe jurada, contra toda moral, contra todo derecho; he hollado todas las leyes divinas y humanas; he ofendido a Dios, lo he negado dentro de mi corazón, he celebrado sacrílegamente la santa misa, he profanado los sacramentos; he obtenido el feudo con engaños y falsas promesas, lo he conservado derramando sangre de parientes los príncipes de Strandia; he conseguido la mitra con simonía, pagando dinero y favores culpables; he gobernado con tiranía, he oprimido al pueblo, he abandonado y maltratado a los pobres, he ofendido a los nobles, he protegido y amparado a los malvados, he sacado a mis súbditos dinero por la fuerza y por la astucia, he afligido a las viudas, he violado a las vírgenes, he atropellado a los huérfanos; he sido lujurioso y concubinario, intemperante, inmundo; he practicado la magia negra y he tenido un demonio a mi servicio. (Risco, 2004, 81-82)

Ante esta confesión (de la que solo citamos una pequeña parte) el pueblo conmovido por la elocuencia pecaminosa de Baldonio pide su absolución. Es el momento de su máximo triunfo, el instante en el que es más amado por el pueblo, mientras que es despreciado y finalmente apedreado y muerto por ese mismo pueblo enfurecido cuando se arrepiente sinceramente. El odio al santo y el amor al pecador configuran la irónica presentación de este “conversión” que nos presenta Risco.

El pastiche que es la novela se pierde en meandros narrativos que van muy distantes del eje principal: la historia de Baldonio. El viaje fantástico de Hermanrico, las aventuras de Plutón Barrabás, los entresijos de la rebelión, las relaciones de Alda y

Rosinda son esquemas de posibles desarrollos de la novela que se ven abortados porque la voz narradora va de una a otra, más seducida por las posibilidades humorísticas y estilísticas de las diferentes historias que por componer una narración estructurada. Es por ejemplo, el caso, de las relaciones entre Rosinda y Alda, el día y la noche, ambas amantes de Baldonio, y amantes también entre sí, cuyos pensamientos nos ofrece el autor en los capítulos XIV (Alda) y XLVI (Rosinda) en un claro ejercicio de paralelismo y antítesis, preocupado ante todo por la construcción estilística de unos contrastes que forman el discurso del personaje:

Alda odiaba y adoraba al mismo tiempo a Rosinda. Eran cuerpos y espíritus complementarios, seres de signo contrario, dentro de la feminidad, que se atraían aborreciéndose, que por ello se dominaban mutuamente de modo irresistible, con una pasión dolorosa. [...]

Tenía de Rosinda una opinión buena y mala. Le parecía bondadosa e hipócrita, blanda y egoísta, ardiente y fría, deseosa e indiferente. No sabía bien de lo que sería capaz; la despreciaba y la temía. Se le revolvía la cabeza pensando en ella: no lograba comprenderla. (Risco, 2004, 99)

—Alda —decía el corazón de Rosinda—, a nadie he odiado como a ti en el mundo... Alda, a pesar de eso, to te amaba... Perdóname por mi amor, perdóname por mi odio... Alda, yo te he vencido, perdóname por mi victoria... Por mi crueldad, perdóname... Por mi soberbia, perdóname... Por tu humillación, perdóname... Por tu aborrecimiento hacia mí, perdóname... Por tu envidia, por tu rencor, por tu resentimiento, perdóname.. Yo era tu mala vida, tú eras mi mala vida... Por mis pecados, perdóname; por tus pecados, perdóname; por nuestros vicos, perdóname... Perdóname por tu vida regalada, por tu ocio... Por nuestros actos, por nuestras palabras, por nuestros pensamientos, por la acedia y por la hiel, por la amargura del placer y por la dulzura del odio,... Por las tentaciones y por las saciedades, por la náusea, por el hastío, por el aburrimiento mortal... por tu castigo, por tu muerte horrible, perdóname. (Risco, 2004, 237).

Significativo es también el capítulo XIX en el que Risco deja rienda suelta a su espíritu socarrón y al gusto por la parodia irónica que caracteriza

toda la novela. Para llegar a ello ha interrumpido la narración de la peregrinación y arrepentimiento de Baldonio y ha desarrollado mínimamente la rebelión de los nobles menores de Nerbia contra los enviados del Papa. Una rebelión en la que esos nobles menores quieren reponer a Baldonio, al obispo malvado, hereje, simoníaco, relapso y quemado en efigie, en todo su poder y dignidad, como señor espiritual y temporal de Nerbia. Los enviados del papa entonces llevan a cabo un plan para abortar la rebelión: secuestran a las familias de los rebeldes, a las esposas de los nobles que capitaneaban la rebelión para chantajearles y amenazarles con la muerte de sus mujeres. Pero este folletinesco episodio no da los resultados apetecidos por los secuestradores, ni los temidos por las familias de los secuestrados, tampoco los esperados por el lector de la novela: no hay cautiverios, ni escenas carcelarias, episodios truculentos, ni fugas, ni caracterización de personajes ni rencillas entre prisioneras, ni relaciones entre humilladas y humilladores. No hay, en fin, ninguno de los giros narrativos que un lector experto puede esperar de la situación.

Las esposas y las hijas de todos los jefes rebeldes habían sido raptadas.

El castillo de Conagón se había convertido en un alegre jardín de lirios de primavera y de rosas otoñales. Estaba lleno de músicos, de poetas, de juglares, de gentiles donceles primorosos en las armas y en la danza. Todos los días había banquetes y saraos, juegos y representaciones, recitado de poemas, partidas de ajedrez y de dados, discreteos, torneos y justas, bailes y músicas. Los galanes ofrecían a las damas flores, plumas de garza real y joyas. Las damas a los galanes, pañuelos perfumados.

Se decía que los gastos eran sufragados por la bolsa del judío Moisés Barnabal.

Las damas estaban muchísimo más contentas que en sus casas respectivas y deseaban en lo más hondo de sus corazones que no terminase nunca su cautividad.

Todos los días había diversiones nuevas, se presentaban las más peregrinas invenciones, se satisfacían todos los caprichos, era aquél un delicioso cautiverio, en un paraíso nunca sospechado por aquellas damas y damiselas criadas entre villanos y ganado, en casas y castillos oscuros, fríos y desnudos de blanduras y ornamentos. (Risco, 2004, 167)

La irónica representación del amor cortés que lleva a cabo Risco en esta parodia incide en la novela como pastiche de géneros y discursos pretendidamente medievales, como instrumento lingüístico y estilístico de recreación de textos anteriores, como artefacto irónico e humorístico que no pretende narrar sino sonreír.

Rodríguez González recoge parte de una carta que Risco había enviado a Manuel Cerezas, crítico de *Informaciones* que había calificado *La puerta de paja* como novela católica. Decía así Risco al crítico:

Creo que Vd. ha penetrado hasta donde se puede penetrar en el fondo de 'La Puerta de Paja', y que ha hecho una crítica estupenda, no por lo que tiene de elogiosa, sino por lo que tiene de lúcida. Yo mismo no conozco todo el alcance de la novela, lo cual se explica por las condiciones de su composición, que ya expliqué. Eché allí, parte queriendo, parte sin querer, muchas cosas que llevaba dentro. Pero ¿qué hombre sabe lo que lleva dentro? Y aún más ¿quién hay que comprenda todo lo que sabe? V. puso de relieve aspectos que me habían pasado inadvertidos, y con ello me ha enseñado cosas acerca de mi obra. Creo que este es el papel de la buena crítica. (Rodríguez González, 2002, 524)

Evidentemente es posible hacer una lectura literal de este texto. Pero si pensamos en quien lo escribe, en que quien lo escribe puede ser la misma voz narradora que presenta a un pueblo que adora al triunfante obispo pecador y apedrea y mata al santo arrepentido, la misma voz que disfruta metiéndonos en urdimbres narrativas que no llevan a ninguna parte, que continuamente decepciona expectativas de lector y de personajes con irónicos desenlaces de las acciones, que se deleita en juegos de contrastes que se anulan mutuamente, y que hace de la exageración grotesca y de la deformación paródica elementos reiterados de la novela, cabe preguntarse si detrás de palabras como “¿qué hombre sabe lo que lleva dentro? Y aún más ¿quién hay que comprenda todo lo que sabe? V. puso de relieve aspectos que me habían pasado inadvertidos, y con ello me ha enseñado cosas acerca de mi obra”, no hay también una socarrona ironía.

Indicaba Aínsa, en una de las citas que antes hemos consignado que: “La escritura paródica nos da, tal vez, la clave en que puede sintetizarse

la nueva narrativa histórica”. Pues bien, aunque es posible que así sea, no cabe duda de que *La puerta de paja*, de Vicente Risco, del año 1952, puede ser definida como novela paródica e irónica, una obra literaria que hace de la escritura paródica su constituyente principal. A lo que debe añadirse que tal fórmula es llevada a cabo por un autor que estaba en las antípodas literarias, generacionales e ideológicas de los autores de esa “Nueva novela histórica latinoamericana”.

Si esto es así porque Vicente Risco fue un antecedente, un precursor de esa nueva fórmula narrativa sobre la que tanto se ha escrito después, o porque todos los rasgos de esa pretendida “Nueva novela histórica latinoamericana” ya estaban presentes en los textos literarios (quizás no en los tratados), por tanto, nada tenían de nuevos, y lo que hacía Risco era beber de una tradición antigua, es un tema que puede discutirse.

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, F. (1991). La nueva novela histórica latinoamericana, *Plural*, 240, pp. 82-85.
- AÍNSA, F. (1991). La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana, *Cuadernos Americanos* 4 (28), pp. 13-31.
- ARIAS-URRUTIA, Á. (2001). Ibarгүйen-goitia y la nueva novela histórica: ‘Los relámpagos de agosto’, *Rilce* 17.1, pp. 17-32.
- GARCÍA DE VILLALTA, J. (1835). *El golpe en vago*. Madrid: Manuel Delgado.
- Larra, M. J. (2003). *El doncel de Don Enrique el Doliente*. Edición de Paz Yáñez. Madrid: Espasa-Calpe.
- LARRAZ, F. (2013). *Represura*. En <http://www.represa.es/represa-8-febrero-2013-documentacion-53.html>
- MENTON, S. (1993). *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992*. México. D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- RISCO, V. (2004). *La puerta de paja*. La Coruña: La Voz de Galicia
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, O. (1998-1999). Vicente Risco e *La puerta de paja*: unha valiosa contribución á novela católica na posguerra española, *Revista de linguas e literaturas catalana, gallega y vasca*, 6, pp. 243-258.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, O. (2002). *La obra narrativa de Vicente Risco*. Madrid: Eprints UCM.
- YÁÑEZ, P. (1988). Particularidades del marco histórico en El doncel de Don Enrique el Doliente, *Romanticismo 3-4: atti del IV Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano (Bordighera, 9-11 aprile 1987)*. *La narrativa romantica*, Genova: Istituto di Lingue e Letterature Straniere Centro di Studi sul Romanticismo Iberico, pp. 137-144.

La catedral y el niño, de Eduardo Blanco-Amor: la búsqueda (dolorosa) del referente masculino*

La catedral y el niño, by Eduardo Blanco Amor: the (painful) search for the male referent

EMILIO PERAL VEGA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
DE MADRID

1. Una recepción controvertida

El 23 de febrero de 1957, esto es, 9 años después de su publicación en Buenos Aires (Rueda, 1948¹), entraba en el Servicio de Inspección de Libros del Ministerio de Información y Turismo, a propuesta de Joaquín Oteyza García, la solicitud de importación y edición en España de *La catedral y el niño*, novela del escritor orensano Eduardo Blanco Amor. La petición resultó fallida, de acuerdo a la resolución firmada el 25 de abril de este mismo año. El expediente (961-57), conservado hoy en el Archivo General de la Administración (AGA), contiene dos informes. El primero, signado el 8 de marzo, con firma casi ilegible, por «Batenero» –esto es Maximiliano Batanero Almazán, uno de los censores con más dilatada trayectoria dentro del Ministerio (Rojas, 2013) y caracterizado, de ordinario, por comentarios muy minuciosos para todo encargo que caía en sus manos²–, dice como sigue:

* Este artículo se inscribe en el marco del proyecto de investigación del MINECO con referencia FFI2016-74873-P.

¹ La edición primera constituye hoy una rareza bibliográfica algo más fácil de conseguir es la posterior (1956) de Losada. La editorial Galaxia publicó una cuidada edición en 1997. En adelante, citamos siempre por la edición de Libros del Asteroide (2018), con prólogo de Andrés Trapiello. Es de encomiar la labor de este escritor, pensador y crítico, pues gracias a él la obra ha adquirido una dimensión que, aun cuando merecida, estaba lejos de alcanzar. No obstante, conviene aducir que algunos otros intentaron anteriormente, con peor o mejor fortuna, reivindicar *La catedral y el niño* como una de las mejores novelas del siglo XX escritas en español. Entre ellos, Xavier Carro (1993), y, de forma más modesta, Peral Vega (1998).

² A propósito de la censura realizada por Batanero respecto a la obra de Gloria Fuertes, Pedro C. Cerrillo y César Sánchez Ortiz lo describen en los siguientes términos: “Maximino Batanero

peralvega@filol.ucm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0180-1761>

Recibido: 25-09-19

Aceptado: 03-10-19

Resumen

El presente artículo pretende indagar sobre los medios expresivos empleados por Eduardo Blanco Amor en la mejor de sus novelas, *La catedral y el niño* (1948), para forjar una ficción en la que el deseo homosexual, lejos de constituir un elemento coyuntural, adquiere una dimensión prioritaria. Analizamos también la recepción que la novela tuvo en la España franquista como medio para evidenciar una lectura, por parte de la censura, en esta misma clave.

Palabras clave: Eduardo Blanco Amor, *La catedral y el niño*, homoerotismo, novela de aprendizaje.

Abstract

This article aims to investigate the procedures used by Eduardo Blanco Amor in the best of his novels, *La catedral y el niño* (1948), to forge a fiction in which homosexual desire, far from constituting a circumstantial element, acquires a priority dimension. We also analyze the reception that the novel had in Franco's Spain as a means to evidence a reading, by the censorship, in this same key.

Keywords: Eduardo Blanco Amor, *La catedral y el niño*, homoeroticism, bildungsroman.

Cuenta la historia de un niño de padres separados en la galaica ciudad de Auria. El desgarramiento ante la elección de vivir con el padre o la madre y el influjo obsesivo que sobre él –descendiente de masones– ejerce la Catedral del lugar, llegan a ser apasionantes. El cuadro de la vida provinciana, ameno por sus anécdotas, recargado de tintas sombrías, especialmente en el clero y clases altas. Cuenta sacrilegios, enredos... emplea palabras de mal gusto y hay algunas escenas obscenas.

Por todo ello el censor juzga «denegable» la petición cursada. Más que el resultado en sí, conviene detenerse en los aspectos que llevan a dicha resolución, todos los cuales apuntan a la condición poco ejemplar de los personajes y el ambiente que rodea al protagonista, Luis Torralba: “padres separados”, “descendiente de masones”, “sacrilegios”, “palabras de mal gusto” y “algunas escenas obscenas”. Nótese, sin embargo, que Batanero no carga las tintas sobre ninguno de estos aspectos, pues se limita a ilustrarlos con la indicación de las páginas susceptibles de reconvencción moral de alguna índole.

Más clarificador es el segundo informe, realizado por Javier Dieta el 17 de abril. Si bien con idéntico resultado –“no procede autorizar la importación y la edición de esta novela”–, el tono es mucho más beligerante y delata una focalización, por parte del censor, en aspectos muy concretos de la ficción narrativa:

Es algo así como la biografía de una ciudad gallega vista a través de una familia hidalga (de apellido sólo). El hijo de esta familia cuenta su vida y la de sus parientes. Ricachos y caciques, volterianos y liberaloides, matones y de cascos no bien sentados; con ellos vamos viendo la vida ciudadana en un ambiente clásico de finales de siglo cuando los vien-

tos anticlericales soplaban fuerte y la pose incrédula era la moda. Con esto queda dicho que la Iglesia, al menos la docente, queda muy mal parada en esta novela. Canónigos antipáticos. Colegio de segunda enseñanza regido por curas bestiales, ogros. Clásica beatería, sucia y no menos antipática. [...] Por otra parte hay una serie de relaciones y acciones antinaturales de amiguitos que me abstengo de dar nueva calificación en las páginas 307 y 262.

No faltando descripciones incitantes en las 231 y 313. En fin, por si se me ha pasado alguna aquí van por orden de “aparición” los reparos en rojo que haga a la novela, fuera de que todo su contenido general locuentemente [*sic*] reprochable, 77, 82, 94, 203, 206, 211, 262, 281, 285, 293, 307, 313, 329, 339, 335, 344, 346, 348³.

De acuerdo a la política común de la censura literaria, Javier Dieta incide en la visión, a sus ojos distorsionada, que esta ficción de provincias ofrece del clero. Sin embargo, es mucho más explícito para lo que Batanero había descrito lacónicamente como “algunas escenas obscenas”, al calificarlas como “una serie de relaciones y acciones antinaturales de amiguitos”, todas las cuales parecen provocarle una aversión tan irrefrenable que le impide denominarlas de modo cierto. Obviamente se está refiriendo a una homosexualidad, si no explícita, sí al menos sugerida en varios –muchos, diría yo– momentos de la novela.

A la altura de 1957 Blanco Amor no debía de contar con los parabienes de la *intelligentsia* franquista, pues era conocida su filiación republicana⁴, a pesar de vivir exiliado en Buenos Aires desde 1919, y su activa vida cultural y social en Madrid durante la República como corresponsal del periódico bonaerense *La Nación* –publicación con la que colaboraba desde 1926– entre los años 1933 y 1935. Es precisamente a su llegada a la capital cuando

Almazán, amigo de Alonso Zamora Vicente, formaba parte de esos censores provenientes del mundo de la educación y la intelectualidad que en aquellos duros años de la posguerra trabajaron para la censura con la finalidad de conseguir algunos ingresos extra, como harían también Leopoldo Panero o Darío Fernández Flórez, entre otros. Viendo la minuciosidad con que Batanero leyó, anotó e informó este expediente del libro de Gloria Fuertes, y consultando otros informes firmados por él en ese y otros años, del mismo estilo y exigencia, podemos entender que se ganase la confianza del aparato censor, que lo ascendió al cargo de jefe de negociado desde al menos cuatro años antes de realizar el informe que nos ocupa” (2018, 4).

³ Las indicaciones de páginas realizadas por el censor remiten, obviamente, a la edición bonaerense de Losada.

⁴ En la ficha relativa al escritor conservada en el Centro Documental de la Memoria Histórica (DNSD-SECRETARIA, Fichero, 7, B0075855) se le presenta como «vicecónsul de la República en Buenos Aires». En *Frente Rojo*, órgano de difusión del Partido Comunista, se certifica, en su número correspondiente al 10 de abril de 1938, el «decreto nombrando cónsul en La Plata, a Eduardo Blanco Amor» (5).

conoció a Federico García Lorca a través de su amigo común Ernesto Pérez Güerra da Cal (Gibson, 2009, 298). De hecho, visitó al poeta granadino dos veces en La Huerta de San Vicente. Muy poco –casi nada– se sabe, sin embargo, de la verdadera relación que medió entre Blanco Amor y Lorca⁵, más allá de una intimidad, difícil de definir, que se delata en la correspondencia conservada, a la sazón publicada no hace muchos años por Roger Tinnell (2011).

La estancia *madrileña* de Blanco Amor propició también que se enrolara, desde finales de 1934, como redactor jefe, en un proyecto que le entusiasmó y en el que se implicó de forma total. Me refiero a *Ciudad. Revista de Madrid para toda España*, dirigida por Víctor de la Serna⁶, y con colaboraciones muy notables: el propio Federico García Lorca, Concha Espina, Antonio Otero Seco, Wenceslao Fernández Flórez, Benjamín Jarnés, Alfonso Reyes, Manuel Abril y Alejandro Casona, entre muchos otros. Esta publicación sirve también como termómetro subsidiario de la intensa relación que por entonces unía a nuestro autor con García Lorca; así, en su número primero (26 de diciembre de 1934) se incluye el poema lorquiano “Caída de los ramos” (*Diván del Tamarit*) (4)⁷; y en el número 3 (9 de enero de 1935), es el propio Blanco Amor quien firma una larga reseña sobre la polémica puesta en escena de *Yerma* en el Teatro Español. No olvidemos que el estreno intentó ser reventado por varios grupos de falangistas (Gibson, 2009, 299) y que la reacción de la prensa más conservadora fue durísima contra la

⁵ Gracias a la generosa disposición de la Diputación de Orense y del personal de la Fundación Blanco-Amor, hemos podido contestar, en parte, a la pregunta –algo malévola– que formula Ian Gibson en su ensayo *Lorca y el mundo gay*: «¿Quedan, entre los papeles de Blanco-Amor, documentos lorquianos, cartas, dietarios, esbozos?» (2009, 308). Daremos cuenta de ello en algunos trabajos posteriores.

⁶ Convendría dedicar un estudio exhaustivo a esta interesantísima publicación, que se conserva en la Hemeroteca Municipal de Madrid.

⁷ En el Archivo de la Fundación Eduardo Blanco-Amor, que se encuentra en el Centro Cultural Marcos Valcárcel (Diputación Provincial de Orense), se conserva un manuscrito lorquiano de este poema, prueba evidente de que García Lorca se lo entregaría al propio Eduardo para que lo publicara en la revista. En la parte inferior derecha de dicho manuscrito, Lorca consigna lo que sigue: «Del libro “Diván del Tamarit” [que publicará] en prensa por la Universidad de Granada». (La tachadura es del propio Lorca).

dimensión moral de la tragedia y contra diversos aspectos personales de su autor. Para Blanco Amor, sin embargo, “García Lorca canta aquí fuera del pentagrama” (1935, 19), expresando negro sobre blanco su felicidad por la maestría de su amigo y confidente.

Lo que sí sabemos, con prueba documental mediante, es que unos meses antes de la petición cursada por Joaquín Oteyza, el propio Blanco Amor había publicado en *La Nación* “Evocación de Federico” (21 de octubre de 1956), un extenso artículo escrito con la emoción de quien recuerda, veinte años después del asesinato del poeta granadino, “aquellos tres apretados años vividos en común, dentro de una fulguración y un gozo de España que no volverá a repetirse en nuestra generación”. Adviértase que, más allá de la añoranza de la 2ª República, Blanco Amor utiliza un adjetivo que vuelve a incidir en la complicidad íntima con Lorca: “apretados años vividos en común” (la cursiva es mía). De hecho, no se arredra al llamarle, reivindicando su figura de hombre y de poeta, “mi amigo”, ni tampoco al inscribirse en la categoría de aquellos que “le hemos amado”, en unos tiempos de “luz [...] destinad[os] al martirio”. Las palabras de Blanco Amor destilan un arrobamiento hacia su compañero que, veinte años después, aún sigue vivo, como “una herida que no cesa”, razón por la cual considera “su proximidad como una de las más grandes venturas de mi vida”. De nuevo, los sintagmas para calificar al poeta muerto denotan un conocimiento y un grado de camaradería notables: “inevitable zambullida”, “avasallamiento que no ofendía”, “gracia [de] concesión teologal”. Pero también sobresale la certeza de que, en contra de lo que persiguieron aquellos que le arrebataron la vida, “Federico murió para seguir viviendo no solo en su obra y en sí mismo, sino en nosotros”.

Como digo, pues, Blanco Amor contaba con un pasado republicano a sus espaldas, una evidente filiación con el todavía proscrito García Lorca, hecha explícita en varios escritos, y una conocida condición homosexual –nunca ocultada por nuestro autor– que constituían suficientes lastres para que la censura mirara con ojos compasivos la novela que se presentaba a su juicio. No en vano, tan solo unos años después, en concreto en 1961, la novela *Los miedos*, también escrita en castellano, resultó duramente humillada al no recibir el Premio Nadal, al que Blanco Amor había concurrido bajo

el pseudónimo *Trasmar*, a pesar de su superioridad respecto a las demás narraciones (Peral Vega, 1999)⁸. Sin embargo, mucho más esclarecedor para nuestra hipótesis de partida es el episodio consecuente. La obra, que iba a ser publicada de forma inminente por la editorial Destino, fue sometida a la censura. Un primer informe, con firma ilegible, del 14 de diciembre de 1962, da visto bueno a la publicación:

Nada que oponer a la publicación de la obra *Los miedos*, novela que relata las travesuras de unos chicos, en la finca de su abuela, que para que se los tomase en cuenta, salvo en las horas de comer y dormir no les quedaba otro medio que hacer cosas de susto, de preocupación, de miedo. (AGA, Exp. 6685-62)

Sin embargo, en el expediente obra un añadido que acompaña a la transcripción del informe previo:

El libro no ha sido presentado a control y, por lo tanto, su circulación es ilícita, al menos desde un punto de vista de infracción formal de lo legislado. En consecuencia puede ser ordenada, si es preciso, la recogida de la edición. Sin embargo, antes de adoptar tal medida, sería conveniente una nueva y detenida lectura del libro citado, por Lector distinto del que informó en su día.

Solo así podría determinarse si los pasajes aludidos en la carta del Sr. Castroviejo tienen una importancia definitiva dentro del contexto general de la novela.

En efecto, el escritor José María Castroviejo, “carlista, también gallego, colaborador de Cunqueiro y autor él mismo de un libro precioso, *El pálido visitante*, la denunció ante las autoridades por pornográfica” (Trapiello, 2018, XI). En añadidura a las palabras de Trapiello, habría que apuntar que Castroviejo, notable poeta, había compuesto el que es, sin duda, el mejor poemario entre los editados por el bando nacional como resultado de la Guerra Civil, *Altura* (1939), en el que, en ciertos poemas de tono menos exaltado, podría decirse que se propende a una reconciliación entre las dos Españas

⁸ Se llevó el primer premio *El curso*, de Juan Antonio Payno, y quedó finalista *La cuerda rota*, de Pablo Antoniano.

(Cuesta Guadaño, 2015). ¿Qué llevó a Castroviejo a una acusación de esta índole? Y, sobre todo, ¿cuáles eran los detalles de la misma? Si tenemos en cuenta el segundo informe, firmado por lector distinto al primero y con firma igualmente ilegible, es fácil deducir una lectura guiada a evidenciar los aspectos apuntados por Castroviejo en una denuncia a la que, por lo menos hasta la fecha, no hemos tenido acceso:

En esta línea narrativa son particularmente inadmisibles las vivas y crudas descripciones de unos amores ilícitos –entre un criado y una señorita– y de la práctica y goce onánico de un pequeño pastorcillo.

Por esto, y por otras insinuaciones y palabras malsonantes que el autor pone en la pluma y en la intención del niño Pedro Pablo de Valdouro, debe suprimirse lo tachado y subrayado en las galeradas 14, 17, 18, 25, 27, 32, 33, 37, 40, 52, 56, 59, 64, 72, 81, 82, 84, 85, 86, 88, 90, 92, 99.

Con esta salvedad, puede autorizarse.

“Goce onánico”, presenciado a la distancia por una mirada masculina, y “otras insinuaciones” son sintagmas que, vistos sobre la plantilla del subrayado realizado por el censor en las galeradas, apuntan a una aversión, nuevamente repetida, hacia todo lo evocador de atracción homosexual.

2. La catedral y el niño, ¿novela homoerótica?

No parece, por lo visto hasta aquí, que la condición homosexual de Eduardo Blanco Amor y la insinuación de relaciones de ese mismo tipo en sus novelas pasaran desapercibidas a la censura franquista, hasta el punto de ser uno de los factores determinantes para que la recepción de la narrativa en castellano de nuestro autor fuera prácticamente inexistente en España hasta iniciada la democracia.

Sin embargo, la crítica posterior parece haber obviado una exégesis profunda del que es, a mi juicio, aspecto fundamental para entender la complejidad del texto que nos ocupa. Es el caso, por ejemplo, de Clara Torres Martínez, quien advierte, con tino, de la importancia que en *La catedral y el niño* tiene la homosexualidad:

ocupa unha parte importante, non só en canto á extensión, senón pola riqueza de matices que rexistra o seu tratamento, a afandada atención que o narrador presta á descrición dos estados anímicos, as emocións íntimas, nunha palabra, a sensación de autenticidade que transmite, como resón da alma que sente, realmente, unha fonda atracción cara a alguén semellante a el. (1993, 33)

Sin embargo, yerra, como veremos despois, en la interpretación de los últimos acordes de la novela:

Esta atracción, que nun principio o protagonista sentía cara á sensibilidade artística do outro, vai evolucionando, facéndose máis complexa ó tempo que a asiduidade e compenetración dos seus espíritos selectos os achega perigosamente a unha situación na que se fai previsible un deselance deste tipo. Sen embargo, as imprevistas relacións sexuais cun personaxe feminino, deciden a resolución cara ó signo da “normalidade” e máis tarde a decantación total a través dun amor fondamente sentido e correspondido pola muller que dá sentido á súa vida. (1993, 34)

Sobrevuelan el asunto, sin penetrar en él, Pozuelo Yvancos (2018) –“no cabe duda de la impronta autobiográfica que tiene [la novela], [...] especialmente [en] el nacimiento de la conciencia de una homosexualidad sugerida y no declarada” (2018)– y el propio Trapiello, doliéndose de que “en ninguna de [las] notas biográficas” que circulan de nuestro autor “aparece su condición homosexual [...], pero ese dato acaso ayuda a comprender la hiperestesia y la orfandad del protagonista de *La catedral y el niño*” (2018, XIV).

Ninguno de los críticos mencionados aborda, no obstante, la configuración del referente masculino que Blanco Amor, a través de los ojos de Luis Torralba, realiza en su texto. Y, en este sentido, conviene aducir, como punto de arranque, las palabras que Eutimio Martín emplea, recurriendo a la novela de Louis Aragon *Le mentir vrai*, para explicar la vinculación vida-literatura en los primeros acordes de la obra lorquiana: “sirviéndose de un material autobiográfico basado en su propia infancia, origina una ficción que no se ajusta a la realidad y, sin embargo, conlleva un significado

más amplio y profundo que si se hubiera atendido a la estricta realidad” (2013, 59, nota 1). Se trata de una argumentación perfectamente extrapolable a *La catedral y el niño* y a su autor.

Si Orense fue la ciudad que vio nacer a Blanco Amor, Auria, espacio ficticio donde se desarrolla la novela, no es sino una derivación de la capital gallega, pues que incluso coinciden en etimología: Orense procede, a buen seguro, de *auriense*, esto es «ciudad del oro», mientras que *auria* remite a áureo, o lo que es lo mismo, similar al oro o dorada. Además, *La catedral y el niño* parece haber surgido de un homenaje a Blanco Amor, con la presencia de Alberti, Casona, Dieste y otros, en Buenos Aires, en el que el homenajeado tomó la palabra para elaborar un discurso, a partir de recuerdos de su propia niñez, que el propio Casona le instó a convertir en ficción novelada.

Luis Torralba, el niño primero, y joven despois, que protagoniza *La catedral y el niño*, padece de una hiperestesia nutrida tanto de presencias como de ausencias lacerantes. Entre las primeras, la catedral imponente –la de San Martín– que ve desde la ventana de su propia habitación y que condiciona el trascurso de sus primeros años; y, por supuesto, su madre, cuya primera descripción la convierte en una criatura también dependiente de la construcción románica, pues nos es presentada como una virgen de Gloria, o, a mejor decir, en écfrasis paradigmática, como la Santa María Madre de Dios –talla barroca de la Patrona de Orense–, custodiada por los muros de ese mismo templo:

Estaba realmente hermosa con su *matiné* de seda azul, su cara de Santa María la Mayor –la misma boca gordezuela, la misma garganta ligeramente convexa, idénticos ojos opacos y negrísimos– y la frente tersa, como labrada en una materia dura, que aparecía encortinada por los bandos del pelo castaño claro, recogidos sobre la nuca en un moño de trenzas. (2018, 23)

Pese a la devoción sincera por su madre, y la reconfortante protección que, pareja a la que ejerce la Virgen respecto al niño Dios, siente en sus brazos, la primera mirada consciente proyectada sobre ella la torna en un ser intangible, tan bello en la lejanía de su condición “estatuaría” como lleno

de un dolor más propio de una virgen dolorosa: “ojos opacos y negrísimos”.

Mucho de ese sufrimiento materno está provocado por la separación, “acord[ada por] el consejo de familia” (2018, 24), de su padre; para Luis, esta es la más palpitante de sus ausencias, pues ve a su progenitor de tarde en tarde, siempre envuelto en un halo de irresistible fascinación. Nótese que, a diferencia de la descripción *estética* que el niño realiza de la madre, la primera contemplación del padre delata ya, aun cuando obvie el dibujo general y se focalice en su boca, una recreación en los detalles físicos:

Yo aspiré su olor característico a piel sana, a cosmético y agua de lavándula y, sin contestar, le quité la bigotera [...] y le besé en los labios, sintiendo a través de su pulpa los dientes firmes y parejos. [...] Mi padre se sentó y me mantuvo sobre sus rodillas, sin parar de sonreír, dejando ver sus dientes de fuerte y fina perfección animal, y sus encías altas y rojas. (2018, 38-39)

A medida que el relato avanza, la (recreada) mirada infantil, que reconoce una “impulsión irresistible [y] desintegradora” (2018, 60) hacia su padre, va completando el retrato, que nunca pierde una fisicidad algo perturbadora para el lector:

Era una sensación de noble placer [...] el sentirme dominado por una tan resuelta energía. [...] Mi padre se quitó el batín y recogió las mangas de la camisa hasta el codo, dejando al aire los antebrazos espinosos de pelos duros y claros. (2018, 42-43)

Incluso cuando, internado en un colegio, un Luis algo menos niño comienza a descubrir la complicidad con otros chicos, la aparición de su padre provoca un desbordamiento verbal que adquiere, incluso, ciertos tintes épicos, pues que el “hermoso pelo dorado” nos recuerda la “rubia melena” que Aquiles se corta en los funerales de su amigo Patroclo (*Iliada*, canto XXIII, v. 141):

Alcé un velón y vi, entre su hermoso pelo dorado, una profunda desgarradura del cuero que le bajaba desde la coronilla hasta detrás de una oreja. (2018, 287)

Las reminiscencias clásicas de la relación paternofamiliar se hacen aún más evidentes cuando el padre, consumido por la soledad, decide raptar a su hijo y llevarlo fuera de la villa. Se trata, sin duda, de una reelaboración algo *sui generis*, y sin connotación sexual de por medio, del mito de Ganimedes⁹:

Apenas mi madrina había dado los primeros pasos en el oscuro zaguán, protestando de que se hubiesen olvidado de encender el farolón de entrada, y cuando yo iba a alcanzar el umbral, después de haber mirado recelosamente hacia el faetón, alguien salió de tras la puerta de mi casa y me tomó en vilo por las corvas y la espalda apretándome contra un macferland que olía a goma húmeda. El raptor entró en el coche y la portezuela se cerró con fuerte golpe. En medio de la pestilencia de la goma percibí un fresco olor a agua de lavándula. (2018: 160-161)

La fascinación, fundamentalmente física, que Luis siente por su padre es, con todo, episódica, pues son largos sus periodos de ausencia. La pulsión constante por llenar el vacío de un referente masculino le impulsa, en consecuencia, a una búsqueda tan incesante como traumática, que primero fija su atención en seres incorpóreos. Es el caso de la estatua del rey David, que aun hoy, y desde que fuera desplazada de su disposición original en el siglo XVI, preside la fachada de la catedral de Orense y, por tanto, del templo de la Auria de Blanco Amor. A su contemplación gozosa dedica horas Luis, hasta convertirlo en “una de las más poderosas imágenes del bronco acertijo contra el que rebotaban las preguntas sin palabras de mi niñez” (2018, 15). Se trata de una figura que irradia calma, con “su yerto perfil, su lobulada diadema, su rígida barba, y su mano triste sobre el cordaje” (14-15), y que, de acuerdo a la etimología de su propio nombre –“el amado” o “el elegido de Dios”– constituye el primero y el más querido de los referentes para el niño. El rey

⁹ En el Canto XX de la citada *Iliada* se le describe como sigue: “[...] Ganimedes, comparable a un dios, / que fue el más bello de los hombres mortales. / Lo raptaron los dioses, para que fuera escanciador de Zeus, / por su belleza y para que conviviera con los inmortales”. (vv. 232-235)

David¹⁰, en su quietud extrema, despierta en él los síntomas iniciáticos de una querencia afectiva: lealtad, pertenencia e intimidad que se quieren exclusivas y no compartidas con el resto. No en otro sentido hemos de explicar su reacción violenta cuando apenas advierte que la augusta mirada del rey bíblico puede ser compartida con su madre:

Luego [mamá] se quedó mirando extrañamente hacia el David, sumergido en la claridad matinal. Yo me asusté. Aquella posible relación entre «ellos» me apretó el pecho con angustia increíble, como si algo de mi intimidad más exclusiva fuese a ser doblemente violado. [...] Me levanté y con violento ademán corrí la cortina. (2018, 27)¹¹.

El segundo de esos referentes incorpóreos es el Santo Cristo de la Catedral, inspirado en la talla homónima que se conserva en la capilla más visitada de la Catedral de Orense y que, según creencia popular, fue tallada por Nicodemo, testigo presencial de la pasión de Cristo. Como puede observarse, el horizonte referencial del niño aún no rebasa el espacio estrictamente inmediato al hogar materno, pues la catedral, como queda dicho, es visible desde algunas de las ventanas de la casa familiar. Sin embargo, el templo cristiano, aun siendo todavía una proyección del espacio matriz, está ya apartado de él y constituye, por tanto, un primer estadio en el proceso de crecimiento y búsqueda de independencia llevado a cabo por Luis Torralba. Si el David se ubicaba en la fachada, el Santo Cristo lo hace en una de las capillas más íntimas y recogidas del templo, de forma tal que la atracción que provoca en el niño va acompañada de un deseo por penetrar en ese espacio nuevo, paralelo a la égida materna, y en sus misterios, tras meses de contemplación desde el exterior.

Contrariado por haber sido forzado a elegir entre vivir con su madre o con su padre, Luis siente

¹⁰ Apunto aquí, tan solo al paso, las posibles connotaciones homosexuales del rey bíblico, sobre todo por su relación con Jonatán descrita en el *Libro de Samuel*. Véase en este sentido John Boswell (1994: 135-137).

¹¹ El propio Luis llega a experimentar una ensoñación, narrada en el capítulo 11, en virtud de la cual, mientras mira fijamente al David, su cuerpo se desprende de toda percepción objetiva y cree entrar en comunión con la estatua, convertida en su confidente más íntimo.

la pulsión de tener un encuentro íntimo, en la más descarnada soledad, con el Santo Cristo. Poder contemplarlo cara a cara significa para él la posibilidad de abrirse por completo al que considera su confesor real, sin intermediarios; pero también implica abrir la espita a deseos que, apenas intuidos, se resisten a ser codificados en palabras: “no era la prohibición estricta de descubrir la imagen lo que me contenía, sino la secreta responsabilidad de abrir las esclusas de no sabía qué aniquilantes misterios” (2018, 72).

La todavía impresionable mirada del niño se siente abrumada por el desgarramiento gótico de la imagen tan pronto como se atreve a coger “la manivela de la roldana” y “descorr[er]” (2018, 72) de un tirón la cortina que lo cubría:

Sí, estaba allí con su brutal severidad, su costillar escueto, sus descarnadas tibias de osario, sus larguísimos brazos de embalsamado. Las manos y los pies desdibujábanse hacia lo oscuro en una especie de borrosidad carcomida, y el pelo de muerto le caía, lacio y lateral, sobre la mitad del rostro hundido en la clavícula, hasta mezclarse con la barba larguísima, también de pelo natural. (2018, 73)

Sin embargo, es el Cristo más humano a quien busca el desamparado Luis, porque en él se halla el mejor depositario “del más hondo dolor transmisible” (2018, 73). El crucificado, bajo la mirada suplicante del niño, se desprende de las desgarraduras del martirio para convertirse en un compañero de viaje, en un confidente callado cuya belleza, oculta para los demás en sus detalles más profundos, es percibida por ojos cómplices:

Lo miré con más insistencia y advertí que era graciosa, casi tierna y mujeril, aquella clara tregua del cabello estirado por la corona de espinas a los lados de la raya [...] La inclinación de su frente [...] me pareció que ahora se sosegaba en un amable gesto humano, como de aburrimiento y soñera. (2018, 75)

Se acrecienta entonces esta complicidad silente y el niño siente deseos de aferrarlo entre sus manos y “desclavar[lo] para acostarle dulcemente a dormir en el mullido sofá de las salas capitulares” (2018, 75). El arrobamiento estético, del que no

es ajeno el reconocimiento físico en el dolor de Cristo, degenera en una ensoñación febril, con resabios místicos, llena de sugerencias: “Todos los candelabros temblaron como un humo de plata y san Martín de Tours entró por el aire, jinete de un caballo blanco, con la cara de mi padre” (2018, 75). Pareciera que un Blanco Amor maduro recreara un episodio infantil, encarnado por su *alter ego*, a partir de la écfasis del lienzo *San Martín y el mendigo*, pintado por El Greco entre 1597 y 1600, puesto que Luis es, como el mendigo pergeñado por el cretense, joven –frente a las caracterizaciones tradicionales que dibujan a un anciano barbado–, de mirada inocente y deslumbrada, y de delicada apostura –cabe decir incluso que afeminada¹²–.

Espoleado por la intercesión de su padre, a su vez transmutado en San Martín, el extasiado Luis es capaz de mirar directamente a los ojos de un Cristo humanizado por completo y hasta de acariciarlo entre sus manos, cual si fuera una *pietà* recodificada y, por tanto, resemantizada en una clave de *desvelamiento íntimo* que queda refrendada en el grito con que Luis cierra este éxtasis transitorio:

Pero yo puedo ir y volver y volar con solo desearlo. Aquí estoy junto a Ti, toco tu piel áspera, siento mis dedos entre tus guejetas que tienen frío y olor a tierra. ¡Si te pusieran cara de niño...! Desde ahora gritaré, mandaré, iré por lo oscuro sin que los pisos se me hundan... (2018, 76. La cursiva es mía)

Con todo, la progresión psicológica y el crecimiento al mundo de los afectos también se nutre de referentes masculinos reales. Solo cuando Luis logra distanciarse finalmente del espacio cerrado de la casa materna y de la catedral colindante es posible abrazar a otros seres y nutrirse de otras vidas. El punto de inflexión es narrado por extenso en el capítulo 30. Profundamente defraudado tanto por su madre como por su padre, incapaces

de percibir los matices de un interior turbulento, visita la catedral y asciende, cual Fermín de Pas regentiano, al campanario de la torre mayor. El objetivo primero de la ascensión, que no es otro que lanzarse desde allí para evidenciar su claudicación ante la ciudad umbrosa –“la vindicación con que yo iba a cobrarme de la crueldad egoísta de los míos” (2018: 202)–, vira por la intervención salvadora de Ramona; sin embargo, antes de que este ángel de la guarda –“lento tirón, arrastrándome hacia arriba sobre los empapados líquenes, me fue llegando hacia sí” (2018, 204)– consiguiera obrar el milagro, la perspectiva infantil, cruelmente amarrada y dependiente de su ambiente inmediato, experimenta una repentina maduración resultante en la percepción de sus convecinos como peles grotescos de los que es necesario alejarse: “todo ello ofrecía el aspecto de una representación de títeres, curiosa en su aplastada perspectiva y en su terrible lentitud” (2018, 202). De nuevo, el poso clásico se cuela de rondón en la narración: “mística Tarpeya” es el irónico nombre con el que “los liberales de Auria habían bautizado” la torre mayor. Si desde la abrupta pendiente, colindante con la cima sur de la colina Capitolina, la antigua Roma lanzaba a sus asesinos y traidores, desde su versión provinciana Luis se distancia vivencialmente de su terruño.

Luis es internado, después, en un colegio situado “en tierras del antiguo señorío de Lemos” (2018, 261) en el que experimenta, según sus propias palabras, “un período de disciplina de la voluntad” (2018, 268). Allí, ya alejado de la vigilancia otrora aniquilante, fija su atención, primero, en el padre Galiano, “muy joven, pálido como la cera, con sus ojos negrísimos, [de] hermoso mirar” (2018, 290); y, después, en Julio el Callado, “mi tierno amigo” (2018, 294), en cuyo sosiego, algo distante, se materializan las virtudes años atrás atisbadas en la dura piedra del David: “Era un niño silencioso, de sonrisa indescifrable y grandes ojos verdes, muy calmos, pero con un punto de fina ironía en ciertos momentos del mirar, [en los que] vi [...] una bondad y una belleza [...] extrañas” (2018, 294-295). El lector asiste, guiado por una prosa de resabios barrocos, al nacimiento y desarrollo de una complicidad creciente, en la que la atracción no solo implica un acercamiento físico –“lo levanté casi en vilo y le sequé las manos en los bordes del cajón. Luego, incontinentemente, lo besé en la mejilla y

¹² El protagonista de la novela recuerda, con amargor, los calificativos que le brindaban otros niños e incluso sus propios hermanos: “A mí no me podían ver y, con esa predisposición de la gente rústica a confundir las buenas maneras con el afeminamiento, me llamaban «Sarita» o «Xan-por-entre-elas» (2018, 165); “-¡Cállate..., mariquitas! A ver si te tiro un plato a la cabeza.” (217).

me sentí tan emocionado que casi se me saltan las lágrimas” (2018, 297)– sino también la búsqueda incesante del otro –“tenemos que vernos más veces, pero solos, ¿sabes?” (2018, 298)–, la creación de espacios íntimos solo por ellos compartidos –la mina– y, también, la expresión verbal de un sentimiento sincero: “Julio era la primera persona, fuera de las de mi familia, a la que amaba. Con este descubrimiento, sentí algo que se asemejaba a una prolongación inesperada del mundo” (2018, 299). Un sentimiento, en efecto, que muy pronto se torna en “impaciencia apasionada” (2018, 322) y que adquiere dimensión iniciática en la “noche maravillosa” que, como producto de su encierro en los “calabozos de rigor” (2018, 317), “durante mucho tiempo me pareció cosa soñada” (2018, 323). Allí descubre Luis, a través de un ranura abierta a la habitación contigua, el sexo en su visión más descarnada: “Al otro lado del tabique se oían, crecientes, unas agitadas respiraciones, casi quejas, y un rítmico golpeteo como de algo batido” (2018, 324). Julio, su cómplice, alivia su sorpresa –“¿De eso te asustas? ¡Si supieras otras cosas que hacen los grandes...! Eso lo hacen también los chicos” (2018, 324)– y se ofrece, en su experiencia –“Yo también”–, a compartirla: “Si quieres te enseño”. Sin embargo, Luis se resiste a ello, sabedor de que el paso implicaría, de forma inevitable, manchar, siquiera de manera gozosa, la profunda afección que le une a su amigo, de quien le costó separarse “lágrimas de sangre” (2018, 328).

El último referente masculino en la vida de Luis es Amadeo Hervás, en quien algunos han visto un trasunto de Eugenio Montés, “galleguista en sus orígenes y después fascista”¹³ (Araguas, 1998)

¹³ Es autor, entre otros textos, de *La estrella y la estela* (1953); incluye algunas alabanzas a José Antonio Primo de Rivera –a quien de hecho acompañó en sus viajes a la Alemania nazi y a la Italia mussoliniana, y en cuya corte literaria se le incluye de forma habitual (Carbajosa y Carbajosa, 2003, 22-26)– que Umbral calificó, sin tapujos, como “canto homosexual” (*Trilogía de Madrid*. Barcelona: Planeta, p. 228). En la Fundación Blanco-Amor se conserva una carta de Eugenio Montés –fecha en Houston, el 27 de noviembre de 1928– dirigida a nuestro autor, precisamente cuando Eduardo volvía a España, por vez primera, como corresponsal de *La Nación*. Las palabras de Montés delatan el grado de confianza –y la evidente complicidad– que medió entre ellos en una ya lejana infancia y adolescencia: «Desde Texas alargo, por encima del Atlántico, mi emoción. Llego hasta Orense y, al pie de

y en el que, quizás, no sea difícil vislumbrar algo de la fascinación que el propio Blanco Amor proyectó en Federico García Lorca. Y es que algunas de las expresiones que utiliza para describir a su personaje ficticio se asemejan bastante a las que, años después, emplea en la semblanza –ya citada– que hace del poeta granadino en *La Nación*: “su implacable inteligencia no ofendía ni restaba nada a su cordialidad, a su contagiosa simpatía”; “Mas, a pesar de todo, su espléndida sonrisa no lograba borrar una cierta tristeza, o tal vez desconfianza, de sus ojos, que la noche hacía ligeramente morados” (2018, 359-360). Aunque Luis lo conoce como Amadeo, su nombre era realmente Amadís, sabiamente ocultado por su pretenciosidad literaria. No obstante, resulta a todas luces un nombre parlante, pues que significa “el gran amor” o “amadísimo”, y esa es precisamente su función en una narración que serpentea entre vericuetos muy sutiles y en la que los sentimientos nunca adquieren un nombre definido.

La primera descripción que hace de él el ya adolescente Luis Torralba delata un interés tanto intelectual como físico, bien salpimentado de eufemismos que denotan, a las claras, la condición homosexual del que será su amigo y confidente:

Era alto, armonioso, triunfal. Tenía el pelo tan rizado y brillante como el de un mulato presumido y ojos audaces de muy oscuro azul. [...] Yo sentía grandes deseos de ser su amigo [...] Sin duda, era también de *los irregulares y rebeldes*. [...] Su voz era cálida, rica de intimidad, muy suave, sin dejar de ser varonil. (2018, 356-357)

Amadeo y Luis ansían una comunión plena, un tiempo “en que no necesitemos ir a ninguna parte para estar juntos en todas” (2018, 361). Hasta que ese momento llegue, saborean con fruición cada uno de sus encuentros. Se suceden, así, escenas de complicidad absoluta, en las que disfrutan, entusiastas, del canto de los ruiseñores –pájaro de

la Catedral, donde otras manos tocan a rebato las campanas que tanto hemos oído, te ofrezco el temblor de mis manos siempre amigas y, en tiempo lejano, cómplices. [...] Dale mis recuerdos a esa calle de Juan de Austria por donde en este instante suben mi ojos húmedos y dale mi recuerdos a aquel amigo de infancia y mocedad que vivía al lado de mi casa y al lado de mi corazón».

los poetas enamorados desde John Keats (“Ode to a Nightingale”)–, o de la sinfonía de Wagner, y se cogen de las manos y comprenden “sin decir[se] nada, que la menor palabra podría resultar inoportuna o excesiva” (2018, 363). No hay consumación sexual, pues el todavía adolescente Luis, Galatea del pigmaliónico Amadeo, se muestra incapaz aún para caminar por “aquella rampa temida y, en el fondo, deseada” (2018, 371). Sin embargo, no permitir el desarrollo íntimo de un sentimiento no obsta para que no exista, como de forma reiterada expresa Luis, un narrador profundamente perturbado ante su compañero amado: “desde hacía tiempo, los coloquios con Amadeo me sobreexcitaban cada vez más. Ya no eran solo sus palabras y su voz, sino su cercanía personal. Él sonreía con una seguridad monstruosa cada vez que mi turbación era notoria” (2018, 375). El “impulso secreto” que sienten uno respecto de otro lleva a Luis al abandono transitorio de sí mismo cuando ambos saborean, reprimiéndose sin tregua, “el contacto extenso con la piel”, y comprueban que “de aquello no había forma de defenderse” (2018, 376).

Solo desde la frustración que supone para Luis su falta de iniciativa ante el cuerpo deseado de Amadeo cabe entender su iniciación sexual con Blandina, una de las solícitas sirvientas que vivía en la casa materna. Justo antes de rendirse en su cuerpo, por vez primera en su corta vida, Amadeo y él habían compartido la misma cama; Luis sentía “una mezcla de miedo sofocado y de ansiedad angustiosa”, mientras que Amadeo “hablaba aturdidamente como para liberarse de algo que *no osaba decir*” (2018, 380, la cursiva es mía). La aparición de Blandina propicia la salida de Amadeo, “vacilante, casi tambaleándose” (2018, 381), al tiempo que Luis se muestra incapaz de conciliar el sueño. La situación propicia un encuentro furtivo, descrito con la frialdad, distante, de quien no se entrega sino como forma subsidiaria para acallar la rabia de la oportunidad, real, perdida:

Mis ojos tropezaron con sus senos, osados, casi mirones. [...] Cuando cedió aquel terco obstáculo, Blandina dio un pequeño grito y yo sentí que me hundía en algo tibio, blando, viscoso, de dulcísima posesión. Al otro lado de sus gemidos, de su carne y de aquel suave abismo, adonde rodaban abiertas las esclusas de mi ser, oía apartada, agónica, otra voz:

–¡Luis...! (2018, 383)

Amadeo toma conciencia de que Luis es ya muy otro. No obstante, y aunque la distancia entre uno y otro resulte cada vez mayor, le advierte, sincero, de una pulsión acallada, de forma artificial, y cuya resolución queda abierta al término de *La catedral y el niño*: “Tu revelación instintiva puede desviarte de tu auténtico camino. ¡Cuidado! Espero que solo se trate de un rodeo del que volverás luego de algunos años, lamentando el tiempo perdido” (2018, 412).

El enamoramiento inicial, plagado de lugares comunes *a la romántica*, entre Luis y Ruth, hija del indiano Valdeiras, no es más que la vía de escape definitiva del joven respecto de Auria. No en vano, las últimas horas que Luis pasa en su ciudad natal, antes de partir para la Argentina que también vio convertirse en un hombre al propio Blanco Amor, las comparte con Amadeo, quien “el día de la partida vino, muy de mañana, a mi casa, a mi cuarto. Estaba muy demacrado. Me abrazó largamente, en silencio, y se fue. No le vi más” (2018, 496). Los fuegos de artificio no acallan, sin embargo, un amor vivido sin las palabras certeras y postergado para siempre sin haberse consumado. Quedan, sin embargo, otras apesadumbradas que un Luis –o quizás un Eduardo– esbozaba, de forma premonitória, para describir a Amadeo –o mejor Amadís–, el “gran amor” de su vida:

En la adolescencia se descubre a gente así... Luego parece esconderse para siempre en los harapos de la vulgaridad. Esa debe de ser una de las causas de la tristeza de la vida. Uno se va cansando de buscar y de no hallar; y cuando ya no se busca es que se está maduro para la renunciación y el tedio; es decir, para la muerte. (2018, 360)

BIBLIOGRAFÍA

- ARAGUAS, V. (1998). La bella desconocida, *Revista de libros*, 16, 1 de abril.
- BLANCO AMOR, E. (1935). *Yerma* en el Español, *Ciudad. Revista de Madrid para toda España*, 3, 9 de enero, p. 19.
- BLANCO AMOR, E. (1956). Evocación de Federico, *La Nación*, 21 de octubre.
- BLANCO AMOR, E. (1997). *La catedral y el niño*. Vigo: Editorial Galaxia.
- BLANCO AMOR, E. (2018). *La catedral y el niño*, prólogo de Andrés Trapiello. Barcelona: Libros del Asteroide.
- BOSWELL, J. (1994). *Same-sex Unions in Premodern Europe*. Nueva York: Vintage.
- CARBAJOSA, M. y P. (2003). La corte literaria de José Antonio. Barcelona: Crítica.
- CARRO, X. (1993). *A obra literaria de Eduardo Blanco Amor*. Galaxia: Vigo.
- CUESTA GUADAÑO, J. (2015). "Por Dios y por España: poesía y propaganda del bando nacional durante la Guerra Civil". En E. Peral Vega y F. Sáez Raposo (Eds.), *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española: literatura, arte, música, prensa y educación*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, pp. 279-331.
- FLOR, F. de la (2011). *De cristo. Dos fantasías iconológicas*. Madrid: Abada Editores.
- GIBSON, I. (2009). *Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Planeta.
- HOMERO (1996). *Iliada*, trad. Emilio Crespo Güemes. Madrid: Gredos.
- LEIS FERRERIA, X. A. (1996). "A narrativa de Eduardo Blanco Amor: o descubrimiento dun mundo conflitivo". En AA.VV. (Eds.), *Historia da literatura galega*, vol. 4. La Coruña: Asociación Socio-Pedagógica Galega, pp. 1153-1184.
- Martín, E. (2013). *El 5º evangelio. La proyección de Cristo en Federico García Lorca*. Madrid: Aguilar.
- PERAL VEGA, E. (1999). Eduardo Blanco Amor. Razones de un olvido, *Leer. El magazine literario*, 5-6, pp. 63-65.
- PERAL VEGA, E. (1999). La mirada de la infancia en *Los miedos*, de Eduardo Blanco-Amor, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 17, pp. 177-194.
- POZUELO YVANCOS, J.M. (2018). Eduardo Blanco Amor, la novela de Orense, *ABC*, 29 de junio.
- ROJAS CLAROS, F. (2013). *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*. San Vicente del Raspeig: Universidad de Alicante.
- RUS, P. (1994). *Imagen del mundo en las novelas de Eduardo Blanco Amor: visión de una problemática universal, el conflicto social y los marginados*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, tesis doctoral inédita.
- TARRÍO VARELA, A. (1993). Dos novelas de Eduardo Blanco Amor a recuperar, *Ínsula*, 562, pp. 22-23.
- TINNELL, R. (2011). Correspondencia conservada de Eduardo Blanco-Amor a Federico García Lorca, *Madrygal*, 14, pp. 117-124.
- TORRES MARTÍNEZ, C. (1993). A temática amorosa na narrativa de Eduardo Blanco-Amor, *Grial*, 117 (enero-febrero-marzo), pp. 30-41.
- TRAPIELLO, A. (2018). "Una ciudad sin argumento". En E. Blanco Amor, *La catedral y el niño*. Barcelona: Libros del Asteroide, pp. 11-19.

Rafael Dieste y Carlos Marx: en torno a la “carta 110”

Rafael Dieste and Karl Marx: around the “letter 110”

CÉSAR ANDRÉS NÚÑEZ

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA-IZTAPALAPA

A fines de mayo de 1995, cuando se publicó el *Epistolario* de Rafael Dieste, Xesús Alonso Montero, en un breve ensayo de la serie que publicaba en el periódico *La Voz de Galicia*, llamó la atención sobre la carta numerada 110 en la edición preparada por Xosé Luis Axeitos (Dieste, 1995b). Decía entonces Alonso Montero:

Trátase da carta escrita por Rafael Dieste (Buenos Aires) ó seu irmán Enrique o 8 de outubro de 1945, carta que aparece consignada co número de orde 110 no recentísimo *Epistolario* do gran escritor. A carta, de dúas páxinas, contén un apéndice de páxina e media que vai ser citado, no futuro (creo), por todos aqueles que se interesen polas ideas políticas de Rafael Dieste. Hai varios anos que teño o privilexio de coñecer estas catro páxinas mercé á copia que me proporcionou Xosé Luis Axeitos, que é quen preparou a edición desa festa literaria e informativa do *Epistolario*. O texto de 1945 ben merece esta denominación: a carta 110. (Alonso Montero, 1995, 121-122)

A pesar del vaticinio, con la excepción de dos relevantes menciones (de Arturo Casas [1997] y de Manuel Aznar Soler [1999]), el apéndice de aquella carta no fue tan citado como era de esperar. Su importancia, por lo demás, no creo que sólo radique en el interés en torno a las ideas políticas de Rafael Dieste –asunto sobre el cual sin duda echa luz– sino también en torno a sus ideas y sus posiciones estéticas. Leer con atención la posdata, en fin, podría resultar iluminador a la hora de observar la lectura que Dieste hace de un ámbito cultural complejo, encabalgado entre el mundo europeo que sigue pensando como suyo y el mundo americano en el que se ve obligado a trabajar. En su enunciación se entraman los conflictos de la anterior guerra de

laorillayyo@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6620-3682>

Recibido: 06-08-19

Aceptado: 19-09-19

Resumen

El pasaje de una carta de Rafael Dieste referido a sus opiniones sobre Marx y el comunismo –ya subrayado por Xesús Alonso Montero, Arturo Casas y Manuel Aznar Soler– ofrece mayores ambigüedades de las que pueden observarse a simple vista. Su lectura permite reconstruir un universo de conflictos políticos y culturales que caracterizaron la labor de los escritores que transitaron la guerra de España y el exilio republicano. Tras los comentarios políticos es posible sospechar posiciones estéticas en torno a las cuales un escritor como Dieste buscó encontrar su propio modo de transitar esos conflictos. Seguir las tensiones allí inscriptas, entonces, y proponer la posible lectura de un poema de Rafael Dieste es el objetivo de este artículo.

Palabras clave: marxismo, comunismo, guerra, exilio, estética.

Abstract

The passage of a letter by Rafael Dieste referring to his views on Marx and communism –already underlined by Xesús Alonso Montero, Arturo Casas, and Manuel Aznar Soler– offers greater ambiguities than can be seen easily. Its reading

allows to reconstruct a universe of political and cultural conflicts that characterized the work of the writers who suffered the war in Spain and the republican exile. It is possible to find -behind political comments- aesthetic positions in relation to which Dieste sought to find his own way of resolving those conflicts. The objective of this article is to follow the tensions registered there and also propose a possible reading of a poem by Rafael Dieste.

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

España con los de la incipiente Guerra Fría, y se inscriben los rasgos problemáticos de la situación –el exilio– en la que se encuentra.

Lo que interesa a Alonso Montero de la “carta 110” se resume en tres breves fragmentos, que son también tres temas relevantes para el crítico:

Se tivese que reproducir tres breves fragmentos do singular apéndice, escollería:

I. “Me inspira un gran respecto Carlos Marx desde el punto de vista político, moral y doctrinal... Pero no soy marxista. Tampoco antimarxista.”

II. “...reconozco mi deuda con Marx. Tengo una actitud bastante análoga a la de Benedetto Croce: de comprensión y asimilación.”

III. “Pero no soy comunista militante, ni tampoco simpatizante incondicional. Los comunistas simpatizan conmigo, me escuchan con respeto, les inspiro confianza, les gusta contar con mi nombre, etc”. (Alonso Montero, 1995, 122)

Finalmente, luego de subrayar estas tres cuestiones aludidas en las citas, Alonso Montero comenta:

Paga a pena ler, enteiro, o apéndice (da carta 110) porque contén unha riqueza e unha sutileza, ademais de valentía, que as liñas escolleitas só amosan en parte. Quen coñeza o comportamento persoal e intelectual de Dieste nos tres anos da Guerra Civil non debería sorprenderse destas palabras, escritas, por outra parte, moi pouco despois do final da II Guerra Mundial, nun tempo, por conseguinte, en que os comunistas e os seus lonxanos ou próximos simpatizantes albiscaban, non sen razón, grandes alboradas, que non chegaron a ser tales.

Pero Dieste, que non renunciaba a certas alboradas, bastantes anos despois, en febreiro de 1979, confesáballe a un periodista que seguía con moito interese a elaboración do eurocomunismo. Tal declaración tivo que soar mal, moi mal, ós seus compañeiros de xeración e de tarefas, se exceptuamos, naturalmente, a Luís Seoane.

O certo é que xa posuímos un texto fundamental para achegármonos á ideoloxía de Rafael Dieste. A carta 110 dará que falar. (Alonso Montero, 1996, 122)

Hace bien Alonso Montero en conectar el escrito de Dieste con su comportamiento durante la

guerra y con las “alboradas” esperadas hacia 1945, pues quizás en ese vínculo se diriman algunas de las sutilezas de la prosa. Efectivamente, la sutileza –rasgo sin duda propio de su escritura– es notable en el pasaje, tan notable como un hecho que Alonso Montero no menciona, pero incrementa, si cabe, el interés y la complejidad de la posdata escrita de “última hora” como apéndice a la carta. El hecho es que lo que el escritor denomina “informe político” no está rigurosamente suscrito por su firma, sino que es atribuido a Félix Muriel¹. Se trata, pues, en rigor, de la última aparición, del último escrito de este personaje, suerte de *alter ego* del autor (aunque el vínculo entre una y otra figura es sin duda complejo). Sea como sea, la atribución del texto, dirigido a un amigo de la familia, en una carta enviada a su hermano –el mayor de sus hermanos, con quien sostuvo una abundante e interesante correspondencia–, resulta doblemente llamativa. Es obvio que no podemos, al menos sin conocer la carta que provoca el “informe político”, saber qué motivos pueden haber determinado que el pasaje, anexo de una carta privada, fuera atribuido a Félix

¹ Algunos años más tarde, Manuel Aznar Soler tampoco alude a la firma del pasaje: “el apéndice de una carta a su hermano Enrique, fechada en Buenos Aires el 8 de octubre de 1945, resulta un testimonio muy valioso para caracterizar su perfil ideológico, la índole de su compromiso político con esas “circunstancias” históricas del exilio republicano de 1939 a las que el escritor Rafael Dieste nunca fue insensible. En rigor, ese apéndice, escrito «en el café La Fragata, el martes, quizá 10 de octubre de 1945», puede leerse como un impagable autorretrato político, ideológico y moral del escritor Rafael Dieste (Aznar Soler, 1999, 45). A continuación, “por su interés testimonial”, transcribe el texto (que también reproduciré en breve) y comenta: “En suma, Rafael Dieste se nos presenta a través de este epistolario como un republicano digno, como un «rojo» que asume su condición con orgullo y a mucha honra –ni comunista ni anticomunista en lo político; ni marxista ni antimarxista en lo intelectual–, como un «rojo» de conciencia independiente y libre que no está dispuesto a comulgar ni con dogmas ni con dictaduras. Rafael Dieste encarna así la conciencia ética y estética de la dignidad exiliada, la imagen de un escritor desterrado pero profundamente arraigado a su tierra natal, la identidad de un desterrado para quien sería muy doloroso y muy difícil asumir esa condición que José Gaos iba a acuñar en 1954 con el neologismo de «transterrado»” (Aznar Soler, 1999, 47). En cambio, Arturo Casas sí recuerda la atribución del texto a “los labios confidentes de su apócrifo Feliz Muriel” aunque, como dice, “está muy claro” que en el texto el autor “se retrata a sí mismo” (Casas, 1997, 391).

Muriel. No parece pertinente descartar el “juego” literario entre los hermanos, pues en otras ocasiones Rafael ya había recurrido a la construcción de personajes al dirigirle una carta, en la que también había –como en ésta– un segundo destinatario supuesto, también cercano; en aquella ocasión, el 24 de octubre de 1941, era Eduardo Dieste (Dieste, 1995b, 174-179)².

Eduardo y Rafael recurrían con cierta frecuencia a nombres, a mitad de camino entre el seudónimo y el heterónimo, como es el caso de Dr. Syntax, para Eduardo, y Félix Muriel –o, en una ocasión, al escribir sobre *Buscón Poeta*, Gerineldos Delamar (1935)– para Rafael. El uso de estas “máscaras”, en resumen, no era infrecuente ni sorprendente. De todas formas, Félix Muriel, aquí, parece ser algo más que un recurso algo socarrón, risueño, entre hermanos, ya que el “informe político” que redacta espera ser transmitido a un amigo –cercano, sí, pero que podría darle luego una eventual publicidad mayor. Todo hace creer, hasta tanto no tengamos más datos, que se trata de una más de las tantas “sutilezas” que caracterizan el texto, de un cuidado, de una precaución, que no conviene pasar por alto.

² En esa carta, fascinante, de las más interesantes del epistolario, Rafael redacta una breve parodia de auto sacramental, en el cual, jugando con la famosa frase de Julio César, se bautiza a Enrique como “Doctor Antiveni, Antividi y Antivici”. El juego de nombres y deslizamientos incluye a Félix Muriel, de quien aún no se habían publicado sus “historias e invenciones”: “Esto cuenta, a su famoso hermano Enrique, el no menos famoso doctor Petrus. Pues veo que le habéis doctorado. Gracias en nombre de su modestia. [...] Respecto a Petrus antes de doctorarse, tengo noticias de que era un tal Félix Muriel, un ser melancólico y amable que conoció junto a una estatua en un parque de París. Su amabilidad consistía en mostrar flores cuando tenía llagas. También se decía que era ingeniero de puentes y que le había venido esa vocación después de saltar sobre una sima. Solía confundirse conmigo, pero yo estoy en dudas y a veces recomiendo el salto. Claro, es una recomendación grave porque es otro salto al que, además del riesgo, se une la responsabilidad” (Dieste, 1995b, 176 y 177). La alusión al lugar en que conoció a Félix Muriel remite, sin equívocos, a un texto publicado en la revista *P.A.N.*, en Madrid, en 1935: “Galería de espejos fieles”. Allí “nace” como personaje Félix Muriel, en un ambiente algo melancólico, algo modernista. Muy otro es el tono de su reaparición en esta carta de 1941 (en que Muriel aparece mostrando “flores cuando tenía llagas”); es, conviene notarlo, la primera mención en el exilio del nombre que rige el más famoso libro de Rafael Dieste, editado casi dos años más tarde, en junio de 1943. Así pues, en el exilio, Félix Muriel reaparece y hace su última aparición en sendas cartas a Enrique.

La importancia del texto, así como su relativa brevedad, parece recomendar la reproducción de esa no tan extensa posdata de la carta, escrita en el café “La Fragata” de Buenos Aires, probablemente el 9, y no el 10, de octubre de 1945³:

Según el informe político a que te refieres, Félix Muriel me ha dicho lo siguiente:

“Me inspira un gran respeto Carlos Marx, desde el punto de vista político, moral y doctrinal. Creo que ha contribuido a esclarecer muchas cosas y a plantear otras en el terreno adecuado. Pero no soy marxista. Tampoco antimarxista, pues reconozco mi deuda con Marx. Tengo una actitud bastante análoga a la de Benedetto Croce: de comprensión y “asimilación”. Creo también, como él, en las raíces platónicas del pensamiento de Marx. Me parece que Lenin ha enriquecido y ahondado el pensamiento práctico de Marx (en teoría y en la práctica), pero no soy *leninista* más que en los puntos en que la autoridad de Lenin es indudable. Admiro su gran sentido de orientación y otras cosas que no es ahora ocasión de especificar. Pero mis admiraciones y coincidencias no son las que suelen definir –en el lenguaje de los partidos– a un leninista. Estoy convencido de la seriedad y de la fundamental honradez del movimiento comunista en su conjunto. Pero no soy comunista militante, ni tampoco simpatizante incondicional. Los comunistas simpatizan conmigo, me escuchan con respeto, les inspiro confianza, les gusta contar con mi nombre, etc. Pero no me consideran comunista –en el sentido que tiene esta palabra en el lenguaje de los partidos. Naturalmente yo no estoy de acuerdo con ellos en ese punto, pues me parece que no son

más comunistas que yo; aunque comprendo que el serlo “a mi manera” no me autoriza a sembrar confusión usando una palabra que tiene su modo de funcionar en la conciencia social de nuestros días. Así pues, a la pregunta “¿Es usted comunista?”, yo tengo que empezar por contestar: “Pongámonos de acuerdo sobre lo que usted quiere decir...” Ahora bien, cuando las gentes marrulleras, confucionistas por estupidez o por mala fe usan la táctica de llamar rojo o comunista a quien pretenden combatir, yo me siento profundamente honrado si el supuesto “insulto” me alcanza. Y cuando los imbéciles creen vestirme de andrajos con esos calificativos yo me siento vestido de púrpura. ¿Qué más? Fui, en efecto, comisario político (para lo cual no era necesario pertenecer a ningún partido). Y, finalmente, si favorece el propósito de Don Carlos [Gurméndez] el hacernos figurar “grosso modo” como simpatizantes comunistas –o comunistas a secas– no tenemos reparo alguno, salvo el inconveniente (si la cosa trasciende) de que puedan pedirnos el carnet. Dale recuerdos míos muy afectuosos”. (Dieste, 1995b, 218-219)

Hacia el final del texto, pues, asoman los motivos de este “informe político”, de esta posdata. Surge, aparentemente, de un pedido de Carlos Gurméndez –debemos al editor del epistolario, Xosé Luis Axeitos, la aclaración de que el mencionado como “Carlos” es Carlos Gurméndez– sobre la posibilidad de incluir a Rafael Dieste en algún eventual listado de “simpatizantes” comunistas⁴. El hecho de que

³ Según Dieste anota, en un paréntesis, el apéndice de “Última hora” fue escrito “(En el café “La Fragata”, el martes, quizá 10 de octubre de 1945)”. Es llamativo el adverbio, preludiando un escrito de Félix Muriel, pero seguramente obedece a que, en hoja aparte, sin la carta fechada el 8 a mano, el autor redactó en el café el anexo sin tener muy presente el número de día de aquel martes (que fue 9 de octubre). El café La Fragata, que ya no existe, estaba en la esquina de Av. Corrientes y calle San Martín, muy cerca del departamento de calle Lavalle en que entonces vivía Dieste. Resulta difícil olvidar que el pasaje fue escrito apenas siete u ocho días antes de la movilización social resultante del reclamo popular por el encarcelamiento del coronel Juan D. Perón, verdadera bisagra en la historia argentina.

⁴ Carlos Gurméndez conoció a Eduardo y Rafael Dieste en Madrid, a mediados de los años treinta (Gurméndez, 1995, 10; Axeitos, 1997, 139) y, desde entonces, mantuvo una constante amistad con ellos. Serán los Gurméndez quienes ayuden a los Dieste (Rafael y su esposa Carmen Muñoz) a salir de Europa hacia el exilio americano: desde Francia se dirigen a La Haya, invitados, como cuenta Carlos Gurméndez “por meu pai, naquel intre Embaixador do Uruguai en Holanda [...] Xa coa documentación arraxada e o pasaxe para embarcar con destino a Bos Aires, vía Montevideo, unha mañá chegou Brouwer para avisar do perigo a que estaba exposto Rafael Dieste: enterárase de que o barco facía escala en Canarias e podían ser detidos polas autoridade franquistas. Retrasaron a viaxe ata atopar outro barco, o *Alwaki*, que os levara directamente ó seu destino” (Gurméndez, 1995, 11). La ayuda brindada a los Dieste fue mucha, y en circunstancias más angustiantes de las que trasluce el rápido relato del uruguayo. Pueden verse las cartas que Rafael, al salir del campo de concentración

Rafael Dieste acepte la inclusión, sin reparos, no está exento, no obstante, de las muchas aclaraciones que se realizan. Queda, en principio, la intriga sobre el modo en que fue formulada la consulta, pues el pasaje cambia de asunto de manera sorprendente. Si en principio el tema parece ser la opinión que pueda producir la obra de Carlos Marx, rápidamente la cuestión se transforma en un comentario sobre la interpretación que Lenin haya hecho de Marx y, en seguida, sobre la política de Lenin; luego, se habla más bien del leninismo, para desembocar, de modo general, en el comunismo, que parece referido como nombre partidario, más que doctrinal. El deslizamiento del tema es llamativo, tanto como el cambio de persona: la primera persona del singular se reconvierte, en el final, en plural. Acaso el plural sea mero resultado de la suma de un tú y un yo: si Carlos quisiera hacernos figurar a ti, Enrique, y a mí, Rafael, como simpatizantes comunistas... De todas formas, es extraño –y nada común en él– que Rafael se arrogue el derecho de decir por su hermano, a quien le escribe, que ninguno de los dos tiene reparos en ser así considerado. Quizás, “sencillamente”, el plural remita a Félix Muriel y Rafael Dieste, pues queda pendiente el problema, no menor, de que quien enuncia es, en verdad, Félix Muriel.

Sin duda, quien fue “comisario político” es Rafael Dieste, y no Félix Muriel, pero ya durante la guerra de España, como veremos, Rafael recurrió al personaje para mediar las relaciones con la política. Es esta carta de 1945, por lo que sé, la única ocasión en la que Rafael Dieste menciona este cargo ejercido durante la contienda, sobre el que no tengo otra noticia. Todo hace creer que su nombramiento como “comisario político” republicano (extra-partidario, según anota) poco tenía que ver con otros típicos modos del comisariado ejercidos por militantes comunistas. Quizás se trate de un cargo resultado de la labor en el Comisariado de Propaganda, en Barcelona, en la segunda mitad de 1937 (Muñoz, 2005, 28) o bien de la función ejercida en los últimos meses de la guerra, movilizado, en el

de Saint-Cyprien e instalado ya en Poitiers escribe a Carmen, que convalece de las heridas de un bombardeo en un hospital de París, entre febrero y marzo de 1939; en ellas es constante la referencia a la ayuda –consejos, gestiones, etc.– de “Carlitos” Gurméndez, por quien se nota un enorme afecto (Dieste, 1995b, 92-107, 120-129; Muñoz, 2005, 40, 45, 59-62, 71; Axeitos, 1997, 141-149).

XI Cuerpo del Ejército del Este, donde participaba de la confección de la hoja semanal *Los Lunes del Combatiente* (Núñez, 2009).

Sea como sea, lo cierto es que la alusión a la guerra de España trae consigo uno de los más evidentes motivos de cuidado a la hora de pronunciarse sobre el ámbito de temas del que escribe en 1945. La serie de deslizamientos –un comentario “teórico”, “doctrinal” que abre un “informe político”, una opinión sobre la obra de Marx que rápidamente pasa a hablar de Lenin, del leninismo, del comunismo y de los comunistas, etc.– invita a preguntarse a qué figuras y a qué personas o grupos se refiere. Puesto que el nombre de “comunistas” no tiene, desde luego, una referencia precisa, inequívoca. ¿Quiénes serían los “comunistas [que] simpatizan conmigo”, que “lo escuchan con respeto” y a quienes les “inspira confianza”? ¿Quiénes son, en fin, “ellos” (cuando escribe “Naturalmente yo no estoy de acuerdo con ellos en ese punto, pues me parece que no son más comunistas que yo”)?

El deslizamiento de nombres es correlativo del deslizamiento de apelativos –y, claro, de personas aludidas–, pues son “otros *ellos*”, digamos, las “gentes marrulleras” y los “imbéciles” los que lo llevan, en una lógica binaria en la cual no parece moverse con comodidad el pensamiento de Dieste, a aceptar y enorgullecerse de ser llamado comunista cuando pretenden insultarlo. También concede en adoptar la clasificación de “simpatizante comunista” o de “comunista”, claro, “si favorece el propósito de Don Carlos”. El único reparo, en este caso, es que “si la cosa trasciende”, se le pida el carnet del partido, que no tiene ni, parece claro, quiere tener. En el paréntesis (“si la cosa trasciende”) quizás haya parte de la explicación de los cuidados y las ambigüedades de la redacción.

¿Quiénes serían, entonces, los “comunistas” que simpatizan con él? Es factible suponer que los primeros en los que pensaba serían amigos que conformaban el grupo de exiliados con los que se solía reunir en Buenos Aires. Arturo Casas –retomando la clasificación de la comunidad gallega en Buenos Aires durante la posguerra española que propusiera Xesús Alonso Montero– señala que:

Dieste se integra en el sector ideológicamente más progresista, también el más activo por sus inquietudes políticas, culturales e incluso empre-

sariales. Nucleado por Luís Seoane, tuvo su lugar de encuentro inicial en la tertulia del Café Tortoni y de él formaban parte, junto con los dos autores citados, Varela, Cuadrado y Baltar. Ya con menor presencia, Otero Espasandín y Colmeiro, así como otros exiliados no gallegos, Francisco Ayala, Rafael Alberti, Joan Merli, Guillermo de Torre y otros. [...] Este sector fue identificado ideológicamente por algunos compañeros de exilio vinculados a Irmandade Galega –sucesora del Partido Galleguista– como comunista, pero sería más exacto calificarlo de federalista de izquierdas, con una pluralidad en la que convivían sin problemas un galleguismo no nacionalista y un marxismo humanista. (Casas, 1997, 469)

No es imposible, entonces, que las “gentes marulleras”, “confusionistas” a las que alude en la carta a Enrique, sean personas vinculadas a Irmandade Galega y, quizás también, a los Centros provinciales gallegos de Buenos Aires (el Lucense y el Orensano eran los más poderosos), que mantuvieron a Castelaio muy aislado de los republicanos tildados de “rojos”. Sin embargo, como anota Casas, la identificación de los exiliados con quienes se vinculaba Dieste con el comunismo no era nota distintiva del grupo ni mucho menos:

Alonso Montero suele aplicar al grupo, y sobre todo a Seoane, el calificativo de *filocomunista*, especialmente en el segmento temporal de la derrota de Hitler por el ejército soviético. Esta denominación, aun pareciendo más apropiada, no deja de ser confusa, pudiendo además ser interpretada desde una angostura inconveniente a la realidad de las cosas. Por otra parte, el filocomunismo era, recién culminada la gesta de Stalingrado, tanto (o incluso más) un *sentimiento* de todo demócrata –sobre todo si este era español y confiaba en el *efecto dominó* que habría de arrastrar a Franco con Hitler y Mussolini– como una efectiva postura ideológica. Por todo ello es pertinente la expresa declaración posterior de Alonso Montero sobre el carácter *no monolítico* de los contertulios del Tortoni (p. 84). (Casas, 1997, 469, n. 10)⁵

⁵ También en su biografía de Luís Seoane, Alonso Montero se refiere al clima de ideas de la tertulia y recuerda la euforia que produjo –unos años después del desencanto que ocasionara el

De hecho, una de las escasas intervenciones públicas de Dieste en relación a la II Guerra Mundial durante aquellos años fue la firma, en agosto de 1941, de sendos telegramas enviados a Londres y a Moscú: a Bernard Shaw y a Alexis Tolstoi –de casi idéntica redacción, subrayando de ese modo la “equidistancia”– que fueron suscritos por muchos miembros del Centro Republicano Español de Buenos Aires y colaboradores de la revista *Pensamiento Español*, donde fueron publicados⁶. Así pues, la posición de Dieste, apenas manifiesta de manera pública en estos telegramas, pero legible en múlti-

pacto germano-soviético de 1939– la victoria rusa en Stalingrado: “A tertulia do Tortoni, con predominio de «progresistas», tanto os arxentinos como os españois, está eufórica o 3 de febrero de 1943: había 24 horas que o Exército Vermello, gañada a decisiva e simbólica batalla de Stalingrado, fixera capitular ó mariscal Von Paulus con 350.000 homes. No Tortoni xa se sabe que o Exército de Hitler non é invencible” (Alonso Montero, 1994, 56-57). El estudio de Alonso Montero al que Casas alude en la cita anterior, donde clasifica los grupos de gallegos radicados en Buenos Aires a principios de los años cuarenta, es *Lingua e literatura galegas na Galicia emigrante* (Xunta de Galicia, 1995).

⁶ Bajo el título “Dos telegramas de los intelectuales españoles desterrados en Argentina” se reprodujeron en el número 4 de *Pensamiento Español*, en agosto de 1941, los dos textos, muy semejantes. Decía el primero: “Intelectuales españoles en Argentina desterrados por fascismo internacional felicitan intelectuales británicos tenaz resistencia Gran Bretaña, haciendo votos por el triunfo final que habrá de restaurar la libertad del mundo”; y el segundo: “Intelectuales españoles en Argentina desterrados por fascismo internacional expresan intelectuales soviéticos la solidaridad con su heroica lucha y su fe en triunfo final que habrá de restaurar la libertad del mundo”. Los firmaban exiliados más o menos cercanos a Dieste, como Luis Seoane, Arturo Cuadrado, Manuel Colmeiro, José Otero Espasandín, Francisco Ayala, Eduardo Blanco Amor, Ramón Rey Baltar, Rafael Alberti, María Teresa León, Alfonso Castelaio, así como Ángel Ossorio y Gallardo, Ricardo Baeza, Emilio Mira López, Augusto Barcia, Jacinto Grau, Manuel Blasco Garzón, Mariano Perla, Ramón Prieto, Pelayo Sala, Clemente Cimorra, Jesús Prados, Javier Farías, Gori Muñoz, M. Villegas López, Xavier Bóveda, Enrique Naval, etc. La figura de Alexis Tolstoi era entonces importante: poco tiempo después, Alonso Espasandín se referiría, en una reseña del libro *Pedro el Grande* impresa en una revista tan cercana a Dieste como *De mar a mar*, al “prestigio de su autor”, y concluía que “Este libro de Alejo Tolstoi contribuirá en gran medida a hacer comprender a los lectores el milagro de la Rusia post-revolucionaria, de este Rusia que hoy produce el asombro del mundo entero por su valor, por sus profundas virtudes populares, su capacidad de sacrificio, su genio creador, su fe en el porvenir, no sólo de los rusos, sino del hombre en general” (Otero Espasandín, 1943, 39-40).

ples escritos y actitudes, es más bien la propia de un cierto republicanismo progresista, de raigambre liberal.

De todas formas, sin duda la imagen más definida –más “fuerte”, por así decir– de los comunistas que podía tener Dieste, provendría de su intervención en la guerra de España. Algo en la consulta de Enrique –o de Carlos Gurméndez– ya lo presagiaba y lo preveía, puesto que hay una respuesta explícita: “Fui, *en efecto*, comisario político” (el subr. es mío). Evidentemente, la política republicana ya estaba mencionada en la pregunta que contesta Félix Muriel. No es para menos: como se sabe, a las tensiones propias de la guerra se le sumaron, en la zona republicana, los conflictos resultantes del enfrentamiento entre las distintas corrientes políticas que conformaban el Frente Popular. Hacia principios de 1937 esos conflictos terminarían provocando una crisis de envergadura, en mayo, con el cambio de gobierno que reemplaza a Francisco Largo Caballero por Juan Negrín.

En ese lapso, se produce la brutal persecución a los militantes del POUM, acusados de “trotskistas”. El epíteto “trotskista” se convirtió, merced a la política internacional soviética, en una categoría peligrosa, en un insulto y en una suerte de sinónimo de “traidor” al antifascismo. Si la represión –que produjo el asesinato de Andreu Nin– fue sistemática hacia mayo-junio de 1937, las tensiones entre el PC y el POUM venían, lógicamente, desde antes. Incluso, Arturo Casas ha mostrado que Dieste debió acercarse a ese conflicto como asistente al I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, en París, en 1935, mientras estaba allí como becario de la Junta para Ampliación de Estudios⁷. Sin duda, como sugiere Casas, fue entonces que se incrementó la identificación de Dieste con la posición política y estética de André Gide, que terminaría dando pie a la defensa del

⁷ Menciona Casas, por ejemplo: “Los ricos debates y polémicas del Congreso, algunas de estas de relieve histórico muy notable, como la ruptura de surrealistas y comunistas o los enfrentamientos entre estos y los trotskistas a partir de la situación de Victor Serge, deportado por Stalin al Kazakistán” que allí se produjeron, analizados por Manuel Aznar Soler en su estudio sobre ese congreso de 1935 (Casas, 1997, 385).

escritor francés en 1937, luego de la publicación de *Retour de l'U.R.S.S.*

Ya en los inicios de la guerra, Dieste sufrió, de modo quizá inesperado, las consecuencias de esa pugna política, y quedó etiquetado en ella, luego de una diferencia de posiciones con Wenceslao Roces. Cuenta Luis Rei Núñez, su biógrafo, que:

Destaca, como punto de partida de tódalas dificultades coas que haberán de ir batendo, a actuación de Dieste nunha asamblea da Alianza contrariando unha proposta de Wenceslao Roces, entón subsecretario de Instrucción Pública, ben situado no Partido Comunista e con moito poder. Tratábase de elexir presidente.

Roces propón a Ángel Ossorio y Gallardo, e Dieste, aínda sen ter nada contra éste, como deixa claro, argumenta a favor doutro nome [...]: Antonio Machado. Proposta que prospera, co aplauso unánime dos asistentes. Dise entón que Don Antonio conta co inconveniente da súa mala saúde, unido ó de ter un irmán na zona ‘nacional’, motivos polos que quizais non queira significarse tanto. Dieste pensa que, de todos modos, debe ofrecérselle a presidencia e, se o único obstáculo é o do irmán, que Machado, con todo dereito, decida. Se só existe o problema da saúde, sempre se lle podería ofrece-la presidencia honoraria.

Ante as opinión encontradas, Lorenzo Varela, sentado xunto a Dieste, turra da manga do amigo en pe, e suxírelle que propoña a Bergamín como presidente executivo, con Machado na presidencia de honra. Así queda aprobado. Versión que chega ó día seguinte a La Granja del Henar: “A Alianza tivo onte unha sesión moi movida porque Roces propuxo unha candidatura e uns do POUM desbotárona”. Pódese maxinar cá foi o oílo a cara de Dieste, que non podía prever unha interpretación tan distante do ánimo da súa proposta. Ocorría que algún o suponían trotskista, amparándose no feito de que, estando na Alianza, non se declarase enemigo de homes como Nin, Granell ou Andrade.

Desde ese día, Dieste vai ser disimuladamente discriminado por Roces. Sucederán cousas como que tódolos que traballan na Alianza contén coas doce pesetas da dieta diaria de milicianos da cultura, agás Rafael e Carmen. O fundamento desto non se alcanzaría a aclarar nunca, e a actitude de Rafael

non axudará a elo, porque non vai insistir en que esa situación inxusta que lle atinxe se solucione como cómpre. (1987, 83-84)⁸

Arturo Casas también narra el episodio y comenta: “El desacuerdo de nuestro escritor con la dirección comunista se manifestó con alguna frecuencia a partir de este momento, y es importante calibrar su sentido último. Desde mi apreciación, las claves deben buscarse no en los objetivos trazados por el Gobierno del Frente Popular y los ministerios dirigidos por miembros del Partido Comunista, que hay pruebas de que Dieste compartía con lealtad e incluso con disciplina, sino en las estrategias y desarrollos puestos en práctica” (Casas, 1997, 387-388). En ese marco, la consideración de Dieste como alguien no demasiado distante del trotskismo, en fin, parece la explicación más lógica no sólo para ciertos hechos ocurridos durante la guerra⁹, sino incluso para algún texto escrito por el rianxeiro en el período. Durante el II Congreso de la Alianza de Intelectuales Antifascistas hay ya algunos indicios más claros de cómo es visto por la oficialidad del Ministerio de Instrucción Pública (dirigido por Jesús Hernández y en cuya organización intervenía, de modo notable, Wenceslao Roces). Es un pedido de María Teresa León el que lo hace responsable de representar a Galicia (Rei Núñez, 1987, 90)¹⁰ y

⁸ Agrega Rei Núñez que “O comportamento de Dieste seguirá sendo dunha total corrección, apoiando todo o que vén dos comunistas, que en xeral era ben, era sensato. Segue traballando lealmente. Escribe tódolos traballos que lle piden. Con Alberti, Bergamín, Lorenzo Varela, Antonio Luna, Salas Viu, Souto e María Teresa León, fai a revista *El Mono azul*. [...] En verdade, e a pesar de que os «roces» continuen durante o resto da guerra, pesan máis na balanza as mostras da camaradería que abrollan na relación con os outros compañeiros. Abonda con dicir que hai militantes do Partido, como desde aquela lle quedará, que si manteñen un trato fraternal cos Dieste. Como os Alberti, ou, sen ir máis lonxe, como o propio Lorenzo Varela” (1987, 84).

⁹ Al respecto, puede leerse un muy interesante testimonio de Eugenio F. Granell, donde señala que “Poderíase pensar que algúns intelectuais estalinistas creran que Rafael Dieste era trotskista [...] Esa sospeita fundaríase na súa amizade cos poumistas procedentes da súa peña *La Granja “El Henar”*, como Fersen, Carlos Arias, Alberto Fernández Mezquina, Cándido Fernández Mazas e eu mesmo” (Granell, 1995, 56).

¹⁰ Seguramente habrá incidido en la elección del ponente la negativa de Castelao a participar en el Congreso. Arturo Casas recuerda que Dieste, en una carta enviada el 21 de mayo de 1981 a Valentín Paz Andrade, “revela que su distanciamiento o

excluye su firma de la famosa “Ponencia colectiva” escrita por Arturo Serrano Plaja y suscrita por el grupo de *Hora de España*, al que pertenecía Dieste; más aún, es excluido del número dedicado al congreso por esa misma revista¹¹.

Más allá de los múltiples episodios que puedan reconstruirse en esa historia de tácitas tensiones (entre los que acaso destaque el “*affaire Gide*”), hay uno, menor, no tan recordado, que puede mencionarse ahora, por ser ilustrativo del estrecho vínculo entre posiciones políticas y estéticas. Cuenta Rei Núñez que, Dieste, durante la realización del II Congreso, en Valencia, “ocúpase como corrector de estilo dalgunhas traducións”. Ejerciendo ese oficio de “corrector-suavizador de estilo en las traducciones de las ponencias extranjeras” (Casas, 1997, 407), sucede una discusión:

Nun momento dado, apunta no discurso dun dos delegados rusos algúns termos demasiado burdos que convíña cambiar. Nomeadamente os máis polí-

desencuentro político inicial [con Castelao] tuvo mucho que ver con la no pertenencia de Castelao a la Alianza de Intelectuales Antifascistas y, de forma que parece haber dolido especialmente a Dieste, con su no participación en el II Congreso Internacional de Escritores: «Non sei sequera onde se topaba. Sí sei que por algunha das poucas conversas que tiven co il por aquelas datas, que se coidaba moito –según espresión súa– de ‘non ser utilizado’, precaución asisada, dende logo, pro na que quizais chegou a se esceder. Noustante, non podo faguer xuício porque non coñezo en termos anecdóticos a razón, ou razón do seu receíto» (Casas, 1997, 470). De todas formas, su carácter de “delegado” por Galicia ha sido pertinentemente discutido y revisado por Arturo Casas (1997, 406-407).

¹¹ En una carta de 1976 dirigida a Manuel Aznar Soler, Rafael Dieste recuerda el período del congreso y dice: “Observará usted que en el número [de *Hora de España*] dedicado al Congreso mi nombre sólo aparece, como de costumbre, en la nómina de los redactores, a pesar de haber participado desde el comienzo en su promoción y organización. De ello fui ya advertido por Arturo Serrano Plaja, encargado de la confección del número y que tenía la consigna –de origen no muy bien determinado y para él penosa de cumplir– de silenciar mi nombre. [...] (Conviene saber que para efectos administrativos y de control gubernativo, la revista estaba bajo la protección y vigilancia del Ministerio de Propaganda, y que éste había depositado toda su confianza en la redacción. Así que, en condiciones normales, no habría podido producirse la consigna expresada; pero en esa ocasión se dejó el control al Ministerio de Instrucción Pública –ministro Jesús Hernández–, que había subvencionado el Congreso y lo controlaba en diversos aspectos)” (Aznar Soler, 1978: 220-221).

ticos –tratábase dun congreso de escritores, non dun mitin– que denotaban una intolerancia contra o POUM fóra de lugar. Díciase nun párrafo que había que “aplastar” ó trotskismo, e Dieste propoñía unhas redaccións alternativas que invariablemente o ruso non tiña en conta. “Aplastar, aplastar..., repetía fronte a cada nova proposta. Cando a ponencia é lida, por Alberti, varios dos presentes permanecen pálidos, pero ó final aplauden todos, agás Rafael. (1987, 90)

Rei Núñez no lo dice, pero la breve cita que menciona permite inferir que el discurso aludido es el de Alexis Tolstoi, un texto que había sido originalmente traducido por Rafael Alberti (Schneider, 1978, 101). En la ponencia del delegado ruso, puede leerse:

Querríamos repetir, una vez más, que el arma más peligrosa del fascismo, que se extiende cobarde y alevosamente para intentar conseguir con una provocación de espionaje y sabotaje lo que no han podido lograr nuestros enemigos en campo abierto. Es la sombra de Judas, que mata de un golpe por la espalda al hijo de la pobre vieja, que marcha tranquilamente tras de su arado. El trotskismo debe ser aplastado implacablemente en todo el mundo. Por la participación misma de las grandes masas del pueblo el trotskismo debe ser desenmascarado y desarraigado, como lo hemos hecho ya en la URSS, donde, como el “Zaid” del cuento popular, rugía y chillaba, llamando en su ayuda a toda la canalla humana, a los mismos que había engañado antes. (Aznar Soler y Schneider, 1979, 29)¹²

¹² No parece, de todas formas, que el solo verbo “aplastar” fuera lo único que perturbara la lectura de Dieste. El discurso, que dedica un espacio desproporcionado a desarrollar la descalificación de Trotski, continúa: “Hay dos conceptos del internacionalismo: uno, el de la indiferencia, y como resultado, la negativa completa de la racionalidad. Éste es el camino de los arribistas, de los enemigos del pueblo. Tal fue Trotski cuando, en la época del comunismo militar, quería aprovechar para sus fines personales el mar de la revolución de Octubre. Por lo visto, Trotski pensaba utilizar como combustible para la revolución mundial a los pueblos de Rusia, que despreciaba porque olian a pan negro y a oveja. [...] Trotski, de un comunista, sólo llevaba la máscara. Ahora ya está desenmascarado por los tres procesos judiciales que le fueron seguidos, donde sus agentes han reconocido –yo mismo les he oído; yo mismo he visto sus caras grises y ordinarias de enemigos de la Humanidad–. Estos agentes, repito, han reconocido su

Comenta Schneider que, luego de un comienzo más o menos previsible,

la “brecha” del discurso de Tolstoi es la propaganda del Estado stalinista con todos clásicos recursos de lo panfletario: primero tratará de explotarnos emocionalmente con la descripción de algún cuadro de la condición humana del trabajo, de corte cursilón y sentimental; seguidamente nos hará culpables o responsabilizará al capitalismo de la situación; después nos contará que existe un único lugar en el mundo no pasa eso; luego de nombrar a Rusia y la Revolución de Octubre hablará de Lenín y posteriormente de las virtudes del Estado stalinista y de la teoría del realismo socialista, para rematar con los usuales ataques contra Trotsky. (Schneider, 1978, 101)¹³

En efecto, la diatriba contra Trotsky había sido precedida de unas frases, que tras el aspecto de “meras” afirmaciones de una poética, mostraban su carácter deóntico: “El arte es la crónica de las conquistas morales, de las conquistas laboriosas del pueblo”, “El arte es la forma de concebir el mundo; es la escuela más alta de la formación de las almas; es un estímulo de los esfuerzos vitales y creadores de la Humanidad”, “El arte es la atmósfera espiritual en que poco a poco entran las grandes masas del pue-

participación en los asesinatos, en el espionaje, en la tentativa de destrucción y muerte de nuestra patria. / La revolución mundial a base del programa de Trotski fracasó. Pero los poderosos reyes de la industria pesada lanzaron después de las crisis a sus perros sangrientos –a los fascistas– contra las masas populares. ¿Qué tenían que hacer Trotski y sus agentes? Pescar abiertamente su pescado en el agua turbia. Trotski y sus agentes han decidido llenar los odres viejos y podridos de su internacionalismo falso con la sangre caliente de las mujeres y niños despedazados por los fascistas. Trotski y sus agentes han estrechado el frente con el fascismo para llegar a toda costa al Poder. Los fascistas les han inspirado la provocación, el espionaje y los actos de sabotaje” (Aznar Soler y Schneider, 1979, 29-30).

¹³ El discurso de Alexis Tolstoi, ciertamente mucho más referido a la “política” que a la literatura, desata cierto enojo en el investigador, que se pregunta: “¿Por qué en una reunión para la defensa de la cultura se dedica más de una cuarta parte de una ponencia a «perseguir» con saña a un político, también de izquierda? La respuesta se conoce, y se sabe lo que supuso a la segunda República Española los manipuleos del stalinismo. En todo caso, si Tolstoi estaba decidido a atacar a Trotsky, lo más viable en un congreso de escritores era discutir el libro de éste, *Literatura y Revolución*” (Schneider, 1978, 103).

blo” (Aznar Soler y Schneider, 1979, 29). Quedan allí de manifiesto las consecuencias estéticas de las posiciones políticas. No son, entonces, sólo partidarias las distancias de Dieste con la oficialidad del PC, sino que parece interpretar bien todo aquello que la persecución al trotskismo acarrea para el universo literario. Es poco después que Rafael redacta una carta, a su hermano Enrique (de nuevo Enrique), el 27 de agosto de 1937¹⁴, en la que dice:

Sea primero el conocimiento o el acto (asunto difícil) creo que estaremos de acuerdo en que el conocimiento dirigido a la acción es fortísimo. Algo de esto piensan, en el fondo, los buenos marxistas, pero se equivocan, a mi juicio, al no fijarse con miras prácticas más que en el conocimiento de la práctica, entendida como enlace de apetencias, instrumentos y fines. Así conocimiento y acto que desborden esos límites vienen a ser interpretados como “floraciones”; y de la flor parece ignorarse que anuncia y promete el árbol. Este olvido es también propio de los académicos, gentes que se llaman idealistas por comodidad. El verbo íntegro y su acción –y no hay otra, pues la metafísica, si no es eso también, no es acción– queda así dividido artificiosamente, y el hombre reducido al papel de bestia que se adorna. Tenemos ya una terrible experiencia de semejante artificio. Está suficientemente fracasado y creo, también, que desarmado. Tengo ya indicios de que en muchos, espíritus altamente prácticos se está restableciendo la voluntad –yo diría la cólera– creadora. Hay que asumir muy fuerte responsabilidad con plena lucidez. La lucidez hay que conquistarla también. (Dieste, 1995b, 80)

Casas lee esta carta como una suerte de testimonio, parcial, “de la distancia progresivamente abierta entre la cúpula comunista”, cuyo trecho se fundamentaba en la “radical negativa [de Rafael Dieste] a aceptar ninguna clase de sectarismo, en forma de purgas, discriminaciones, silenciamientos, etc.”:

¹⁴ Otra vez el juego textual marca la escritura: el grueso de la carta lo constituye un paréntesis, más extenso que el cuerpo, en el que discurre de modo casi ensayístico, con separaciones de párrafos, y con referencias metatextuales: “[...] pues a juzgar por el paréntesis, que aún no he cerrado, y quizá estoy casi al fin de la carta, iba a decirte otra cosa...” (Dieste, 1995b, 79).

En ese sentido, su defensa del derecho de trotskistas y anarquistas a mantener un discurso político propio –que hay que apresurarse a declarar que jamás compartió – y, por descontado, su denuncia de la represión interna ejercida contra ellos desde el comisariado estalinista fueron, siempre y en todo caso decididas y públicas, tanto que en algunos momentos, como en los posteriores al asesinato de Andreu Nin pudieron costarle la vida, y con constancia inflexible le ocasionaron penosas represalias económicas nada fáciles de sobrellevar. (Casas, 1997, 389)

En esas circunstancias, el traslado de Dieste y de su esposa, Carmen, a Barcelona debió resultarles un respiro (Rei Núñez, 1987, 92). Allí se hace cargo de la revista *Nova Galiza*, que hasta entonces dirigía Castelao, y consigue un ingreso regular. Allí recobra el nombre de Félix Muriel y resulta notable cómo, en especial en el primero y en el último de los textos firmados con su nombre, el personaje-seudónimo le sirve a Dieste para mediar el vínculo entre lo “real” y su persona¹⁵. Si el primero, como si protegiera el dolor del escritor, es una nota sobre la trágica muerte de un grupo de jóvenes gallegos entre los que estaban dos queridos amigos (“Unha morte lanzal”), el último es ciertamente llamativo por su ambigüedad. Estructurado como una “entreviú”, tal como reza el subtítulo, se titula “Os outros”. Un “entrevistador” inicia el diálogo preguntando el porqué del antifascismo de su entrevistado. La respuesta (“Porque son uns criminaes”) no parece conformarlo y comienza una serie de nuevas preguntas en busca, según parece, de los fundamentos ideológicos que sostendrían el antifascismo. La revisión de los presupuestos es llevada al límite y muestra sin duda una implícita

¹⁵ De entre las notas firmadas que aparecen en *Nova Galiza*, cinco son suscritas por Félix Muriel: “Unha morte lanzal. No linde da liberdade” (núm. 5, 15 de junio de 1937, p. 1); “¡Que ningún o sepa!... Conto portugués” (núm. 6, 1 de xulio de 1937, p. 3); “Estampas e monifates” (núm. 9, 1 de setembro de 1937, p. 2); “Ao paso do tempo. Política do trasno” (núm. 10, 20 de setembro de 1937, p. 1); “Os outros. Entreviú” (núm. 11, 10 de outubro de 1937, p. 4). Todos estos escritos fueron recopilados por Claudio Rodríguez Fer en *Guerra literaria* (Dieste, 1991, 147-148, 149-151, 153-156, 157-158, 159-161) y por Xosé Luis Axeitos en *Obra galega completa* (Dieste, 1995c, t. 2, 324-325, t. 1, 124-126, t. 2, 337-341, t. 2, 342-344, t. 2, 350-352).

falta de conformidad con los *slogans* fáciles: cuando el “entrevistado” dice que los fascistas mienten al proponerse como los defensores de la cultura de Occidente, el “entrevistador” propone: “D’acordo. D’algún xeito teñen que se disfrazar. O crimen é unha técnica. A mentira, outra. E os primores que poñen en matar, aldraxar e mentir, o máis odioso. Pero, ¿e si non mentisen? ¿Si eles dixeran –suposto que o sepan– o que verdadeiramente queren, vostede sería feixista?” (Muriel, 1937, 4). El diálogo se transforma entonces en una búsqueda del “resorte do feixismo”, en la que el “entrevistado”, aparentemente exhausto, comienza a pedir respuestas al entrevistador: “Estame metendo en moito lío. [...] Dígame o que vostede coida que eles queren, e d’aquela responderei”.

Pero de a poco, el lector que crea que se trata de un texto “de circunstancias”, o “de propaganda”, en el que se busca reforzar el antifascismo, fundamentándolo en bases ideológicas, económicas o sociales, empezará a sentirse desconcertado. El “entrevistador” extrema su mayéutica y parece más interesado en pensar y hacer pensar que en reforzar un programa determinado; finalmente, ante las respuestas tímidas de su interlocutor, se propone precisar la discusión diciéndole: “Falemos relativamente a Hespaña ou, si prefire concretar máis, relativamente a Galiza”. El “entrevistado”, entonces, comienza tímidamente a decir “–Os foros...” pero, de modo sorprendente, el “entrevistador” lo interrumpe: “–Moito sangue, xa, para falar de foros. Outra cousa”. El “entrevistado” acata la velada prohibición del tema e improvisa una nueva respuesta: “Eu quero a prosperidade”; pero, a la vez, agrega:

–¿Hai de ser vostede sempre o que pergunte? Agora pergunto eu. ¿D’aquela?

–Non é así a costume. Isto era unha interviú. Pero, en fin, falarei. Eu coido que o Estado ten que pactar por enriba de todo cos traballadores e, na nosa terra, ten que capacitar á “gran industria distribuída” para que teña a forza da industria concentrada, pero sin desfaguer a distribución, faguéndoa cada vez máis estensa e máis xusta.

–¿Eso é o que chamaba Chesterton “distributismo”?

–O distributismo de Chesterton –que n’él inspirábase en boas intencións– non abonda. Fíxese que eu falo de dar a unha suma de “posibilidades de

riqueza” –aínda non riqueza efectiva– que están distribuídas, a forza de organización que lles falta; d’ir, ademáis, mellorando a distribución; e, en fin, de que o Goberno galego, si chegamos a ter autonomía, como é de supoñer, pacte con Galiza, e non con catro potentados –ou mil intermediarios, é o mesmo– que queren esplotala. Falo en grandes liñas. Si vostede quer, precisarei mellor a cousa con exemplos.

Sin embargo, a la hora de proponer ejemplos, el que originalmente era el entrevistado interrumpe para preguntar:

–¿Non oi ninguén?

–Todo iso hai que decilo, si a vostede lle parece ben, diante da xente...

–¿E si se enteran no extranxeiro?

–Si o faguemos ben, imitarannos. Ademáis, xa hai países...

–Non digo eso... Quero dicir, si se entera... certa xente...

–¿Quén? ¿Os feixistas?

–Non... “Os outros”...

–Velahí... “Os outros”... En fin, xa falaremos.

El texto, abruptamente, así termina. ¿Qué fue lo que interrumpió la exposición? No está claro. La propuesta del “entrevistador” no parece demasiado conflictiva. Supone una suerte de federación –una autonomía gallega– que no era extraña en *Nova Galiza*, sino del todo coherente con la difusión del Estatuto de Autonomía que tanto importó a Castela. De la propuesta en sí tampoco es posible inferir demasiados problemas: repite, de manera casi implícita, las críticas, muy compartidas, al minifundio, a la falta de industrialización y a la concentración de la riqueza. No parece que allí radique ningún motivo para temer alguna clase de espionaje. En definitiva: ¿quiénes son “los otros”? Ni los extranjeros ni los fascistas, como queda dicho explícitamente. ¿Quintacolumnistas, trotskistas, miembros orgánicos del PC? Ni siquiera el texto deja inscritas de manera clara marcas de ironía; aunque es notorio que su carácter ficcional, teatral, ha crecido en esa preocupación final por los posibles oyentes y que, por eso, exige una lectura que no lo limite a la exposición de un programa político o económico. Más aún cuando ese programa es

evidentemente glosado con rapidez y con vaguedad. El cambio operado del inicio de la “entrevista” a su final, por lo tanto, es mucho mayor que el de un cambio en la relación entre entrevistador y entrevistado. En el último texto firmado por Félix Muriel durante la guerra, entonces, quedan huellas de una incertidumbre en la enunciación, de unos cuidados que el seudónimo todavía parece tener en 1945. Félix Muriel ya entonces adopta la forma de la mediación con lo político y de la atenuación de la injerencia de las circunstancias sobre el individuo, del intento por mantener una independencia de criterio ante los vaivenes de los hechos y de las políticas culturales.

Al llegar a Buenos Aires, Rafael Dieste pudo encontrarse con que aquellos conflictos no sólo no se habían diluido o atenuado, sino que continuaban e incluso se hacían patentes en ámbitos culturales próximos a aquellos en los que su propia obra circulaba. En el diario *La Hora*, un periódico cercano a las posiciones de izquierda, unas semanas después de que Cayetano Córdova Iturburu publicara en sus páginas una reseña de *Rojo farol amante*, el poemario de 1933 que Dieste reeditó en 1940, aparecía un texto de Raúl González Tuñón sobre el asesinato de Trotsky. El 29 de agosto de 1940, en un escrito enviado desde Santiago de Chile, a donde se había dirigido al terminar la guerra de España, y donde había fundado, con Pablo Neruda, la Alianza de Intelectuales de Chile, González Tuñón celebraba –no sin algunos incisos de pudor– el asesinato de Trotsky:

En Coyoacán, palacete campestre pagado por el dinero norteamericano, ha muerto León Trotsky, literato notable, hombre pequeño y traidor del Partido Comunista y de la Unión Soviética. [...] Antes había sido el enemigo de Lenin, el cismático de la Iskra, el que no creía todavía maduras las rosas de octubre. [...] Hoy, que la prensa reaccionaria del mundo canta loas a su pobre cadáver de viejo resentido arrojándole la final paletada de tierra de ignominia, cómo se agranda la figura de Lenin cuya memoria fue escupida por los que hoy exaltan al traidor, y cómo, cómo se agranda la figura de Stalin, el fantasma del fascismo y del imperialismo, la expresión suprema de nuestra causa y de nuestro partido. [...] Lejos de mí desear una muerte cualquiera. Y más lejos de mí desear una muerte

violenta. [...] Una vida cortada violentamente, duele, impresiona, aunque haya sido culpable de la muerte de tantas otras vidas, en el alba de la revolución, y al mediodía.

Es su memoria la que execramos; es la traición que simboliza; es *lo que fue*, que provoca el grito más profundo de nuestra sangre. [...] Que su ceniza tenga paz, pero no su memoria. (González Tuñón, 1940, 7)¹⁶

En el marco de este tipo de declaraciones, pronunciadas por simpatizantes de la II República española, por conocidos argentinos vinculados a la industria cultural más prestigiosa, por poetas de renombre y de proyección internacional, en ese marco, pues, es difícil imaginar que, incluso en un escrito privado (aunque de eventuales consecuencias públicas) resultara sencillo hablar sin reservas ni cuidados. Sobre todo porque, ya iniciada la Guerra Fría, las directivas políticas y culturales se harían más estrictas y restrictivas. El caso de Cayetano Córdova Iturburu, que sería expulsado del PC en 1948 debido a sus diferencias sobre la orientación estética del partido (Tarcus y Longoni, 2001), es ilustrativo porque, además de ser un claro simpatizante de la II República española –había sido delegado argentino, junto con Raúl González Tuñón, en el II Congreso de Escritores Antifascistas de 1937–, mantenía una relación muy cordial, y un frecuente vínculo profesional, con Dieste¹⁷. Cór-

¹⁶ El texto de González Tuñón, olvidado y casi desconocido incluso para especialistas en su obra, bien merecería un espacio más amplio del que aquí podemos ofrecerle.

¹⁷ En efecto, junto con Raúl González Tuñón y Pablo Rojas Paz, Córdova Iturburu fue uno de los tres delegados argentinos al II Congreso de Escritores Antifascistas. Sostenía, a diferencia de otros miembros del PC de la Argentina, una posición “centrista” en lo que se refiere a la política cultural. Cuenta Víctor A. Piemonte: “Dentro de la serie de prácticas que encontró a los intelectuales de izquierda comprometidos con la defensa de la causa republicana ocupa un lugar destacado el papel de Cayetano Córdova Iturburu. En calidad de corresponsal del diario *Crítica*, Córdova Iturburu parte hacia España desde Buenos Aires el 15 de febrero de 1937 y regresa a la Argentina seis meses más tarde, publicando posteriormente un libro de propaganda pro-republicana en el cual se hacía eco de las estrategias en boga destinadas a politizar sin polemizar con potenciales aliados. En concreto, en su perspectiva era el Partido Comunista el que había logrado impulsar y realizar la unidad en el Frente Popular a partir de su «tenaz prédica unitaria». Publicado en Buenos Aires en plena contienda, son

dova Iturburu era miembro desde 1935 de la AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores) argentina, que para entonces iniciaba una etapa de progresiva hegemonía comunista (Pasolini, 2008, 89). Justamente Córdoba Iturburu había sido a quien Dieste recurriera a finales de 1939 –cuando aún recibía ayuda económica de la filial uruguaya de la AIAPE (Dieste, 1995b, 151)– a la hora de intentar ayudar a su amigo Mariano Gómez (Dieste, 1995b, 157-158). Desde entonces, los dos escritores debieron de haber mantenido un trato respetuoso, si no amistoso. Es simpatía intelectual, sin duda, la que hace que Dieste, en 1945, invite a Córdoba Iturburu a escribir un libro para la “Colección Oro” que dirigía en la Editorial Atlántida. El volumen resultante, *Cómo ver un cuadro*, será un relativo éxito comercial, con múltiples reediciones. La mirada sobre la pintura contemporánea –aquella que se inicia, con el impresionismo, a mediados del siglo XIX– muestra interesantes puntos de contacto con la que el mismo Dieste tiene (en textos como “Pintura ensimismada y fuera de sí”, por ejemplo). Algo de la simpatía intelectual puede también inferirse del hecho de que, en la escueta bibliografía del libro de Córdoba Iturburu –unas treinta y cinco entradas, en las que conviven textos comentados (Apollinaire, Breton, Vasari, Leonardo da Vinci, etc.) con estudios de referencia (Jorge Romero Brest, por ejemplo), referidos por el solo título, sin

evidentes los recaudos tomados a la hora de no concentrar todo el heroísmo en el desempeño unilateral de los comunistas españoles. Antes bien, se notan los esfuerzos por evitar alusiones explícitas al comunismo. Las referencias son a la unidad antifascista reunida en el Frente Popular. Los personajes de sus recuerdos no son los grandes políticos y militares –Modesto, Lúster, el «Campesino», Mera, la «Pasionaria», el comandante Durand, Galán, José Díaz, Jesús Hernández, el general Miaja, apenas son enumerados en la introducción–, sino hombres corrientes, soldados desconocidos que proporcionan las anécdotas de sacrificio de las que se nutre el libro. Córdoba Iturburu traducía en términos pluralistas y no-partidistas lo que el comunismo español propuso desde temprano y nunca abandonó en todo el tiempo en que se extendió el conflicto: mando único, sí, pero en manos del PCE” (Piemonte, 2016, 191). El mismo investigador propone, en otro trabajo, una interesante lectura de cómo el cambio de estrategia que la Internacional Comunista despliega en 1936, pasando de la lógica de “clase contra clase” a la de “frente popular”, repercutió en la política cultural del PCA y, en algún sentido, mitigó la doctrina del realismo socialista propuesta en 1934 en el Primer Congreso de la Unión de Escritores Soviéticos (Piemonte, 2012).

más datos editoriales–, uno de los autores consultados es Eduardo Dieste (*Los problemas del Arte*)¹⁸.

En esa misma editorial Atlántida, pero en la “Colección Roja” de la Biblioteca Billiken¹⁹, Dieste trabajó también, desde 1940, haciendo adaptaciones, para niños y adolescentes, de clásicos literarios. Una de ellas sería la de “Cuentos de Tolstoi”, como dice la portada: se trata de los *Cuentos y apólogos* de [Lev] Tolstoi, cuya versión Rafael Dieste firma con el seudónimo de J[uan]. de Plasencia y que fuera ilustrado por Guimar (Manuel Colmeiro). El volumen habrá sido de considerable interés para Dieste, pues, según cuenta Rei Núñez, incluyó entre los cuentos uno, “El mujik y el diablo” que, al no encontrarlo en Buenos Aires en la versión francesa que conocía, Dieste lo recompuso de memoria, creando una obra nueva (Rei Núñez, 1987, 119) ¿Recordaba, al hacerlo, los comentarios de Lenin sobre el novelista decimonónico? No es imposible, pues se trata de los más importantes escritos de Lenin sobre literatura, que debieron haber circulado profusamente en aquellos años. En el primero de esos escritos, de 1908, el más famoso de los tres que le dedicó (“Tolstoi, espejo de la revolución rusa”), Lenin decía de Tolstoi que:

Las contradicciones en las obras, las opiniones y la doctrina de Tolstoi son, en efecto, flagrantes. Por una parte, un artista genial que no solamente ha pintado cuadros incomparables de la vida rusa, sino que ha dado a la literatura mundial obras de primer orden. Por otra, un terrateniente que se hace el inocente de pueblo. Por una parte, una protesta de una energía notable, directa y sincera, contra la hipocresía y la falsedad sociales; por otra, un “tolstoiano”, es decir, un ser débil, gastado, histérico, denominado intelectual ruso que, gol-

¹⁸ “*Los problemas del Arte*” titula Córdoba Iturburu (1945, 199) el libro que, en verdad, se llamaba *Teseo*. *Los problemas del arte* (Buenos Aires: Losada, 1940); se trataba de un volumen que mucho debe a la revisión rigurosa y al cuidado editorial de Rafael, como se infiere de su *Epistolario* (Dieste, 1995b, 154-155, 159-166).

¹⁹ El “rojo” de la colección, desde luego, nada tenía que ver con ningún color político, al que la editorial del conservador Constancio Vigil no hubiera dejado entrar de ningún modo. Las camisas rojas de los libros de la Biblioteca Billiken aludían, sólo, a la sección de “Antologías y resúmenes”.

peándose públicamente el pecho, dice: “Soy malo, soy vil, pero me ocupo del autoperfeccionamiento moral; ya no como carne y ahora me alimento de albóndigas de arroz”. [...] Por una parte, el realismo más lúcido, que arranca todas las máscaras, sean cuales sean; por otra, la prédica de una de las cosas más innobles que puedan existir en el mundo, a saber: la religión, la tendencia a poner, en lugar de los popes funcionarios del Estado, a popes por convicción, es decir, una propaganda en favor del reino de los popes bajo la más refinada de las formas y, por siguiente, la más abyecta. [...] Es evidente que con semejantes contradicciones Tolstoi no podía comprender en absoluto el movimiento obrero y su papel en la lucha por el socialismo, ni tampoco la revolución rusa. (Lenin, 1975, 123-124)

Es difícil imaginar que Dieste simpatizara con el diagnóstico, que convertía la obra de Tolstoi en un solo testimonio político, desestimando todo valor estético, y que, en términos políticos, interpretaba al campesinado como un agente político “atrasado” respecto del proletariado. ¿Conocía Dieste este artículo? Como decíamos, es muy posible. De hecho, había sido impreso en Buenos Aires en 1941, como parte del libro *Sobre la religión*, aparecido bajo el sello de la Editorial Problemas (reimpreso en 1945). Además, se reeditaría poco después, en 1946, en un volumen *Sobre la literatura y el arte*, con textos de Lenin y Stalin, en la “Biblioteca de Cultura Integral” (La Plata: Editorial Calomino, 1946).

El texto de Lenin, además, debió circular en España durante los años treinta. Un escrito de Antonio Espina impreso en junio de 1935 en el número 6 de *P.A.N.* (la “revista epistolar y de ensayos” que, con la dirección nominal de José Otero Espasandín, hacían Eduardo y Rafael Dieste en Madrid) remeda en gran medida el artículo de Lenin. En él, Espina repite el procedimiento: habría una dicotomía, una contradicción, en (la obra de) Tolstoi; repite también cierta forma –algo despectiva– de construir adjetivos a partir del apellido del autor. Si Lenin criticaba al “tolstoiano” que hay en Tolstoi, Espina habla del “tolstoísmo”:

Hay un Tolstoi exterior, teatral, lleno de elementales quimeras, cuya efigie se halla irremediamente perdida para la conciencia universal de nuestra fecha. Pero existe otro Tolstoi, pleno de valores

fuertes, que no ha caducado, cuya silueta dibuja al novelista.

Para comprender bien la figura del novelista, resulta indispensable arrancarla de su nebulosa. De esa vaga sombra crepuscular y oriental del *tolstoísmo*. En el espectro prerrevolucionario ruso, la ideología política y religiosa del autor de *La guerra y la paz* representa tan sólo una raya. La raya violácea del nihilismo búdico, mongol, amarillo, primitivo, enfermizo. (Espina, 1935, 125)

En todo caso, cuando en octubre de 1945 Dieste escribe que “no soy *leninista* más que en los puntos en que la autoridad de Lenin es indudable”, resulta razonable pensar que, a lo que se refiere implícitamente, es a que no acepta la autoridad de Lenin en ámbitos como la literatura –y conviene recordar que sus escritos sobre arte, al menos en el ámbito militante, fueron tomados como “palabra santa”–. Dieste (¿Félix Muriel?), en cambio, de manera quizás más sensata de lo que acostumbraban las ediciones y las directivas del Partido Comunista, parece reconocer a Lenin sobre todo como político: “Admiro su gran sentido de orientación y otras cosas que no es ahora ocasión de especificar”.

Si las relaciones de Dieste con la política comunista (sea o no soviética) son una cuestión que atraviesa el mundo cultural de posguerra –el mundo de la “Guerra Fría”– en el que transcurrió su exilio, y por lo tanto emergen como problema a primera vista, más subrepticio queda, a pesar de todo, el vínculo del autor gallego con la obra de Carlos Marx. A pesar de que el apéndice de la carta de 1945 puede hacer suponer que la teoría y la doctrina de Marx serán el asunto del que se hable, apenas las primeras cinco o seis oraciones se refieren al tema, y no sin ambigüedades y omisiones importantes, que serían dignas de desarrollo: “Creo que [Carlos Marx] ha contribuido a esclarecer muchas cosas y a plantear otras en el terreno adecuado”. No queda claro a qué cosas se refiere, cuáles son las esclarecidas y cuáles las planteadas “en el terreno adecuado”, pues interrumpe la exposición una aclaración tajante (“Pero no soy marxista”), en seguida matizada: “Tampoco antimarxista, pues reconozco mi deuda con Marx”. No se indica qué tipo de deuda intelectual siente con la obra de Marx, sólo precisa que “Tengo una actitud bastante análoga a la de Benedetto Croce: de comprensión y «asimilación». Creo también,

como él, en las raíces platónicas del pensamiento de Marx”.

Sin duda, un cotejo con el libro *Materialismo histórico y economía marxista*, de Benedetto Croce, podría resultar de utilidad a la hora de seguir el señalamiento de Dieste –y, a tales efectos, hay que considerar lo que Arturo Casas señala sobre la incidencia de Croce en la estética de Dieste (Casas, 1997, 182-187)–, aunque también resuenan, en ese señalamiento de las “raíces platónicas” del pensamiento de Marx, formas de lectura que remiten, no sólo a comentarios de Antonio Machado publicados en los años treinta en la revista *Octubre* (“Sobre una lírica comunista, que pudiera venir de Rusia”), sino sobre todo a la elogiosa lectura que de ese texto de Machado hace Arturo Serrano Plaja (véase López García 2008, 79-83), compañero de Dieste en la redacción de la revista *Hoja Literaria*, en Madrid, en 1932 y 1933. Serrano Plaja se pregunta:

¿En qué consiste, cuál es la esencia poética de Machado? Se habla de la rudeza de su poesía, del sentido elemental que, entrañable y sencillamente, pone en las cosas.

Pero Antonio Machado ¿es rudo, elemental? Acaso sea Machado uno de los poetas más cultos de España, y, desde luego, el que más sabe vitalmente, si saber y cultura son cosas diferentes. Y entonces, ¿de dónde proviene su rudeza poética, la serie de sensaciones elementales que en nosotros despierta su “élan” poético?

Indudablemente, puesto que él no es rudo ni elemental, de los elementos objetivos que entran a formar parte de su poesía. Sin embargo, esta poesía de Antonio Machado no es objetiva, realista, naturalista al modo zolesco, aun cuando se hallen de continuo en ella referencias naturales.

Y ocurre que el campesino, la mula, el campo, son, para Machado, símbolos naturalmente cordiales de su vivir. La desolación del campo con la desolada miseria de los campesinos españoles, no son, para él, signos retóricos, sino entrañables frases de su contenido poético. Movimientos sentimentales –en el más hondo sentido de la palabra– de su espíritu que implican constante el sentido poético común y consustancial a los campesinos.

Entonces su ya antigua preocupación poética de una lírica común con los hombres que naturalmente están en su corazón, es perfectamente consecuente

con todo su anterior proceso de poeta humano, de magnífica y formidable humanidad poética.

Y al patentizarse en el mundo este anhelo de comunión y su posibilidad de realización inmediata en Lenin, “en el modesto y gigantesco Lenin”, el modesto y gigantesco Antonio Machado no podía ignorarlo. (Serrano Plaja, 1934, 8)

De todas formas, a pesar de todo lo omitido o apenas aludido, el comentario de la carta de 1945 a Enrique quizás sea el más explícito que haya hecho Rafael Dieste sobre Marx. En algún sentido, no deja de ser sorprendente, pues la obra de Marx fue una presencia notable en los años de la II República. Muchos años después de escribir aquel pasaje en esa carta, en otra, del 11 de mayo de 1973, dirigida a Francisco Caudet, que lo consultaba sobre la revista *Hora de España*, se refiere al ambiente previo a la creación de la revista y le propone al investigador:

Ante todo deberá usted tener presente el ámbito cultural de España en la década (aproximadamente) que precedió a la guerra civil [...] el cuadro general era muy vario. En el ambiente estaban, por ejemplo, “La decadencia de Occidente”, de Spengler, “La técnica del golpe de estado”, de Curzio Malaparte (y otros afines), “La Gaceta Literaria”, diversos libros germánicos de tipo racista, pero de pretensiones muy científicas, etc., y de otro lado –un “lado” de muy varios matices–, el libro “España virgen”, de Waldo Frank, “Cruz y Raya”, la “Revista de Occidente”, las revistas “España” y “Nueva España”, los libros, muy leídos de la generación del 98, el influjo (alentador y magistral) de Ortega, el muy profundo de Unamuno (y no sólo en sus aspectos conflictuales, sino también en los “magistrales”), el de Machado y Juan Ramón Jiménez, el de Lorca, Alberti, Bergamín, Guillén, Salinas... Debo mencionar también a Eugenio d’Ors. No hay que olvidar a Nietzsche, Kierkegaard, Carlos Marx... Si al decir “ambiente” nos referimos a los maestros, los libros, las revistas, etc., resulta que el complejo total o nacional de las “influencias” en juego nos alcanzaba de algún modo no sólo a todos “nosotros”, sino a todos, nosotros y “los otros”. Tampoco había una división tajante, neta, entre unos y otros... La historia –esta como cualquier otra– está llena de fluctuaciones e incluso de anfibologías, y

no me refiero sólo a las deliberadas, sino también a las más entrañables e inocentes. (Dieste, 1995b, 717-718)

Así pues, Marx “estaba en el ambiente”, pero –al contrario de Nietzsche, cuyo libro *El origen de la tragedia* resulta determinante en la redacción de *La vieja piel del mundo* (1936)– no parece haber dejado huella alguna en la obra de Rafael Dieste. Aunque, quizás por el influjo de ese ambiente, es difícil escapar al embrujo de leer –a contraluz, diríamos– alguna eventual alusión. En agosto de 1933, Dieste publica un libro de poemas, *Rojo farol amante* (que luego reeditaría, al llegar a Buenos Aires, en 1940). Allí hay un poema titulado “La sorpresa del molinero”, que dice:

Hiciste un molino
creyendo que sólo
para moler trigo.

El agua encausaste
creyendo que sólo
para que trabaje.

Pero el agua dice
sentencias y coplas
que no le pediste.

Y al agua responde
pensativo y lírico
el molino dócil.

Haciendo un molino
y encauzando el agua
dibujaste un signo.

Y absorto investigas
viendo la molienda
lo que significa. (Dieste, 1995a, 484)

Estelle Irizarry, siempre propensa a establecer relaciones entre los textos de Dieste y las leyendas tradicionales, ha dicho que el poema “recuerda la leyenda de «La demostración de Moure», que data del siglo XVII, según Carré Alvarelos, acerca del célebre escultor orensano Francisco Moure” y glosa la leyenda:

Dice la tradición que un pariente llevó al joven Moure ante un afamado escultor para que éste dijera si el joven tenía talento. Como prueba, el escultor encargó al joven Moure la confección de cualquier objeto que quisiera esculpir. El muchacho hizo un mazo, y como el escultor no vio nada en él que revelase ingenio, lo despidió. Más tarde el maestro levantó el mazo que el joven había dejado allí y dio un golpe con él. Vio con asombro que cada pedazo en que se rompía representaba en finísima talla un pasaje de la crucifixión de Jesucristo. Bien podría llamarse la leyenda «La leyenda del escultor». Del ejemplo poético de Dieste está ausente el elemento religioso y milagroso, pero no la actitud de reverencia ante el signo creado por el artista, siendo la creación misma un acto de maravilla. (Irizarry, 1992, 62)

Releo la glosa y no alcanzo a notar la relación con el poema, que encuentro forzada. Más allá de esto, sea cual sea la pertinencia de señalar una relación entre la obra de Dieste y la leyenda, me parece evidente que Irizarry soslaya la pregunta por el sentido de la creación, en torno a la cual gira el poema. En éste, creo, puede reconocerse la no tan velada pregunta por la compleja relación entre naturaleza y cultura. La molienda, el resultado de una actividad humana, cultural, ha modificado la naturaleza. ¿Qué significa esa acción histórica en el tiempo natural que el molino y la alteración del cauce del agua han cambiado? No es la pregunta de una persona que se siente unida sin conflicto a una tradición atemporal; por el contrario, es la pregunta de quien se cuestiona por cómo se inscriben sus propias acciones en la historia.

Acaso incurra en el mismo error que sospecho comete Irizarry, pero no logro evitar pensar que en la investigación del molinero ante ese “signo” que ha dibujado (que ha dibujado haciendo un molino, encauzando el agua) reverbera una idea, probablemente no excesivamente popular pero ciertamente tampoco muy desconocida, que aparece al final del primer capítulo de la primera sección del primer libro de *El capital*. En el famoso y fundamental apartado dedicado al “fetichismo de la mercancía y su secreto” había escrito Marx que: “El valor, en consecuencia, no lleva escrito en la frente lo que es. Por el contrario, transforma a todo el producto del trabajo en un jeroglífico social. Más adelante, los hombres procuran descifrar el sentido del jeroglí-

fico, desentrañar el misterio de su propio producto social, ya que la determinación de los objetos para el uso *como valores* es producto social *suyo* a igual título que el lenguaje” (Marx, 1975, 91).

Es, insisto, una sugestión; un dejarse llevar por la *correspondencia* de una idea. Pero es una idea que se impone por la proximidad de dos maneras de pensar el trabajo y el modo en que adquiere significación histórica y cultural. Y que se impone, además, por proximidades textuales. En 1933, al momento de publicar *Rojo farol amante* –y en los meses o años inmediatamente anteriores, cuando los poemas fueron escritos²⁰– Dieste tenía a disposición el pasaje de Marx. Tenía a disposición, incluso, una creciente presencia de los escritos de Marx. Pedro Ribas dice que “El despegue en la difusión de la obra de Marx y Engels en España, y también de los estudios sobre Marx y Engels, se produce en la etapa de la III Internacional” (Ribas, 1985, 201). En verdad, el “despegue” del que habla Ribas se produce, sobre todo, en los años de la II República²¹.

²⁰ Los poemas de *Rojo farol amante* debieron haber sido escritos en fecha relativamente próxima a la publicación del libro. En primer lugar, el uso del castellano es un rasgo que caracteriza la obra de Dieste en la década del treinta, en coincidencia con su traslado a Madrid y su participación en las Misiones Pedagógicas. En la década anterior, si bien escribió muchos artículos periodísticos en castellano, sobre todo en su obra “de creación” (narrativa, poesía, teatro) recurría preferentemente al gallego. En segundo lugar, los primeros poemas que publicó, de los recopilados en el libro de 1933 (“No me verás triste”, “¿Eres tú?”, “Mi huésped escondido”, “No serás traicionado”), aparecieron en los números 7 y 8 de la revista *Hoja Literaria*, que se imprimía en Madrid, en mayo y en junio-julio de 1933.

²¹ En efecto, “la etapa de la III Internacional” es un lapso más amplio del que en verdad refiere: “Como muestra de este hecho podríamos tomar el *Manifiesto del Partido Comunista*. De este texto, el más difundido universalmente de Marx y Engels, aparecieron en España por lo menos 47 ediciones entre 1872 y 1939. Pero conviene observar que de esas 47 ediciones, 31 aparecen en los ocho años que van de 1930 a 1937. Dicho de otra forma, en los cincuenta y ocho que transcurren desde la primera traducción española del *Manifiesto* hasta 1930 se produce aproximadamente una edición por lustro, mientras que en los ocho años correspondientes al período 1930-1937 aparece una media de cuatro por año. Y el ejemplo del *Manifiesto* no es nada excepcional. De las más de 900 ediciones de literatura marxista extranjera que hasta ahora he recogido, sólo unas 300 son anteriores a 1930. En otras palabras, dos tercios de esas ediciones aparecen entre 1930 y 1939. Si de los libros y folletos pasáramos al análisis de periódicos, revistas y artículos, el salto sería todavía más espectacular” (Ribas, 1985, 201).

A nosotros, sin embargo, nos importa ahora en especial la circulación de *El capital*. En los años treinta había, desde luego, traducciones ya añejas, algunas de las cuales serían de muy difícil acceso, como la de Pablo Correa y Zafrilla, la primera al castellano, impresa en Madrid en 1887, y cuya circulación fue escasa en los mismos años de su aparición. Otras, inútiles a nuestros fines, como la de Antonio Atienza, aparecida también en Madrid en 1887, pero que trasladaba un resumen del primer libro hecho por Gabriel Deville (y en la selección no se encuentra el pasaje al que nos referimos). Alguna más, ahora sí, pertinente, como la de Juan B. Justo, la primera traducción hecha a partir de la versión alemana, publicada por Antonio García Quejido en Madrid en 1898²². Pero sin duda, la versión más accesible en 1933 era la que había hecho Manuel Pedroso en 1931 y que había sido publicada en Santander por la editorial Aguilar:

En el contexto del entusiasmo colectivo que despertó en la ciudadanía española la Segunda República, la editorial Aguilar lanzaba la primera traducción de los tres libros de *El capital* al castellano reunidos en un único y grueso volumen. Aunque se trataba de una casa comercial y no de una editorial partidaria, Aguilar había captado el enorme interés que concitaba la literatura marxista en la década de 1920. Fundada en 1923, editaba desde 1928 obras de Marx, Trotsky, Jaurès, Stalin y De Man, e incluso publicaba anuncios en revistas de izquierdas como *Leviatán*, que dirigía Luis Araquistain. (Tarcus, 2018, 54)

En la versión de Pedroso, Dieste pudo haber leído una formulación muy semejante a la que acabamos de citar: “El valor no lleva escrito en la frente lo que es. Sino que más bien transforma todo producto de trabajo en un jeroglífico. Sólo con el tiempo tratan los hombres de descifrar ese jeroglífico para sorprender el secreto de su producción social misma, pues el fijar una cosa como valor en uso es tan producto social como la misma formación del lenguaje” (Marx, 1931, 54).

²² Esta versión fue reeditada en 1918, pero en Buenos Aires, lo cual permite suponer que su consulta en España no debió haber sido sencilla.

Esta traducción, además, fue un éxito comercial²³. Cuando el libro comenzó a circular, Wenceslao Roces criticó duramente el trabajo de Pedroso (Tarcus, 2018, 56-57) y comenzó su propia versión, que se haría famosa al ser concluida en el exilio, en México. La versión completa de Roces saldría en cinco volúmenes (luego reducidos a los tres tomos reimpresos más de treinta veces en las décadas siguientes) en 1946 y 1947 en el Fondo de Cultura Económica. Sin embargo, Roces había llegado a publicar en 1934 la traducción del primer libro en la Biblioteca Carlos Marx, que él mismo dirigía, de la madrileña Editorial Cenit. Horacio Tarcus indica que, “en contraste con la edición onerosa de Aguilar, la versión de Roces circuló también bajo el formato de edición popular: comenzó a publicarse en 1933 en fascículos de treinta y dos páginas cada uno, que al completarse la obra (1935) podían ser encuadernados” (Tarcus, 2018, 58-59). Tarcus no menciona a partir de qué mes de 1933 comenzó la publicación en este formato, pero considerando que *Rojo farol amante* salió en agosto de ese año, no es del todo imposible que la versión de Roces del último apartado del primer capítulo de la sección primera de *El capital* se conociera algunos meses antes de que Dieste concluyera su poemario²⁴. De todas maneras, lo que interesa aquí no es compro-

bar si el rianxeiro leyó *El proceso de producción del capital*, el más famoso de los tres libros que componen la obra principal de Marx, sino meramente mostrar la posibilidad de que algunas ideas que allí circularon pudieran haber “reverberado” en la obra de un hombre sensible a su época como fue Dieste. No sabemos, finalmente, si el molinero del poema responderá a la pregunta sobre la significación de su obra mistificándola, convirtiéndola en un fetiche, o la observará como producto de su trabajo; de todos modos, queda claro en el pasaje, la pregunta atañe también al lenguaje, por lo que no debe haber sido indiferente a ella el poeta.

Sea como sea, por más que sea difícil –acaso imposible– elucidar la cuestión de la relación entre el pensamiento y la obra de Rafael Dieste con las ideas y las políticas de filiación marxista, el asunto no pierde en absoluto su interés. Se trata, sin duda, de un tipo de vínculo que, de una manera u otra, resultó determinante en la construcción de proyectos estéticos –y desde luego, vitales– a lo largo del siglo veinte. A pesar de que durante el siglo pasado el ámbito literario se caracterizó por una fuerte autonomía respecto de otros órdenes sociales, con reglas de funcionamiento y lógicas específicas, estuvo, no obstante –o quizás debido a ello– en una permanente y fascinante tensión con la política, que dirimió en terrenos artísticos gran parte de su lucha por la hegemonía y la legitimidad. Los proyectos artísticos de los escritores, por lo tanto, a menudo estuvieron definidos en relación a esa lucha; de allí que un escritor como Rafael Dieste se viera interrogado –si bien, en su caso, amistosamente– sobre una cuestión que, para bien o para mal, sigue sirviéndonos a nosotros, aun hoy día, para entender la producción literaria de aquel entonces. Ya que los escritores además de ser autores son personas, la pregunta se desliza de lo político a lo estético y, en la carta de Rafael Dieste, incluso, de lo ficcional a lo autobiográfico. Es por ello que el discurso atribuido a un personaje adquiere valor documental; por ello, un “informe político” es también un “informe estético”. Por ello, en fin, las elecciones estéticas de Rafael Dieste trasuntan tan fácilmente tanto posiciones políticas como esa apariencia precisa, esa figura nítida que, en ocasiones, muestran las decisiones éticas.

²³ El editor así lo recuerda en sus memorias, según cuenta Horacio Tarcus: “Don Manuel Aguilar, que en absoluto era un izquierdista, relata en sus memorias que abrigaba entonces la esperanza de que la complejidad del texto y un precio de venta al público de 60 pesetas pondrían a *El capital* a resguardo de las lecturas más revolucionarias. Estas prevenciones no le impidieron realizar un cálculo anticipado de los beneficios que le reportarían las ventas, beneficios que le permitieron comprar un Chrysler Imperial, automóvil que costaba entonces 30 000 pesetas. Y añade don Manuel: «Carlos Marx me proporcionó un Chrysler Imperial cuando los tres mil ejemplares de la edición se agotaron en pocos meses. Sobrevino la guerra de España. El coche estaba en el garaje. Fueron por él los comunistas y se lo llevaron. Carlos Marx me lo dio, Carlos Marx me lo quitó»” (Tarcus, 2018, 54-55).

²⁴ En la versión mexicana, Roces traduce el pasaje de modo muy semejante al que encontramos en la traducción de Scaron: “Por tanto, el valor no lleva escrito en la frente *lo que es*. Lejos de ello, convierte a todos los productos del trabajo en jeroglíficos sociales. Luego, vienen los hombres y se esfuerzan por descifrar el sentido de estos jeroglíficos, por descubrir el secreto de su propio producto social, pues es evidente que el concebir los objetos útiles *como valores* es obra social *suya*, ni más ni menos que el lenguaje” (Marx, 1999, 39).

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO MONTERO, X. (1994). *As palabras no exilio. Biografía intelectual de Luís Seoane*. Vigo: Xerais.
- ALONSO MONTERO, X. (1996). "A carta 110". En *Ensaio breve de literatura e política*. Vigo: Nigra, pp. 121-122.
- AZNAR SOLER, M. (1978). *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937). Volumen II: Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana*. Barcelona: Laia.
- AZNAR SOLER, M. (1999). "El tema del retorno a través del epistolario de Rafael Dieste". En VV.AA., *Xornadas sobre Rafael Dieste*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 35-47.
- AZNAR SOLER, M. y L. M. Schneider (1979). *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937). Volumen III: Ponencias, documentos y testimonios*. Barcelona: Laia.
- AXEITOS, X. L. (1997). Dos arquivos de Rafael Dieste: In *Memoria Carlos Gurméndez (1917-1997)*, *Boletín Galego de Literatura*, 18, 2º semestre, pp. 139-147.
- CASAS, A. (1997). *La teoría estética, teatral y literaria de Rafael Dieste*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela e Deputación de A Coruña.
- CÓRDOVA ITURBURU, C. (1945). *Cómo ver un cuadro*. Buenos Aires: Atlántida.
- DELAMAR, G. [Rafael Dieste]. (1935). Una semblanza de Buscón Poeta, *P.A.N. Revista epistolar y de ensayos*, 1, enero, pp. 11-18.
- DIESTE, R. (1932). Pintura ensimismada y fuera de sí, *Hoja Literaria. Poesía y crítica*, 2, diciembre, pp. 2-3.
- DIESTE, R. (1935). Galería de espejos fieles, *P.A.N. Revista epistolar y de ensayos*, 6, junio, pp. 122-124.
- DIESTE, R. (1991). *Guerra literaria*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- DIESTE, R. (1995a). *Obras completas I. Narrativa e poesía*. Ed. de Arturo Casas y Darío Villanueva. Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- DIESTE, R. (1995b). *Obras completas V. Epistolario*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- DIESTE, R. (1995c). *Obra galega completa*. Vigo: Galaxia.
- ESPINA, A. (1935). Un retrato de Tolstoi, *P.A.N. Revista epistolar y de ensayos*, 6, junio, pp. 125-127.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, R. (1940). Sobre el cadáver de León Trotsky. *La Hora* (Buenos Aires), 29 de agosto, p. 7.
- GRANELL, Eugenio F. (1995). "Dieste salvoume a vida". En VV.AA. *Rafael Dieste, "Era un tempo de entusiasmo..."*, *A Nosa Cultura*, 15, marzo. Vigo: A Nosa Terra, pp. 55-59.
- GURMÉNDEZ, C. (1995). "Lembrando a Rafael Dieste". En X.L. Axeitos (coord.), *Rafael Dieste (1899-1981). Unha fotobiografía*. Vigo: Xerais, pp. 9-14.
- IRIZARRY, E. (1992). *Estudios sobre Rafael Dieste*. Barcelona-La Coruña: Anthropos-Ayuntamiento.
- LENIN. (1975). *Escritos sobre la literatura y el arte*. Selección y prólogo de Jean Fréville. Trad. de Jaume Fuster y Maria -Antònia Oliver. Barcelona: Península.
- LÓPEZ GARCÍA, J. R. (2008). *Vanguardia, revolución y exilio: la poesía de Arturo Serrano Plaja*. Valencia: Pre-Textos/ Fundación Gerardo Diego.
- MACHADO, A. (2001). *Prosas dispersas (1893-1936)*. Madrid: Páginas de Espuma.
- MARX, C. (1931). *El capital. Crítica de la economía política*. Madrid: Aguilar.
- MARX, K. (1975). *El capital. Crítica de la economía política. Libro primero: El proceso de producción del capital*, I. México: Siglo XXI.
- MARX, C. (1999). *El capital. Crítica de la economía política*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MUÑOZ MANZANO, C. (2005). *Epistolario*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- Muriel, F. [Rafael Dieste]. (1937). Os outros. Entreviú, *Nova Galiza. Folla literaria dos antifascistas galegos*, 11, 10 de outono, p. 4.
- NÚÑEZ, C. A. (2009). Un texto olvidado de Rafael Dieste, escrito y publicado durante la guerra civil española, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 57, pp. 117-156.
- OTERO ESPASANDÍN, J. (1943). *Pedro el Grande, por Alejo Tolstoi, De mar a mar*, II (5), abril, pp. 39-40.
- PIEMONTE, V. A. (2012). "El realismo socialista, la Tercera Internacional y el giro político-cultural en el comunismo argentino", *VII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata. 5 al 7 de diciembre de 2012*, Memoria Académica.
- PIEMONTE, V. A. (2016). Las prácticas políticas del Partido Comunista de la Argentina ante la Guerra Civil española y su relación con la Internacional Comunista, *Historia Contemporánea*, 52, pp. 179-209.
- PASOLINI, R. (2008). *Scribere in eos qui possunt proscribere*. Consideraciones sobre intelectuales y prensa antifascista en Buenos Aires y París durante el período de entreguerras, *Primas. Revista de historia intelectual*, 12, pp. 87-108.
- REI NÚÑEZ, L. (1987). *A travesía dun século. Biografía de Rafael Dieste*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- RIBAS, P. (1985). La primera traducción castellana de *El Capital*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 420, junio, pp. 201-210.
- Schneider, L. M. (1978). *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937). Volumen I: Inteligencia y guerra civil en España*. Barcelona, Laia.
- SERRANO PLAJA, A. (1934). Antonio Machado y el comunismo, *Luz*, 27 de abril, p. 8.
- SIN FIRMA. (1941). Dos telegramas de los intelectuales españoles desterrados en Argentina, *Pensamiento Español*, año I (4), agosto, p. 6.
- TARCUS, H. (2018). *La biblia del proletariado. Traductores y editores de El capital*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- TARCUS, H. y A. Longoni. (2001). Purga antivanguardista. Crónica de la expulsión de Córdoba Iturburu del Partido Comunista, *Ramona. Revista de artes visuales*, 14, julio, pp. 55-57.
- TOLSTOI, L. (1949). *Cuentos y apólogos*. Buenos Aires: Atlántida.

Off-side, de Gonzalo Torrente Ballester: Una novela de transición

Off-side by Gonzalo Torrente Ballester:
A transition novel

JOSÉ ANTONIO PÉREZ
DOWIE
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

1. Preliminar

La inclusión de Gonzalo Torrente Ballester en este número de *Volvoreta*, dedicado a indagar en las relaciones de Wenceslao Fernández Flórez con otros escritores gallegos coetáneos, resulta obligada tanto por el indudable parentesco entre los universos narrativos de ambos como por el tratamiento ironizante (en ocasiones próximo a la sátira y a lo grotesco, pero no exento de calor humano), desde el que abordan a sus personajes.

Me ocuparé en estas páginas de una de las novelas de don Gonzalo, *Off-side*, en donde las similitudes con la narrativa de Fernández Flórez pueden resultar más perceptibles. Aunque mi propósito no es subrayar y comentar afinidades sino utilizarlas como pretexto para acercarme a una novela que, pese a haber tenido una tibia recepción, por parte de la crítica y del público¹, resulta especialmente significativa en la extensa obra novelística de su autor. Esa relevancia se debe a dos razones principales: una, el haber sido escrita en un momento de transición en el que su autor comenzaba a cuestionarse la poética realista para adentrarse en los territorios de la fantasía (que nunca le fueron del todo ajenos); y la otra, el intento que supone de ampliar los estrechos cauces por los que continuaba discurriendo la narrativa española aún aferrada a los presupuestos del realismo tradicional.

bowie@usal.es

Recibido: 14-10-19
Aceptado: 21-10-19

Resumen

Analizo la novela de Gonzalo Torrente Ballester *Off-side* (publicada en 1969) como un intento del autor por superar los estrechos márgenes de la estética realista vigente y en la que, a la vez, se anuncia la revolución que sus tres títulos siguientes provocarán en el panorama de la narrativa española del momento. Me detengo principalmente en dos de los elementos más significativos de la novela: la multiplicidad de voces narrativas y de puntos de vista y el tratamiento del espacio, concebido no como una realidad física (la geografía urbana de Madrid) sino como un complejo entramado de relaciones humanas que ligan a los múltiples personajes que intervienen en la historia.

Palabras clave: Gonzalo Torrente Ballester, novela española de posguerra, narratología.

Abstract

In this paper I analyze the novel *Off-side* by Gonzalo Torrente Ballester (published in 1969) as an attempt of the author to overcome the narrow margins of current realistic aesthetics and, at the same time, to announce the revolution that his three following works will cause in the

¹ La aparición de *Off-side* en las librerías fue objeto de una recepción muy tibia, por no decir casi nula. Y no sólo en lo que se refiere a la crítica inmediata (sólo mereció alguna nota breve como la de José Domingo en *Ínsula*) sino a su escasa presencia en las monografías dedicadas a la novela española contemporánea). Entre los escasos trabajos académicos de que ha sido objeto destacan los de John Crispin (1970), Sally Lawrence (1981) y M^a Ángeles Portela (2006).

panorama of the Spanish narrative of the moment. I focus mainly on two of the most significant elements of the novel: the multiplicity of narrative voices and points of view and the treatment of space, which is conceived not as a physical reality (the urban geography of Madrid) but as a complex network of relationships linking humans to the multiple characters involved in the story.

Keywords: Gonzalo Torrente Ballester, Spanish postwar novel, narratology.

2. Un artículo programático

Off-side fue escrita en parte durante la estancia de Torrente Ballester en la universidad norteamericana de Albany y publicada en 1969 cuando aún ejercía como profesor en esa institución. Al año siguiente, aparece en las páginas de la revista *Cuadernos para el diálogo* un amplio artículo suyo titulado “La insuficiencia de Galdós”, integrado en un número monográfico que albergaba una serie de ensayos y coloquios bajo el enunciado común de “Literatura española a treinta años del siglo XX”². En dicho trabajo Torrente desarrolla unas interesantes reflexiones sobre la cuestión del realismo y la necesidad de superar la restricciones de dicha estética suscrita por los narradores españoles coetáneos, quienes se debatían entre el rancio naturalismo decimonónico y el estrecho corsé de la escuela francesa del *nouveau roman*, presos, además, de una concepción doctrinaria de la literatura heredada de los postulados marxistas. La importancia de tales reflexiones se evidencia cuando se comprueba su conexión con el programa narrativo que acababa de desarrollar en *Off-side*, y en el que propugnaba trascender el restringido marco de la narrativa española de los años 50 y la rémora del costumbrismo que seguía lastrando el vuelo imaginativo de alguno de sus más señeros cultivadores; piénsese, por ejemplo en *La colmena*, de Camilo José Cela, novela con la que a menudo se ha comparado esta de Torrente, pero que carece de la dimensión intelectual que confieren a *Off-side* las reflexiones puestas en boca de los personajes o proferidas por la propia voz y que marcan una considerable distancia frente a la chatas descripciones del realismo coetáneo, limitado, por lo general, a la mera observación del entorno inmediato. Pero, a la vez, hay que tener en cuenta que ese ensayo sobre la novelística galdosiana está escrito en el momento en que Torrente se halla inmerso en la redacción de *La saga/fuga de JB* (se publicaría en 1972), la cual supone el abandono definitivo del realismo tradicional (*Don Juan*, del

² Los otros autores, que en ese número de *Cuadernos para el diálogo* reflexionaron sobre el estado del género novelístico en España y especularon sobre su futuro, fueron José M^a Valverde, Juan Benet, Manuel Vázquez Montalbán, Francisco Ayala, Isaac Montero, Carmen Martín Gaité, José M^a Guelbenzu, José Manuel Caballero Bonald, Eduardo García Rico y Alfonso Ibarrola.

año 1963, había supuesto una primera incursión en ese terreno) y una transformación total de su escritura que continuaría desarrollando en los otros dos títulos siguientes: *Fragmentos de apocalipsis* (1977) y *La isla de los jacintos cortados* (1980).

Las ideas expuestas en ese artículo permiten, pues, comprender la distancia que Torrente ha marcado frente a los cánones realistas en la novela recién publicada a la vez que anticipa en cierta medida las nuevas propuestas narrativas que está desarrollando en aquella otra en cuya redacción se halla inmerso. Comienza mostrando su convencimiento de la separación que ha de establecerse entre militancia ideológica y creación artística, pues, a su entender, es un error juzgar esta última en función de aquella (“Estamos podridos de ideología. En su nombre ejercemos la crítica. Valoramos según la afinidad o distancia ideológicas del escritor”). Concede que una obra pueda ser estudiada como testimonio o documento de su época, pero no sacar de ello “consecuencias aplicables como *programas* a las obras de arte”. En estas líneas manifiesta un rechazo explícito a la excesiva ideologización de la crítica española del momento³ al afirmar que una de las tareas más urgentes de esa actividad es la de “liberar al arte literario de significaciones previas”. Tras ello se refiere a los dos valores sobre los que ha de fundamentarse cualquier juicio sobre una novela: “la potencia imaginativa y la capacidad formal”. De ahí su crítica a la “insuficiente imaginativa” de la que adolece nuestra literatura, carencia que ha solido ser compensada “con el sentido moral” (Torrente, 1970, 10-11).

Por otra parte, cuestiona la “convicción ingenua” de que “la realidad pueda trasvasarse a la obra de arte”. Explica que, probablemente, “Galdós vivió y escribió ajeno a esa problemática (...), se creyó, pues, real y efectivamente realista”; pero hoy leemos sus obras “como sistemas ficticios”. Eso no significa

que en la obra de Galdós no haya *historia*, pero considera que los materiales históricos estorban a menudo a la economía de la novela, al igual que sucede con “ciertas descripciones-inventario de las realidades físicas”. El moralismo exacerbado lleva a perder el sentido de la realidad y a incurrir en el maniqueísmo, que es siempre “el resultado fácil de un proceso de desrealización”. Moralizar –añade– es inevitable para un novelista, pero “una cosa es eso y otra *tomar partido*, presentar a unos como buenos y a otro como malos”. Cita al respecto el ejemplo de *Doña Perfecta* y añade que el exceso de moralismo en una novela “la condena de antemano como obra de arte [pues] la imaginación se siente coartada, canalizada hacia un fin previsto”; aunque señala que, en el caso de Galdós, su potencia imaginativa superó los excesos moralizadores (Torrente, 1970, 12).

Estas reflexiones sobre la obra de Galdós y sobre la novela en general pueden ser leídas, sin forzarlas excesivamente, como las líneas directrices del proyecto narrativo que Torrente estaba desarrollando. Algunas de ellas (la necesidad del arte de prescindir de servidumbres ideológicas o la autosuficiencia del universo creado por la obra artística con relación al mundo real) no son, obviamente, nuevas, pues informan su obra desde fecha muy temprana. En cambio, otras como la celebración de la capacidad imaginativa del novelista y, especialmente, la consideración del trabajo sobre el lenguaje, como operación inexcusable para dotar de auténtica dimensión artística a toda creación literaria, nos permiten conocer los presupuestos desde los que Torrente emprendió la escritura de *Off-side* y el desarrollo que los mismos experimentarían en su narrativa posterior.

3. *Off-side*, más allá del realismo costumbrista

Frente al realismo de pretensiones documentalistas y fuertemente ideologizado de la novela de los 50 y frente al objetivismo y la asepsia notarial del *nouveau roman*, *Off-side* apuesta por la riqueza del universo imaginativo y por la capacidad de la escritura para acercarse desde una multiplicidad de registros a ese mundo que, con una evidente base real, se transfigura gracias al trabajo sobre el lenguaje. La ironía y la deformación sistemática,

³ En las páginas de ese número se evidenció la distancia que separaba al representante de las posturas de sesgo marxista (el novelista Isaac Montero) de los defensores de una novela superadora del corsé del realismo y del lastre doctrinario, entre los cuales las argumentaciones más contundentes fueron las desarrolladas por Juan Benet. La posición de este fue compartida, con más o menos matices, en la mesa redonda organizada por la revista, por Caballero Bonald, Martínez Merchén, Carmen Martín Gaité y José M^a Guelbenzu.

rayana a menudo en el esperpento, son dos de los registros habituales en esta novela⁴. En sus páginas se percibe un conocimiento a fondo de la revolución experimentada por el género desde los años 20 del siglo (nombres como los de Joyce, Faulkner, Proust o Virginia Woolf están detrás de muchos de los procedimientos a los que recurre), como también resulta fácil detectar en ellas (aunque de modo menos evidente que en sus tres siguientes títulos) la influencia de las recientes teorías sobre la narrativa, en especial las generadas en el seno de la crítica estructuralista

Dos son las estrategias, mediante las que se evidencia de modo especial el importante trabajo sobre la forma, que Torrente ha desarrollado en su intento de buscar nuevas vías de profundización en la realidad superando las limitaciones observables en la novela coetánea: el elaborado juego de voces narrativas sobre las que se articula el relato, y la construcción de un complejo “paisaje humano” sustentado sobre el entrecruzamiento de los numerosos personajes, en torno a cuyas andanzas se van tejiendo los hilos de la trama. La conjunción de ambos procedimientos dan como resultado una novela de estructura calidoscópica, que presenta un universo considerablemente heterogéneo donde pulula una “fauna” humana representativa de todos los estratos de la sociedad madrileña del momento: banqueros, aristócratas, escritores, editores, críticos de arte, prostitutas de lujo, viejos republicanos represaliados, comunistas clandestinos perseguidos por la policía, chamarileros del Rastro y un largo etcétera. La trama principal, que gira en torno a la venta de un cuadro falsificado de Goya, sirve como

⁴ Léanse las siguientes frases con las que se refería a su novela procedentes de la presentación que hizo de un fragmento de la misma, destinado a un volumen antológico: “*Off side* es mi retorno al realismo, aunque con mucho aprendizaje en el camino. Muchos críticos suelen considerar *Off side* como un error. Yo, no. La vida de una ciudad puede utilizarse literariamente sin incurrir en el costumbrismo. En *Off side*, además, se anuncia mi nuevo estilo, en lo que tuvo de humorístico y hasta de satírico. Mi insistencia en lo grotesco acaso no se me haya perdonado, pero lo grotesco está ahí, en todas partes, aunque no se quiera verlo” (Torrente, 1989: 69). Las páginas seleccionadas para esa antología son las del capítulo de la novela en que se narra la visita de Allones a la prendería de Martínez, para elegir vestuario con el que asistir a la boda de su hija con un sargento negro destinado en la base norteamericana de Torrejón.

nexo para relacionar a ese elenco de personajes variopintos y describir los ambientes en que se mueven. El banquero Anglada es el centro en torno al cual orbitan más o menos próximos, directa o indirectamente, los demás personajes: Landrove, Vargas, Allones y su hija Candidiña, Sánchez, Domínguez, Miguel, María Dolores, Mónica, Agathy, la Marquesa de Ponza, la viuda de Peláez, etc. Todos ellos ubicados en un reducido marco espacio-temporal: la ciudad de Madrid en cinco días de un otoño contemporáneo, perfectamente identificable por las escuetas pero significativas referencias que se ofrecen⁵.

3.1. La complejidad de la voz narrativa

Los contados estudiosos que se han interesado por *Off-side* han coincidido en señalar la importancia del elaborado aparato enunciativo, sobre el que se sustenta la narración, y la riqueza de matices que esa estructura polifónica aporta al universo descrito. Así John Crispin (1970) subraya la función de la visión omnisciente (simultaneada con la focalización limitada de los personajes y la focalización externa a través de los múltiples diálogos) que permite la presencia simultánea de varios niveles de consciencia y la consiguiente transición, sin ningún tipo de marca, entre realidad, ensoñación o memoria, dentro del proceso mental de un personaje. En lo que respecta a Sally Lawrence (1981) dedica una parte importante de su trabajo a definir las modalidades narrativas que Torrente pone en juego, señalando la alternancia entre la focalización del personaje y la externa (copiosa presencia de diálogos) y a las posibilidades caricaturescas y satíricas que aquella permite con las abundantes intervenciones del narrador⁶. La aportación de M^a

⁵ Valgan como ejemplos la alusión al reciente estreno de *El año pasado en Marienbad*, la película de Alain Resnais (p. 221), las menciones de líderes políticos extranjeros como Chu-en-Lai o De Gaulle (p. 582) o de escritores del momento como Michel Butor, Alain Robbe-Grillet (p. 118), Jean-Paul Sartre (pp. 17 y 138), de la guerra de Vietnam (pp. 118 y 326) de futbolistas o actrices que gozaban de popularidad (Brigitte Bardot, p. 17; Gento, en p. 582) o las referencias a las clases de Dámaso Alonso y de Rafael Lapesa en la Universidad Complutense (p. 51). Las páginas que se mencionan corresponden a la edición consultada de 2008, que se cita en la bibliografía

⁶ Lawrence describe también la interrelación de las diversas historias narradas secuencialmente en riguroso orden cronológico

Ángeles Portela (2006), es la que insiste de modo más especial en este aspecto llevando a cabo un minucioso análisis (basado en las aportaciones de narratólogos como Gérard Genette y Seymour Chatman) de la voz narrativa en *Off-side*. Se refiere a cómo Torrente parte de la imposibilidad de abordar una descripción basándose solo en los datos proporcionados por la percepción sensorial; recurre así a un narrador ambiguo, que fluctúa entre la impersonal mirada superficial y la sutil pero incisiva intromisión irónica, y a unos personajes caracterizados por el fingimiento y la mentira constantes. Portela analiza las intervenciones de ese narrador representado y su grado de audibilidad, caracterizando las diversas estrategias mediante las que se manifiesta (anotaciones escuetas, comentarios explícitos o implícitos que afectan al nivel de la historia y al del discurso) y la perspectiva externa o interna desde la que opera. Se detiene luego en la figura del narrador no representado, en su función de transcriptor directo del discurso de los personajes (tanto pronunciado como pensado), de vital importancia en una novela en donde los diálogos y monólogos internos figuran en una proporción considerable⁷.

Todos estos acercamientos a *Off-side* ponen de relieve el intento de su autor de buscar unas herramientas que le permitiesen una indagación más a fondo en la realidad, superando tanto la inverosimilitud de la visión omnisciente del realismo decimonónico (ya cuestionada en su momento por Henry James) como las insuficiencias de la visión externa (y falsamente objetiva) que, impuesta por la dictadura del *nouveau roman*, coartaba el vuelo imaginativo de los novelistas del llamado realismo social. La recurrencia a una pluralidad de voces narrativas y la multiplicación de los puntos de vista,

y protagonizadas por los doce personajes principales a los que complementan otros diez de menor relevancia, pero que interactúan en el desarrollo de las acciones llevadas a cabo por varios de aquellos. Analiza, asimismo, el ritmo explicando la aceleración de la temporalidad basada en la brevedad y consiguiente aumento del número de escenas de cada una de las tres partes a medida que avanza la acción (I: 23, II: 28, III:56).

⁷ Torrente comentó a propósito de *Off-side*: “Ninguna otra novela mía es menos narrativa; en ninguna me tomé tanto tiempo ni tanto espacio, ni es tan fiel en la transcripción de los diálogos” (Torrente, 1976, 107- 108).

con la consiguiente posibilidad de poner en juego registros lingüísticos diversos, eran instrumentos necesarios para ahondar tras la superficie de lo visible, y aplicar el microscopio a la compleja red de relaciones entre las diversas capas sociales y entre los diferentes individuos que las integran; con ello logra presentar al lector una fascinante panorámica del Madrid de finales de los años sesenta, un microcosmos que, por extensión metonímica, puede leerse como representación de una España donde la dictadura comenzaba su declive y donde, a través de las resquebrajaduras del discurso oficial dominante, afloraban sus corruptelas y miserias a la vez que pugnaban por hacerse oír otros discursos hasta entonces silenciados.

Junto al narrador invisible, mero transcriptor de los numerosos diálogos y monólogos de los personajes, de los diversos discursos (fragmentos de obras literarias, sermones eclesiásticos, mensajes publicitarios, noticiarios radiofónicos, canciones populares) que afloran en el texto, encontramos al narrador explícito que se manifiesta a través de la parodia, como sucede en la siguiente recreación del ambiente de una cafetería madrileña que se lleva a cabo recurriendo a la asepsia notarial, con su prurito de objetivismo, de las descripciones del *nouveau roman*:

Las personas constituyen dos grupos de inmediato discernimiento: uniformadas y sin uniformar. Las uniformadas están siempre de pie; las sin uniformar se sientan si hallan dónde. Las primeras son varones (pantalón negro, chaqueta blanca, corbata negra, de lazo) y hembras (vestido azul, delantal blanco, cofia almidonada). Hay más mujeres que hombres, naturalmente, por lo cual las órdenes de los varones resultan imperativas, y las de las hembras, burlonas, si no chillonas. En el grupo de los sin uniformar, formado asimismo por personas de ambos sexos, cualquier clasificación sería caprichosa y, a la postre, inútil. Tendría que apoyarse en fundamentos fugaces: los que están de pie o sentados, lo cual obligaría a admitir un tercer grupo, el de los transeúntes, o sea, los que no encuentran asiento libre, o los que, teniendo asiento, se impacientan y prefieren mantenerse de pie ante el mostrador, recibir lo servido por elevación, y sostenerlo con la izquierda, lo cual no es fácil si hay que cortar tarta o sopear un brioche (p. 693).

En otros casos, la posición irónica del narrador se manifiesta a través del uso de referencias cultas y un léxico especializado, no incompatibles con la inserción de diminutivos afectivos y expresiones populares:

Delante de las galerías desempaquetan con mucho cuidado un San Cristobalón enorme, de madera pintada y estofada: al Niño Jesús le falta un brazo, la madera está abierta por algunos lugares, en otros aparece la escayola. Está claro que Cristo pesa a quien se atreva a llevarlo, pero también que se trata de un mito de evolución conocida, aunque bien aprovechado y de simbolismo fácilmente inteligible. San Cristobalón, patrón de los taxistas; descubridor de América, mercancía para viajeros que pagan en buenas divisas, aunque yo por éste no daría arriba de las cuatro o cinco mil pesetas. Barroco tardío, ejecución tosca y estado de conservación deficiente (...). Hay una niñita rubia de ojos grandes y quietos, que contempla la operación descargatoria, mientras su hermana, que la tiene cogida de la mano, palica con un muchacho que lleva un bulto al hombro y halla evidente deleite en el coloquio; es bonita, espigada, y su presencia basta para demostrar que la belleza y el garbo no son patrimonio exclusivo de las clases opresoras, y que la restauración de la raza debe acometerse empezando por abajo. ¡Qué buena está la muchacha y qué lindos los ojos de la niña, tan quietecita, con su poquito de miedo cuando, por fin, el San Cristobalón se inclina, empujado desde arriba y sujeto de una maroma que halan unos sujetos desde la barandilla de las galerías. El santo, por fin, asienta la peana en la acera, y la niña sonríe (pp. 708-709.)

No es necesario insistir más en esta dimensión de la novela, ya puesta de relieve por los citados estudiosos que se han ocupado de ella, y han subrayado especialmente el importante trabajo sobre las categorías de voz y de visión que ha llevado a cabo el autor en su intento de superar las obsoletas herramientas del realismo vigente⁸. Paso entonces

⁸ Resulta obvio recordar que Torrente no se enfrentaba en solitario a esa empresa. Hay que mencionar ante todo un título pionero en dicha renovación como *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos (1962) u otros posteriores como *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo (1966) o *Volverás a Región*, de Juan Benet

a ocuparme de otra de las facetas innovadoras de *Off-side* que ha sido objeto de menor atención.

3.2. Paisaje humano vs paisaje urbano

En toda novela, el espacio donde se ubica la acción de los personajes constituye uno de los pilares básicos de la narración. Pero en una novela coral (y *Off-side* lo es sin duda alguna) las peculiaridades de los múltiples protagonistas, los nexos que se establecen entre ellos y sus respectivas trayectorias vitales contribuyen de manera importante a la configuración espacial, complementando la realidad empírica y constituyendo lo que denominaríamos el “espacio humano”. Como explica Edward Soja, refiriéndose a los personajes novelescos,

More concretely specified, each of these abstract existential dimensions come to life as a social construct which shapes empirical reality and is simultaneously shaped by it. Thus, the spatial order of human existence arises from the (social) production of space, the construction of human geographies that both reflect and configure being in the world (Soja, 1995, 147).

En *Off-side* esa “geografía humana” se impone a la geografía física llegando incluso a eclipsarla casi por completo, pues se reduce en la mayoría de los casos a un breve apunte o a la mera mención de los lugares por los que transita un personaje. La realidad del espacio físico donde transcurre la acción (un Madrid otoñal de finales de los años sesenta) resulta casi irrelevante en la medida en que la percibimos no tanto por las descripciones de sus calles y de sus lugares más significativos, sino a través de las características, las andanzas y las vicisitudes de los personajes que la pueblan. Ello confiere a la presentación de los espacios un evidente dinamismo sostenido sobre la polivalencia de la voz narrativa, a la que me referido anteriormente, con sus oscilaciones entre un narrador neutro con pretensiones de objetividad, un narrador omnisciente que nos acerca a las acciones realizadas simultáneamente

(1967). Sin olvidar los intentos renovadores que estaban llevando a cabo desde hacía años algunos novelistas del exilio como Max Aub o Francisco Ayala. O las primeras manifestaciones del *boom* latinoamericano, que ya comenzaban a circular en España.

por varias de sus criaturas, un narrador irónico que contempla a estas con indudable superioridad y un narrador que transfiere la focalización a los personajes, permitiéndonos acceder a sus ensueños, alucinaciones o recuerdos. Por otra parte ha de tenerse en cuenta que *Off-side* transcurre en un ámbito esencialmente urbano y este es un espacio de especial complejidad donde los componentes sociológicos adquieren una especial relevancia en detrimento de los estrictamente físicos, pues, como recuerda Natalia Álvarez,

El espacio ciudadano no se trata de un elemento unívoco, ya que dentro del espacio geográfico que constituye la ciudad se insertan varios planos: el espacio social, el económico, el político, etc., que conforman la cultura de esa ciudad y, por lo tanto, la verosimilitud deseada para ese mundo ficcional imaginario reproducido por el escritor (...). También se distingue en el seno del medio urbano entre espacios públicos o privados, del centro o de la periferia, ámbitos pobres frente a otros ricos, etc. (Álvarez Méndez, 2002,122-123)

Las referencias al espacio físico son, pues, mínimas y se limitan a breves descripciones *en passant* o a la mera mención de los lugares por donde transita un personaje. Así puede verse en los siguientes fragmentos:

La niebla, tupida y fría, asciende del Manzanares por la Cuesta de la Ribera y se traga tenderetes, cúpulas, fachadas y transeúntes. Todas las cosas, metidas en la niebla, son sombras de sí mismas, y hasta las voces parecen sombras de ruidos (p. 86)

Las nubes oscuras rozan las agujas de las torres y las cimas de los rascacielos. En el triángulo formado por Alcalá, Preciados y Gran Vía se fragua el primer atasco de la tarde. Los comercios abren sus puertas a los turistas de invierno (p. 170).

Una excepción la constituyen las descripciones de interiores, especialmente cuando se trata del hábitat de un determinado personaje, en cuyo caso el espacio funciona como una extensión metonímica de aquel al reflejar su personalidad. Así sucede en las descripciones de la confortable vivienda del banquero Fernando Anglada (pp. 241 y 274) o de los salones donde recibe la Marquesa de Poza (p.

617), que contrastan con las de la mísera buhardilla donde habita el escritor Leopoldo Allones (p. 295) o de la atiborrada Prendería Martínez, en el Rastro, a donde acude aquel en busca de un traje digno para asistir a la boda de su hija (p. 359).

Pero salvo estas descripciones, las referencias espaciales, en especial las de lugares colectivos, de *Off-side* son esencialmente dinámicas en la medida en que están constituidas por retazos de conversaciones o de sonidos diversos, por la descripción fugaz de acciones simultáneas que se superponen o por una acumulación sintética y apresurada de detalles caracterizadores:

Al fondo empiezan los bares americanos, los colmados para turistas, *las boîtes de nuit*, los bailes con tocadiscos a dos pesetas la pieza. La calle baja, y, luego asciende y se pierde allá arriba, en las sombras, donde ya los bares no alumbran el pavimento con sus luces. En las aceras hay negros borrachos, mendigos, vendedores de Lotería Nacional –“¡Mañana sale!”–, gitanos que ofrecen de oculitis relumbrantes tumbagas de buhonerías. “Hay filis, hay chéster. Tabaco, cerillas”. Unos maricas se dan de palos en medio del arroyo, y un policía uniformado de gris acude a separarlos. Gritos, risotadas. “¡Maricón, hijo de mala madre!”. El de uniforme gris se lleva a los contendientes cogidos por el cogote... a uno le sangran las narices; el otro yergue la jeta y se atusa con la mano los rizos alborotados (pp. 260-261).

Pueden añadirse otros ejemplos como la descripción del ambiente de la tasca popular donde los parroquianos discuten acaloradamente sobre las quinielas (pp. 724-725); y, en contraste, las conversaciones, transcritas ahora en discurso indirecto, de las dos jóvenes madres que meriendan en una cafetería de la calle Cea Bermúdez (pp. 464-465).

Un lugar importante en la novela lo ocupan los espacios subjetivados, aquellos que son resultado de la transferencia de la visión a un personaje a través de la cual el narrador nos permite tener acceso a los recuerdos, a las ensoñaciones o a las alucinaciones de aquel. Entre los espacios evocados mediante el recuerdo pueden citarse los del cabaret Kursaal en los años veinte, donde doña Laura actuaba como cupletista de éxito y que rememora mientras entona unos cuplés para sus amigas Regina y Mercedes (pp. 610-611); o el del Madrid de los últimos días de la

Guerra Civil que evoca Landrove al recordar su participación, junto con Sánchez, en las luchas entre comunistas y partidarios del coronel Casado (pp. 363-364).

Entre las ensoñaciones que producen la fuga de la realidad haciendo que el personaje se vea momentáneamente en otro mundo y en otras circunstancias irreales, podrían mencionarse aquellas en las que Fernando Anglada imagina el salón literario que desearía organizar, presidido por María Dolores, quien, ante “un coro de poetas puros y otro de novelistas sociales (...), explica a Alain Robbe-Grillet que las condiciones económico-sociales del país no permiten la existencia de una novela verdaderamente moderna” (pp. 279-280); o el otro momento en que el mismo personaje, sentado ante una pianola, se ve a sí mismo como un intérprete de éxito ejecutando una pieza ante un público fascinado que al finalizar lo aplaude con entusiasmo mientras el telón se alza hasta veinte veces (pp. 350-351). Otro personaje a quien la imaginación lleva a veces a escapar de su entorno real es el viejo escritor Leopoldo Allones; en su caso se puede citar la ensoñación en la que fantasea sobre su posible nieto –hijo de su hija Candidiña y del sargento negro de la base de Torrejón, con quien esta va casarse– y lo ve jurando como primer presidente afroamericano de los Estados Unidos (pp. 313-314).

La tercera modalidad de espacio subjetivado correspondería a aquellas situaciones en que el personaje focalizador experimenta algún tipo de alucinación mediante la que el lugar donde se halla sufre una súbita transformación. Los dos ejemplos siguientes son producto de la visión extrañada de los dos personajes que acabo de citar. En el primero de ellos, asistimos a la dislocación que sufre el salón japonés del restaurante madrileño Lhardy en la percepción de Fernando Anglada, cuando el académico Barrantes, a quien ha invitado a comer, rechaza apoyar su candidatura para la Academia de la Lengua:

Algo acontece de pronto en el salón japonés: como si el sistema habitual de conexiones se quebrase, y cada cosa empezase a buscarlas nuevas, con prisa, casi diríase que con frenesí. Pero, o no hallan el lugar apetecido, o tardan en hallarlo. De modo que, durante cierto tiempo, parece como si la porción más próxima del Universo perdiese los cabales,

como si todo quedase en el aire, como si el suelo fuese blando. Incluso el camarero, en su alejada quietud, de muestras de haber roto con el sindicalismo vertical y de hallarse en trance de establecerlas con el democrático. Todo permanece como estaba, pero es una ilusión, quizás una alucinación, porque, evidentemente, y a pesar de la apariencia –¡qué lío, Señor!– los restos de la comida, el vino de las botellas, las migas desparramadas por el mantel, el mantel mismo, y los muebles, las paredes, las lámparas apagadas, las encendidas y casi consumidas velas de los candelabros giran y arman silenciosa zarabanda. Menos Barrantes, sonriente, aplomado en el cómodo centro de su telaraña (p. 324).

El segundo ejemplo corresponde a la visión extrañada de Leopoldo Allones para quien la actividad frenética de las oficinas de la editorial Pragma S.A., a donde acude por vez primera, se transforma en un alucinado ballet:

Entre las doce máquinas trabajando al unísono meten un ruido que no hay quien lo aguante. Pero, escuchando con atención, se acaba por encontrarle ritmo, e incluso música, a cuyo compás las doce mecanógrafas bailan un ballet con coreografía de Maurice Béjart, en el que don Luis María Noriega, con mallas negras, casco de plumas estilográficas y alas de pájaro de mal agüero, actúa de primer bailarín. Las mecanógrafas, pimpantes, con tutús que imitan corolas y cálices de flores, hacen alardes de agilidad sobre las puntas de los pies mientras el macho las seduce con el resplandor metálico de sus plumas y les succiona la plusvalía. Privadas del licor vital, pierden agilidad, engordan por las caderas y las voces blancas se oscurecen. El coro interpreta entonces unas variaciones del “¡No puedo más, Catalina!”, cantando a cuatro voces mixtas (...). La gente aplaude, pero la crítica prefiere “El lago de los cisnes” (pp. 104-105).

Para ultimar esta breve revisión de los diversos tratamientos del espacio narrativo que Torrente exhibe en *Off-side*, mencionaré la inserción del relato en el que se da cuenta del acoso policial que sufre Luis Felipe Sánchez, el agente comunista en misión clandestina en España. Tras la presentación del personaje, al que Leonardo Landrove, antiguo camarada suyo, presta auxilio y le ofrece refugio en

el ático donde vive (pp. 360-372), se va narrando su angustioso periplo por las calles de Madrid acosado por la policía franquista. Esta peripecia se narra en un relato discontinuo, integrado por 16 secuencias de diversa extensión⁹, en las que la percepción subjetiva del espacio (presentado a través de la mirada angustiada del perseguido) alterna con fragmentos de su monólogo interior, con la narración dinámica de las vicisitudes de la persecución, con las órdenes transmitidas a los policías y con las voces de estos y, finalmente, con la transcripción del comunicado oficial que da cuenta de su muerte. En la secuencia de cierre (p. 662-663) Landrove es interrogado por un funcionario en el depósito de cadáveres y, tras ver el cuerpo del difunto, niega que sea el de Sánchez. Para no alargarme demasiado, concluyo transcribiendo de modo fragmentario dos de esas secuencias:

Se abren las puertas con fuerza, con estrépito, y los vagones escupen sobre el andén hombres y mujeres, apresurados, que se empujan, se atropellan buscando la salida. Luis Felipe Sánchez sale del último vagón e intenta caminar despacio, con ritmo propio, pero la masa le asume y le pone velocidad. Sube las escaleras, recorre los pasillos, alcanza el zaguán (...). Calles, más calles. En el mercado, gritos, voces, pregones. Sánchez se mezcla a los compradores, a los vendedores, tropieza con los capachos, pasa rozando los puestos del pescado, de las hortalizas, de la fruta. Se echa el vuelo de la boina encima de los ojos, y mira antes de que lo miren. Camina recto o en zigzag. Adelanta y regresa. Pasa deprisa o se demora delante de un montón de latas de conserva. No atiende a las voces sino a las miradas. Interpreta el gesto de aquel hombre, o el ademán de aquel otro. Si la presión de un cuerpo dura más de unos segundos, espera que los dedos fuertes de una mano autoritaria se cierren sobre su brazo, y, entonces, su lengua coloca entre dos muelas la cápsula de cianuro. (pp. 413-414).

Han empezado a funcionar los teléfonos. Cientos, miles de teléfonos. La policía de los ferrocarriles, la policía de las carreteras, la policía de los hoteles, la

policía de los puestos fronterizos (...) Hagan todo lo posible por cogerlo vivo, ¡Los muy imbéciles, cogérme vivo! Ni siquiera cogérme, jamás, jamás... Por muchos teléfonos, por muchos retratos robots (...). Camarada Dolores, no veo razones válidas para abandonar la línea que nos marcó el camarada Stalin. No importa el hombre, sino la idea. Mao está en la buena línea. Yo no puedo dejar de creer en todo aquello en que creí toda mi vida. Efectivamente, señor comisario, soy yo... ¡Qué más quisieran que tenerme delante de ellos con las esposas puestas...! ¡Tome usted un cigarrillo! ¿Quiere un poco de café? Sólo queremos saber con quiénes se ha relacionado. Y por qué vino, claro, también. ¡Ni hablar! Esos teléfonos... (pp. 558-559).

4. Recapitulación

Por razones de espacio me he detenido solo en dos de las facetas en las que se pone de manifiesto la modernidad de la propuesta narrativa que el autor presenta en este texto, en cuyas páginas, además, apunta ya la revolución que en el panorama novelístico español supondrán sus tres siguientes títulos: *La saga/fuga de JB*, *Fragmentos de Apocalipsis* y *La isla de los jacintos cortados*. A los dos requisitos que, en el citado artículo de *Cuadernos para el diálogo*, señalaba don Gonzalo como consustanciales a toda gran novela (trabajo a fondo sobre la forma y potencia imaginativa), se añade en *Off-side* la dimensión intelectual que le confieren las reflexiones puestas en boca de los personajes o proferidas por la propia voz narrativa (en ocasiones, auténticos fragmentos ensayísticos) y que marca una considerable distancia frente a la chatas descripciones del realismo coetáneo, limitadas, por lo general, a una observación del entorno inmediato. En tal sentido no puede dejar de mencionarse la tematización de la propia literatura, convertida en uno de los núcleos de la novela, a través de la empresa en la que se encuentra embarcado Leopoldo Allones de llevar a cabo una obra magna con la que espera provocar en el género una revolución equiparable a la del *Ulysses* de Joyce. La tematización de la literatura se extiende a otros episodios, como la pretensión del banquero Fernando Anglada de comprar a Allones, sumido en la miseria, el manuscrito de esa novela para publicarlo como suyo. O la conversación en la que el editor Noriega expone a Allones, cuando este

⁹ Los fragmentos de este relato intercalado discontinuo se insertan en las páginas 413-414, 449-440, 464-465, 486-488, 540-542, 544, 554-555, 558-559, 574-575, 581, 595-596, 616, 632, 638, 652 y 662-663.

va a presentarle su obra, las características que debe poseer una novela para alcanzar éxito en el mercado. En esta misma línea es también significativo el tratamiento irónico con que Torrente aborda las pretensiones del citado Anglada por ser reconocido en el mundo literario: paradójicamente, el único personaje que, por su posición económica y su estatus social está por encima de todo el conglomerado humano de farsantes, marginados, fracasados y vencidos que pulula por las páginas de la novela (los *outsiders* a los que alude su título), se siente él mismo un *outsider* con relación al mundo de la inteligencia y de la cultura en el cual intenta hacerse un hueco, sin que ninguna de sus estrategias para conseguirlo alcance éxito¹⁰.

Recordemos, por otra parte, cómo en el mencionado artículo de *Cuadernos para el diálogo* Torrente argumentaba contra la ideología explícita y las pretensiones doctrinarias que lastraban a veces las novelas galdosianas y en las que incurrieran a menudo los autores del denominado realismo social. Pero en *Off-side* demuestra que la ausencia de un mensaje explícito o de una clara intención ideologizadora no está reñida con una toma de compromiso del intelectual con el mundo en que está inmerso: en su panorámica del Madrid contemporáneo traza,

como he señalado, un acabado retrato de la sociedad española de los años finales de la dictadura franquista en el que el distanciamiento irónico mitiga en parte los tonos sombríos: la corrupción en los círculos del poder político y económico, la mediocridad de la vida cultural, la memoria de la guerra civil que aún sigue lastrando la vida de algunos personajes (Landrove, Allones), la persecución policial contra los disidentes políticos, la explotación de los obreros en los complejos industriales, la mesocracia satisfecha, surgida de la incipiente prosperidad económica pero que ha de atender a varios empleos para subsistir, etc. “La obra de arte, solo por existir, constituye un documento, un testimonio”, apuntaba don Gonzalo en el artículo que venimos citando; pero la fuerza de ese testimonio no radica en su adecuación a una ideología previa ni en una fidelidad documental a la realidad de la que parte, sino en la capacidad que tenga de ofrecer una mirada novedosa sobre esa realidad (la “mirada extrañante” preconizada por los formalistas rusos), mirada que siempre es el resultado de una escritura rigurosa y auténtica¹¹, una escritura sometida a lo que Torrente denomina en ese artículo “unas leyes intrínsecas, específicas e independientes” (Torrente 1979, 10).

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MÉNDEZ, N. (2002). *Espacios narrativos*. León: Ediciones de la Universidad.
- BOURDIEU, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- CRISPIN, J. (1970). “*Off-side* o los espejos cambiantes de Gonzalo Torrente Ballester”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 248-249, pp. 633-641.
- DOMINGO, J. (1969). “G. Torrente Ballester: *Off-side*”, *Ínsula*, 275-276, p. 24.
- LAWRENCE, S. (1981). “Dos notas sobre *Off-side*”. En AA.VV., *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca: Biblioteca Caja de Ahorros y M.P. de Salamanca, pp. 135-143.
- PORTELA IGLESIAS, M^a. A. (2006). “Las trampas de la mirada en *Off-side* de Gonzalo Torrente Ballester”. En D. Fernández López y F. Rodríguez Gallego (Coords.), *Campus Stelae. Haciendo camino en la investigación literaria*. Santiago de Compostela: Ediciones de la Universidad, Vol. II, pp. 197-205.
- SOJA, E. (1995). “History: Geography: Modernity”. En S. Doring (Ed.), *The Cultural Studies Reader*, New York: Routledge, pp. 135-150;
- TORRENTE BALLESTER, G. (1970). La insuficiencia de Galdós, *Cuadernos para el diálogo*, XXIII (extraordinario), diciembre, pp. 9-12.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1976): “Intervención de Gonzalo Torrente Ballester”. En AA.VV., *Novela española actual*. Madrid: Fundación Juan March, pp. 93-113.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1977). Prólogo a *Obra completa*. Volumen I, Barcelona: Destino, pp. 9-99.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1989). *Lo mejor de Gonzalo Torrente Ballester*. Selección, prólogo y comentarios del autor, Barcelona: Seix Barral.
- TORRENTE BALLESTER, G. (2008) [1969]. *Off-side*. Madrid: Punto de Lectura.

¹⁰ Resultaría enormemente productiva una “lectura” de este personaje a partir de la teoría de Pierre Bourdieu sobre la génesis y estructura del campo artístico en la que describe las complejas relaciones entre el capital económico y el capital cultural (Bourdieu 1995).

¹¹ Recuérdense al respecto las afirmaciones de Bourdieu cuando al comentar el programa estético esbozado por Baudelaire y basado en la “conciliación de posibles indebidamente separados por la representación dominante del arte”, habla de un *formalismo realista*, con el que, paradójicamente, “el trabajo puro sobre la forma pura” hace surgir “una realidad más real que la que se ofrece inmediatamente a los sentidos” (Bourdieu, 1995, 166-167).

Un “nocturno del hueco” para Álvaro Cunqueiro

A “nocturne of emptied space” for Álvaro Cunqueiro

ANA SOFÍA PÉREZ-
BUSTAMANTE MOURIER

UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

1. De las infinitas comedias de los errores

“¡Mi madre, mi madre,
que no había Romeo, ni memorias, ni lirios!”
(AC, *Las crónicas del sochantre*)

anasofia.pbm@uca.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6703-377X>

Recibido: 14/10/19

Aceptado: 20/10/19

Resumen

Este trabajo aborda la obra de Álvaro Cunqueiro (1911-1981) en cuatro direcciones. 1) La necesidad de determinar un corpus bilingüe, y de completar (y quizá corregir) su biografía, en la que falta información esencial para entender su obra. 2) La temprana presencia en su poesía de un sentimiento elegíaco relacionado con la tristeza erótica y el paraíso perdido. Este sentimiento es anterior a la guerra civil, está vehiculado a través de una imaginería surrealizante y podría apuntar a un homoerotismo socialmente inasumible. 3) En los años 40 AC pasa del simbolismo hermético a una reformulación literaria de su melancolía que culminará en las novelas de los años 50. Es una época en la que se mueve entre múltiples y contradictorias presiones sociopolíticas, entre las cuales figura su reinserción en el galleguismo. 4) Por último, se analiza el quehacer de AC en el marco del interés por el primitivismo que marca las humanidades y el arte desde las vanguardias. Se propone su inclusión en las corrientes magicistas, raras en España y muy asociadas a las poéticas que unen tradicionalismo y surrealismo. Y se propone la intelección de su narrativa como una transformación del impulso lírico primero. Porque en el

Han pasado 39 años desde que descubrí a Álvaro Cunqueiro por casualidad, el verano antes de empezar la carrera de Filología Hispánica. Estaba en la biblioteca familiar en forma de *Un hombre que se parecía a Orestes* por un bienintencionado error: mi padrino se lo había regalado a mi padre, desconociendo que mi padre no es lector de novela. Afortunadamente, en mi casa nunca se tiró un libro. En un largo verano adolescente, Cunqueiro fue para mí un deslumbramiento. Encuentro muy útiles las palabras de José María Merino para describir la delicia de esta lectura, su seducción, a la vez que se enumeran sus diferentes componentes:

El estilo de Cunqueiro está hecho de muy variados elementos: la cazurrería de los narradores orales, desde Sheherezade a los de las aldeas de la propia infancia del autor, las maneras solemnes de la literatura medieval, la pompa artificiosa de los libros de caballerías, la voz narrativa insegura, dubitativa, que inventó Cervantes en el *Quijote*, la osadía experimental, la irracionalidad surrealista. En él se mezclan la distancia escéptica de la ironía y la cercanía confusa de lo onírico, lo culto y lo popular, la erudición verdadera y la inventada, con una recurrente proclividad lírica a cierta nostalgia de algún paraíso perdido. También hay que decir que su lenguaje se transmite en un español delicioso, tanto al menos como la expresión gallega de estas mismas ficciones, pues, sin duda, se trata de un autor capaz de manejar ambas lenguas con la misma destreza. (Merino, 2007)

ámbito de la ficción no hay culpa y el soñador puede travestirse dentro de sus sueños.

Palabras clave: Álvaro Cunqueiro, Literaturas española y gallega en el siglo XX, homoerotismo, surrealismo, tradicionalismo, magicismo, novela lírica.

Abstract

This essay deals with the literary work of Álvaro Cunqueiro (1911-1981) in four directions. 1) First, The need to determine a bilingual corpus, and to complete (and perhaps correct) his biography, in which essential information is missing to understand his work. 2) The early presence in his poetry of an elegiac feeling related to erotic sadness and lost paradise. This feeling is prior to the civil war, is carried through a surrealizing imagery and could point to a socially unassumable homoerotism. 3) In the 40s BC it goes from the hermetic symbolism to a literary reformulation of its melancholy that will culminate in the novels of the 50s. It is a time in which AC moves between multiple and contradictory sociopolitical pressures and pressures, which include his reintegration into the galleguismo. 4) Finally, the work of AC is analyzed in the framework of the interest in the primitivism that marks the humanities and creation from the avant-garde. Its inclusion is proposed in the magicist currents, rare in Spain and closely associated with the poetics that unite traditionalism and surrealism. And intellection of his narrative is proposed as a transformation of his first lyrical impulse. Because in the field of fiction there is no fault and the dreamer can transvest into his dreams.

Keywords: Álvaro Cunqueiro, Spanish and Galician literatures in XXth century, homoeroticism, surrealism, traditionalism, magicism, lyrical novel.

A la narrativa de AC dediqué mis primeros trabajos, mi tesis doctoral (*Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, 1991) y alguna incursión posterior que hasta la fecha terminaba con un homenaje al primer hispanista cunqueiriano, Giancarlo Ricci: “Álvaro Cunqueiro: escritura, lectura, libertad” (2008). Ahora me invita gentilmente mi colega Carmen Becerra a volver sobre Cunqueiro y tengo la sensación de que al hilo de un misterioso error se me fue como en sueños media vida.

Y qué decir de Álvaro Cunqueiro (1911-1981), cuya magnífica aportación a la literatura en lengua castellana, según nos decían, había sido el fruto de otra serie de circunstancias en principio desafortunadas, porque a ella llegó como quien dice de rebote, a raíz de la guerra civil: si se lo hubiera podido permitir, política, social y económicamente, es posible que no hubiese salido de la escritura en gallego, que para él fue siempre su lengua materna, su compromiso y su esperanza primordial.

En la comunidad gallegoparlante está hoy reconocido como un príncipe de las letras. Su *Merlín e familia* se lee en las escuelas. Nélida Piñón decía que podría haber llegado a ser el primer Nobel galaico (Reixa, 2011), algo de lo que ya se hablaba en vida del autor cuando recibió el Nadal en 1968, y cuyo significado él tenía claro: “A mí no me importaría gran cosa recibir el Nobel, pero sería fabuloso para las letras gallegas, sobre todo para su lengua, porque naturalmente el premio me lo darían por mi obra en gallego” (*apud* Nicolás, 1994, 71). En el ámbito castellano no deja de ser cierto que sigue perteneciendo a la categoría de “raros” junto con otros escritores como Joan Perucho y varios filopostistas en los que confluyen “el cultivo de una estética a contrapelo de la dominante, [...] la periferia geográfica, la personalidad huidiza o independiente del autor e incluso el mero infortunio en la historia de la literatura”, circunstancias que “se conjuran para que el autor se convierta en un nombre de culto, contraseña de *connaisseurs* y pasto de críticos universitarios (Gracia & Ródenas, 2011, 556).

No se trata de que AC que haya pasado desapercibido, ni mucho menos (Valls, 2014). La celebración del centenario de su nacimiento en 2011 dio lugar a numerosos homenajes que han multiplicado la bibliografía. De esta remesa destacan las actas del congreso *Mil e un Cunqueiros* (2014). El curioso

filólogo tiene allí, entre otras cosas, el estado de la cuestión de la bibliografía de y sobre Cunqueiro en el ámbito español a la altura de 2011 (Valls, 2014). Más allá del ámbito galaico y del ámbito académico, a la efeméride le debemos dos buenos documentales, uno televisivo (Reixa, 2011) y otro radiofónico (Cruz, 2013), que vienen a actualizar la ya clásica entrevista de Joaquín Soler Serrano para el programa de RTVE *A fondo* (1978). Y en marzo de 2019 se ha inaugurado la Casa Museo de Álvaro Cunqueiro en su Mondoñedo natal.

Con todo, el corpus de su obra completa aún está por establecer, con dos dificultades: una, la cantidad de textos dispersos que produjo a lo largo de su vida en todo tipo de publicaciones y medios (incluida la radio e incluidas las traducciones de otros autores y las autotraducciones de su propia obra del gallego al español o viceversa), con su firma y con pseudónimos (Castro Buerger, 2004); otra, las nefastas consecuencias de la diglosia y la esquizofrenia lingüística de las Autonomías del Estado y sus castas funcionariales (o sacerdotales). No somos pocos los que pensamos que esta edición debería ser como su propia obra completa: bilingüe. Con la complicidad de internet no sería difícil, en un espacio como el de la Biblioteca Cervantes Virtual.

Difícil es decir algo de la obra de Cunqueiro que no se haya dicho de mil modos ya. Algo que rompa la división artificial que hace la crítica entre su obra en gallego y su obra en castellano. Algo que contribuya a insertarlo en el canon de la literatura española dentro de un vector de sentido, porque es cierto, como apunta Forcadela (2014, 457), que un autor descolgado de las tradiciones literarias corre el riesgo de que su obra se pierda en el vacío. Algo que, más allá de la exquisitez del estilo, la intertextualidad, la metaliteratura y la ruptura de géneros, conecte con el lector actual no gallego, no ruralizante, no añoso, no filólogo, no letraherido.

Difícil también es decir algo del hombre AC que no sea un error. Porque se trata de un autor ambiguo y esquivo donde los haya. C.A. Molina evocaba la figura del escritor cuando él lo conoció de niño, en los años 60, en La Coruña: un hombre que “non falaba moito e cando o facía, coa súa voz profunda e remota de pozo desecado, xamais te miraba directamente á cara”; un hombre que le regalaba sus libros firmados con la promesa de que los guardara pero no los leyerá; un hombre que paseando por el

puerto de La Coruña tenía intensos momentos de contemplación lírica:

A Cunqueiro cegábao a luz que se reflectía nas augas daqueles espigóns e dicía que lle lembraban os pintados por Claudio de Lorena. Tamén quería aquela luz tan característica que reverberaba contra as cristaleiras das galerías. Detíñase, apoiaba o seu pe dereito nos «norais de ferro amarrados e bisbaba como ausente: “Esta luz aínda non foi captada en ningún cuadro. É a luz das cidades sumerxidas”.

(Molina, 2014, 21)

Una de las líneas que siguió el congreso de 2011 fue la de las aportaciones a su biografía, y más de un interviniente puso de manifiesto las importantes lagunas que hay en ella. Silencios y lagunas que AC propició y que sus biógrafos mantuvieron como amigos, corriendo un tupido velo que deja un vacío entre el hombre de antes y de después de la guerra civil. Cunqueiro era desordenado con sus papeles, no fechaba sus cartas, no guardaba originales de sus artículos, destruía poemas de los que se arrepentía, y al decir de su hijo César tampoco guardó mucha correspondencia. Por otra parte, era un fabulador nato con ribetes de mitómano, y, más allá de los deslices de la desmemoria, es difícil separar en sus declaraciones la ficción de la realidad. Todo esto incide en una gran dificultad para seguir el orden lógico y cronológico de su producción, y este desbarajuste nubla también la imagen que tenemos del autor, que voluntariamente buscó borrarse detrás de la fantasía. Añádase a todo ello que su fugaz paso por la Falange y sus no fugaces simpatías franquistas le pasaron inmensa factura y, a día de hoy, aún cuesta encontrar lecturas que no manipulen, para bien o para mal, su extraña trayectoria. O lecturas que atinen a explicar qué había detrás de lo que Anxo Tarrío denominó, con bella expresión, los infinitos disfraces de su melancolía (1990).

Umbral decía de él que “siendo muy lobo, se equivocó en su juego de espejos, se escondió tanto que ahora no se encuentra a sí mismo” (2000). Algo parecido le escribía Cunqueiro a su amigo Domingo García-Sabell, en carta de 1971: “Soy uno que anda entre estos nuestros, y cuenta. Entre unos que, pues te pregunto si los hubo, hay, o no hubo ni hay, es que ya no sé si los hubo o hay, y entonces, en mis dudas, termino por preguntarme –por preguntarte–

si hubo o hay, o no, un Álvaro Cunqueiro (2006, II, 548). Todo el mundo sabe –Cunqueiro *dixit*– que el lobo es bilingüe.

En lo que sigue partiré del hilo biográfico para reflexionar sobre la obra de Álvaro Cunqueiro: su génesis, sus fantasmas, su evolución, su significado, su inserción en marcos más amplios. Este ensayo mío es solo una tentativa, una pregunta que no es retórica, y a lo más que se puede parecer es a un “Nocturno del hueco”. De los huecos. Como a Victoria Ocampo, me interesa el hombre que hay detrás de la escritura. Porque la literatura no es nada lejos o fuera de la humanidad.

2. Un temprano y desolado fondo de elegía

Ese alguén de meu que nunca volve / á auga da infancia /
sen saber saír do laberinto. / Ese que é outro home que eu levo/
derrubado sobre min / ou como a hedra 90 carballos abraza¹.
(AC, *Herba aquí ou acolá*)

AC se fue dando a conocer en los años de la II República, ya matriculado como alumno por libre en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Santiago de Compostela. No frecuentó mucho las aulas y no terminó la carrera: “¿Por qué no había una cátedra para soñadores”?, escribió en su discurso de ingreso como Doctor Honoris Causa por la Universidad santiaguesa, un año antes de morir (Cunqueiro, 2011, 19). Había sido un niño peculiar, un bachiller más o menos aplicado después, pero la universidad le aburrió y él encontró la vida que le interesaba en los amigos, las tertulias, las lecturas, los versos, los dibujos, los amores, las tabernas, el mundo editorial, los foros culturales, los largos paseos en solitario por la ciudad. Su perfil es el de un autodidacta de gustos clásicos y cosmopolitas, lector voraz y arrebatado, con una memoria portentosa y una imaginación chispeante y peregrina. Rápido, nervioso, intuitivo, brillante, con accesos de pereza, melancolía y desidia que iban más allá de su voluntad.

Entre 1930 y 1936 se había sumado al galeguismo militante (en 1931 se afilió al Partido Galeguista), se había codeado con la flor y nata

¹ Traducción de C. A. Molina: “Ese alguien de mí que nunca vuelve/ al agua de la infancia/ sin saber salir del laberinto. / Ese que es otro hombre que yo llevo / derrumbado sobre mí / o como la hedra que 90 robles abraza” (Cunqueiro, 1983, 217).

de la intelectualidad artística de Galicia, había fundado, dirigido y nutrido revistas culturales en gallego, había dado tres pequeñas joyas a la poesía galaica mezclando la vanguardia con la canción neotrovadoresca (*Mar ao Norde* (1932), *Poemas do si e non* (1933) y *Cantiga nova que se chama riveira* (1933)), y había defendido arduamente el Estatuto de Autonomía. Incluso había hecho pinitos teatrales por la senda de un simbolismo análogo al de los “diálogos” de García Lorca (al que por aquellas fechas de 1932 conoció en Santiago de Compostela y vio luego en Lugo) (Armesto Faginas, 1987, 90-93): así, *Rúa 26. Diálogo limiar* (1932), sugerente prólogo de una obra inconclusa². También había sido invitado a Barcelona en marzo de 1934 por la asociación Amics de la Poesía, que tuvo otros invitados ilustres como Valéry, Éluard y Lorca. Esta visita le sirvió para crear lazos con el mundo catalán que fueron vitales para él a lo largo de su trayectoria.

Xosé Filgueira Valverde publicó en 1991 unos textos que AC le entregó en marzo de 1936 para una antología dedicada a Rosalía de Castro. Van por delante dos canciones neotrovadorescas en catalán dedicadas a Tomás Garcés y Josep Carner que proceden de su estancia en Barcelona. Este ejercicio de poliglotismo ibérico nos lleva a recordar los “Seis poemas galegos” (1935) de García Lorca, que AC conoció antes de que se publicasen y que, además, quería que figurasen en la antología de poesía gallega contemporánea de Filgueira (Hernández, 1994, 56)³.

Hay también allí dos elegías que cinco años después (en un contexto histórico bien distinto) Cunqueiro tradujo al castellano (con significativos cambios) e incluyó en su único poemario escrito en esta lengua: el libro *Elegías y canciones* (1940), que

² “Rúa 26. Diálogo limiar” se publicó en el nº 6 de la revista lucense *Yunque*, en el que también iba el “Madrigal a la ciudad de Santiago” de F. García Lorca (Cunqueiro, 1995, 9).

³ M. Hernández señala que esta antología, que publicó finalmente el Centro de Estudios Gallegos en 1937, seguía “el modelo de la secuencia de antologías de poesía española que estaba editando en Madrid la editorial Signo. Habían aparecido ya la relativa a la Edad Media, a cargo de Dámaso Alonso (1935), y la concerniente a la poesía contemporánea, firmada por Gerardo Diego y ya con dos ediciones (1932, 1934)” (Hernández, 1994, 56). Por lo demás, Lorca no fue incluido porque le enviaron la carta peticionaria, con la encuesta adjunta, a una dirección equivocada; luego vino la guerra y todo lo demás.

profundizaba en el surrealismo (Mainer, 1971, 295)⁴ cuando ya nadie lo hacía en España. La “Primera elegía” ya había sido publicada en gallego en *Nós*, en 1934⁵ y en ella hay un pasaje que recuerda la situación del “Poema doble del lago Eden” de Lorca (escrito ya en 1930), con un intenso sentimiento de nostalgia de la pureza infantil. Cito parte de este poema en su versión española:

Qué soñada noche o espada, decidme.
Qué alto pino, decidme, si yo quisiera ser hombre,
aroma o fino corazón llorando.
Decidme, simplemente, si cada frente o miedo,
inevitable pecho atravesado de tierra, me recoge
desconocido.
Seriamente hablando:
quiero, quiero volver a ponerme mi gorra marinera,
aquella gorra de los ocho años,
cuando entre mi sueño y yo cantaba la luz.
Me comparo a los muertos.
Abandonadas están las calles a aquellos que tienen
cuerpo,
a los que aún sueñan con torre, cerraduras o tejados.
Mi cuerpo está durmiendo en aquella población
lacustre
que busqué durante veinte años y tres meses;
en aquella población lacustre, derribada
por los coléricos peces de las grandes mareas
atrasadas.
Decidme si yo quisiera ser hombre.
Quisiera recobrar aquella mano de finos dedos
nerviosos,
aquella pierna enterrada en la arena,
aquel retrato con una galería al fondo,

⁴ Estima C.A. Molina que AC quería explorar nuevos caminos (alejados del neotrovadorismo que él contribuyó a poner de moda en Galicia) y que en parte lo consiguió, aunque al margen de la poesía “oficial” que en la España de los años 40 se imponía. El libro consta de tres secciones: “Elegías”, “Canciones”, y “Favorable prisión de sueño”. Está dedicado “A doña Elvira”, nombre de la mujer con la que se casaría a finales de ese mismo año. Llevaba un prólogo de Eugenio Montes.

⁵ Según Filgueira este texto debe de estar dedicado a Manuel Antonio (1900-1930) –el padre del vanguardismo en lengua gallega–, puesto que en *Dona do corpo delgado* (1950) hay una “Derradeira”, elegía a este poeta que parece cerrar un ciclo. Pero yo no lo veo claro, porque la sección elegiaca de *Elegías y canciones* se cierra con una “Primera elegía a Manuel Antonio” que me parece que convierte en ociosa la hipótesis de Filgueira.

aquel reló sin vidrio disecado.
Quiero, quiero llorar desconsoladamente mi cabello castaño oscuro,
ahora que mi cuerpo descansa a la orilla de un lago pálido.
Decid qué agonía traspasada, o carne humana nos reclama.
Con la gorra marinera de los ocho años,
quiero volver a descansar en mi cabeza,
en mis propias manos.
Sobre mis propios pies contemplaría cómo resucitaba. [...].(Cunqueiro, 2006, II, 962-963)

También estaba ya escrita en 1935, igualmente en gallego, la “Segunda elegía”, otra lamentación cuya hermética simbología de mundo perdido de la antigüedad, niños sin anillos y con flores, golpeados por piedras negras, con heridas verdes, condenados a una torre de soledad sin ojos, “con plumas de tablas tan amargas”, es afín a la primera. Y de esta selección procede el conjunto “Favorable prisión de sueño” (1935). El poema que da título al conjunto, publicado en *El Pueblo Gallego* el 10 de febrero de 1935, es en gallego distinto a la versión castellana (aunque la música suene igual):

Favorabel prisión de sono ainda
o meu corpo primeiro
entenrecido muro xa choraba
Correitas verbas silenzosas iso si.
Estando eu sentado no bosque
con iste reló con ista mesma alma
ollando a Deus facerse herba e mais de mar
dixen: Ollai que brinco pega iste doce corzo!
–Un doce corzo neno
correitamente vestido de grande corzo macho
Naquil primeiro mundo derrubado
historia natural ou limpos ollos
Agora que quero recordarme
profundamente amurallado o corpo!
Eu quixera decirvos como era
aquela fonte feliz de ágoa fermosa
Favorábel prison de sono aínda
non embargantes eu era xa un neno
e con iste reló con ista mesma alma
a Deus lle dixen comenzando o mundo:
Iste frocido corzo ista soñada ave
iste galope sutil que me namora!

Distinto y menos hermético parece el poema en esta primera versión, en cuanto que apunta a una muy tempranamente descubierta y ocultada (con “correctas palabras silenciosas”) tristeza de un cuerpo amurallado: tristeza erótica y quién sabe si homoerótica. Vuelvo al final de la “Primera elegía”, que en castellano se cerraba así:

¡Tú, viejo viento del Norte,
y tú, vieja ciudad amorosa!
Deseo cruzarme en vuestras esquinas,
los labios dulcemente decorados de silenciosas
sonrisas.
¡Qué musgo quiere romper en nuestra sombra,
para volver a ser paseante de grandes zancadas!
En el espejo del armario me aguardan tristes
restos de un rostro amado eternamente.
Decid si puede ser tan joven
aquella voz oída alguna vez.

En el gallego original era más precisa la enunciación (“Qué musgo quero romper na miña soma”) y había un deseo explícito de recuperar la voz: “Decide si pode ser novamente aquela voz oída alguna vez”. Desconozco si al fondo de esta elegía puede estar de alguna manera la madre de AC (Pepita Mora Moirón), fallecida en 1931: ella fue la que introdujo a su hijo en la dinámica del cuento, la invención y la lectura, y la que “creía” en su destino literario. Pero más allá de esto, no puedo evitar asociar estos versos a los de Lorca: “¡Ay voz antigua de mi amor,/ ay voz de mi verdad,/ ay voz de mi abierto costado,/ cuando todas las rosas manaban de mi lengua/ y el césped no conocía la impasible dentadura del caballo! / [...] / No, no, yo no pregunto, yo deseo, / voz mía libertada que me lames las manos. / En el laberinto de biombos es mi desnudo el que recibe / la luna de castigo y el reloj encenizado”.

Cunqueiro admiró a García Lorca enormemente: así lo mostró en sus escritos e iniciativas. También García Lorca leyó poemas de Cunqueiro, según testimonio de Eduardo Blanco Amor⁶. Con los años

el fervor lorquiano de AC decayó: “No soy nada lorquiano; creo que su teatro y su poesía gozan de una consideración internacional debido a la triste muerte del poeta. Para mí el poeta mayor de esta generación es Alberti” (Armesto Faginas, 1987, 92). Pero eso no quita la admiración de los años 20-40, y la huella de Lorca en la poesía y el teatro de aquel AC.

En lo que respecta a Alberti, AC fue primero un adaptador del gilvicientismo neopopularista al ámbito gallego de los neotrovadores a través de fuentes propias⁷. Pero también fue un apasionado de *Sobre los ángeles* (1929) y, dentro de este libro, de los “Tres recuerdos del cielo” del Homenaje a Gustavo Adolfo Bécquer. AC supo entender el sueño albertiano con la pureza y la inocencia preternaturales.

Me pregunto si la profunda tristeza que siempre alentó detrás de Álvaro Cunqueiro, que en sus versos se mostraba encarcelado líricamente en el muro de su cuerpo, entre vidrios y espejos, torres y ventanas, pudo tener que ver con el hecho de que jamás se atrevió a liberar o asumir “aquella voz oída alguna vez”, más allá de la literatura, su “favorable prisión de sueño”. Sea de ello lo que fuere, lo que sí es evidente es que su profundo deseo de retornar al mundo perdido de la infancia (*leit motiv* de su obra) es una constante que viene desde antes de la guerra y sus circunstancias.

La edad dorada que AC añora y reinventa una y otra vez parte del deseo de retornar a los años felices anteriores a su partida en solitario a Lugo para estudiar el bachillerato en el Instituto. Muy lejos ya de los usos de aquel 1921 en Galicia, me sorprende pensar en un Álvaro de diez-once años al que envían solo a la capital de provincia y que en principio se aloja en una pensión, luego en el internado de los Maristas, y luego otra vez en una pensión (no estoy segura del orden porque las fuentes varían. Lo que sí sabemos es que volvía a casa los fines de semana y que a él se sumaron después los hermanos –con la misma necesidad de escolarización– y la madre). Carlos Casares le

⁶ Armesto Faginas refiere que también llegaron a leer a Cunqueiro, gracias a los desvelos de Xesús Nieto Pena, autores como Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Gabriela Mistral, Luis Cernuda o Ernestina de Champourcin (1987, 92).

⁷ Determinante fue, para la cultura gallega y galleguista, la edición que hizo J. J. Nunes de las *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses* (Coímbra, 1926-1928). A estas fuentes AC unió su devoción por François Villon, a quien tradujo al gallego.

preguntó si le resultó doloroso aquel “traslado”, a lo que AC contestó que sí: “polas noites entrábame una sensación de soedade que me facía mal incluso físicamente. Quedábame calado e non era capaz de falar, e eso que tiña bos amigos, como Antonio Rosón. Outras veces lía en voz alta. Parece que era como se me axudara. Deixábanme levar libros a casa (Casares, 1981, 207-208)⁸. Muerto siempre de frío y lleno de sabañones, un poco como el Guy Parbleu de las *Crónicas del Sochantre*,

no medio dos outros rapaces, mozos coma min, pero máis espabilados, sentíame un pequeno aldeán igorante e triste [...] Aquelas longas noites nos dormitorios colectivos e xélidos, coa mancha branca das cortinas oscilando ó paso das correntes de aire. Aquela mágoa fonda, aquel desvalemento que te fai fráxil, vulnerable e chorón. (Cunqueiro, 1969, 39)

Atrás había quedado un Mondoñedo mágico, que el autor evocó en una entrevista que le hizo Pedro Rodríguez en 1959 para *Pueblo Gallego*:

Pero yo, a los ocho y a los nueve años, había ido, incesantemente, a velar nidos con todos los pilletes del pueblo, a asar castañas en los bosques y a vestirnos con las hojas de los árboles el primero de Mayo... // Así que yo gocé de bien temprano de cuanta alegría puede dar la Naturaleza y la vida en esos años y con Bernanos puedo, evidentemente, repetir, como una oración: “cuando me muera, decidle al dulce reino de la tierra, que lo he amado mucho más de lo que osé decir...” (Nicolás, 1994, 33).

Esta vivencia de un mundo agrario tradicional, acrónico y prácticamente feudal en su hechura me parece bastante afín a la que pudo tener García Lorca en su primera infancia, y va a determinar en ambos lo que Lorca llamó, en su caso, una especie de “complejo agrario” que en el caso de Cunqueiro se traduciría en un conservadurismo muy distinto del progresismo del granadino. Un conservadurismo esteticista que remite al del Valle-

Inclán decadentista, que fue el primer “modelo” para un joven Cunqueiro que se preciaba de estar familiarmente emparentado con don Ramón. En fin, en la primera lírica cunqueiriana encontramos una temprana lamentación por la propia defunción simbólica en unos años de los que no sabemos nada.

La poesía de Cunqueiro es elegíaca. Cuando es alegre siempre se vehicula en forma de canción neotrovadoresca, una convención literaria donde además el género de los vocativos fluctúa, en lengua arcaica, entre amigo, amante, señor. En sus narraciones, cuando decidió dejar atrás la poesía y la tristeza, que “es un lujo para los jóvenes” (Conde, 1980), nunca se desarrolla el amor como tal: hay finos amantes que suspiran con bellas razones (sin más), historias divertidas y rocambolescas de amores y fornicios, complicadas genealogías trufadas de sorprendentes parafilias, descripciones muy sensuales, pero ni Felipe de Amancia, ni Merlín, ni el Sochantre, ni el Ulises mozo (antes de Penélope), ni el viejo Sinbad, ni Orestes, ni Fanto Fantini ni siquiera Paulos (más allá de María) hacen otra cosa que escuchar, inventar, contar historias (con muy escasas excepciones). El erotismo, en Cunqueiro, está transferido a la palabra, es seducción verbal⁹.

Sí, realmente, en la narrativa de Cunqueiro el amor es cuento; a veces puro chisme cotilla y estrambótico. O algo ideal, maravilloso, pero imposible. Pienso en la “Función de Romeo y Julieta, famosos enamorados” que se incluye en *Las crónicas del sochantre*. En la novela los protagonistas, una serie de almas en pena que recorren Bretaña en medio de la convulsa revolución francesa, con aspecto normal de día pero en figura de esqueletos cuando cae la noche, se ven obligados a representar una función de teatro en la localidad de Confront e idean un “paso” shakespeariano. Julieta recibe una carta de su amado Romeo:

⁹ En este punto recuerdo el análisis que hace Marcel Proust del barón de Charlus en el capítulo único con que se abre la primera parte de *Sodoma y Gomorra* (1922-1923) Habla allí el narrador de conjunciones (eróticas): “esas flores que en un jardín son fecundadas por el polen de una flor vecina que nunca tocarán. Hay, en efecto, ciertos seres a los que les basta hacer venir al otro a ellos, tenerlo unas horas bajo el dominio de su palabra, para que su deseo, encendido en algún encuentro, se satisfaga...” (Proust, 1998, 42-43).

⁸ El ya fallecido Xosé Doval Liz escribió un artículo precioso sobre las transformaciones literarias de estas reminiscencias de miedos y soledades, de luces en la noche, de lecturas en voz alta para animarse a sí mismo (Doval Liz, 1983, 251-274).

JULIETA. – (Lleva la carta a los labios, acaricia la cinta de seda en la manga del correo.) Con mis manos recojo días en mi propio corazón, y los voy sembrando en la tierra. ¿Qué os quiere Amor?, les pregunto uno a uno, cada cual perfumado de su lágrima. [...] ¡Cuánto tiempo hace, Amor, que dejaste de ser alegre Mayo!

Desenrolla del todo la carta, y lee [...]

JULIETA. –“No pedí el hábito de hablarte, pues palomas hay, Julieta, tan vecinas mías en Siena. [...] Aprieto lirios contra mi pecho, y digo: ¡Julieta! Entro soñando en tu cámara, y el polvo que me cubre, ceniza de rosas que de tu amor crecieron en mí, para morir tan pronto como dejaste de miraras, es una tierra negra y fría que hace de mí un muerto desenterrado. Fantasma soy de los días idos [...] Quien hace en lo oscuro tales vasos como nosotros, Julieta, debía de cuidarse mejor del vino con que los llena”. (Cunqueiro, 2006, I, 241-244)

En ese momento empieza a anochecer, las manos de la actriz se muestran descarnadas a la luz de la linterna, huye la gente, huyen los difuntos-actores subiéndose a su carroza, la actriz deja caer el papel en el que simulaba leer la carta de Romeo. Una niña harapienta lo recoge del suelo y comprueba que todo era mentira: no había carta de amor sino una página en blanco en el reverso de una nota burocrática. Me pregunto hasta qué punto esta falacia del amor de Julieta y Romeo no está emparentada con la comedia irrepresentable *El público* –escrita hacia 1930– de García Lorca. Y encuentro un poema tardío de AC que apunta en esta dirección: la inexistencia de la tórtola que le hablaba a Julieta y al poeta:

AGORA ME DECATO de que endexamais
teño escoitado a rula.

Coidaba que dende as abidueiras

–Eu son a alegría das mañáns de abril!
decía a rula a Xulieta, adormecida de amor,
e ás rosas das roseiras, molladas polo orballo da
noite.

–Eu son a alegría das mañáns de abril!
decíalle a rula ás cerdeiras en flor
dende as abidueiras que estreaban de verde.
Decíanmo a min borrando co seu canto
a sombra que me poñían no rostro
a melancolía de vivir e as desexadas

sorrisas que nos cheguei a poder beixar.

Agora decátome de que non o escotei nunca
o canto da rula. Foi soamente un soño
que o mundo e mais eu tivemos
cando delambos éramos novos. (Cunqueiro, 1991,
146)¹⁰

El teatro, las formas dramáticas, siempre le sirvieron a Cunqueiro para abordar tres grandes temas: el del desamor de una mujer enajenada que en vano espera al príncipe azul encerrada en su torre, el del impulso edípico de matar al padre y el de la inocencia del asesino. Ninguno de estos conflictos halla solución.

Poesía elegíaca, novelas que son cuentos para niños mayores y leídos, dramas irresueltos: extraño resumen de una obra literaria en última instancia hermética.

3. Parábola de *El carro de Heno*

Hermanos, los humanos que aún seguís con vida, [...]

Vednos aquí colgados a cinco o seis que somos,
ved aquí nuestros cuerpos, que tanto hemos mimado:
nuestra carne está ya devorada y podrida
y nosotros, los huesos, nos hacemos ceniza.

Nadie de nuestro mal debería burlarse:
más bien rogad a Dios que nos absuelva a todos.
(François Villon, “Balada de los ahorcados”)

Tampoco sabemos muy bien cómo era el AC de aquellos años de finales de la década de los 20 y primeros 30. Gonzalo Torrente Ballester evoca el momento en que lo conoció, a principios de los años 30, en una escena de letraheridos: le arrebatava la prisa de leer la edición de Góngora que llevaba Torrente, se sabía de memoria muchos versos del cordobés y los declamaba “en medio de

¹⁰ “Ahora me doy cuenta de que jamás / he escuchado la tórtola. /Creía que desde los abedules /–Yo soy la alegría de las mañanas de abril!/ le hablaba la tórtola a Julieta, adormilada de amor,/ y a las rosas de los rosales, mojadas por el relente de la noche./ –Yo soy la alegría de las mañanas de abril!/ le decía la tórtola a los cerezos en flor/ desde los abedules que estrenaban su verde./ Me lo decía a mí borrando con su canto/ la sombra que me ponían en el rostro/ la melancolía de vivir y las deseadas/ sonrisas que no llegué a poder besar.// Ahora me doy cuenta de que no escuché nunca/ el canto de la tórtola. Fue solamente un sueño/ que el mundo y yo tuvimos / cuando ambos éramos nuevos” (traducción mía).

la plaza de la Quintana” con “aquella voz ya de por sí imponente”; luego, ya en una taberna, recitó a los trovadores Xoan Zorro y Meendiño, y finalmente “mientras nosotros bebíamos un poco, y la charla derivaba hacia la política, Cunqueiro, en una mesita aparte, comenzó a escribir, y de allí salió, en pocas horas, *Cantiga nova que se chama ribeira*” (Torrente Ballester, 1994, 18-19). También Xosé Díaz Jácome lo recordaba entregado a sus artículos, en la rebotica de la farmacia de su padre, mientras los amigos jugaban a las cartas: “escribía con enorme facilidad” (Díaz Jácome, 1981). Basilio Losada, que lo conoció después, en los años 50, en el ámbito catalán, en torno al Centro Galego, da testimonio de que “non era o home ledo e divertido, mesmo un tanto pándigo, bo catador de viños, queixos e outras amenidades. Deume sempre a impresión dun home melancólico, con certo abatemento e cunha preocupación case obsesiva pola súa obra” (Losada, 2014, 1079-1080).

El galleguismo de Cunqueiro durante la II República se manifestaba en el ámbito cultural. Xosé Díaz Jácome (1910-1998), periodista y poeta mindoniense como él, lo recordaba como “un mozo delgado, inquieto, inteligente, soñador”, que puso mucho interés en resucitar la fiesta tradicional de “los mayos” en Mondoñedo, sobre la que escribió para *Faro de Vigo*, en 1967, que significaba

un rito, sin duda, de la resurrección de la tierra maternal y carnal... Más de una vez yo quise hacer de Mayo, salir vestido con las verdes ramas, pero nunca lo logré, y solamente me fue permitido ir de comparsa, ayudando al coro de pedigüeños con mi vozarrón desafinado, y recogiendo en mi boina las dulces, arrugadas, secas castañas del país. (*apud* Armesto Faginas, 1987, 84)

A la altura de 1934 AC escribió la letra de una rondalla que cantó un coro infantil por las calles de Mondoñedo. Pienso aquí en el Federico García Lorca que se desvivió, junto a Manuel de Falla, por celebrar el primer concurso de cante jondo en la Granada de 1922, cuando empezó a escribir el *Poema del cante jondo*. Si Lorca tuvo que luchar contra el sambenito de la gitanería, también AC se revolvió contra el “enxebriismo” (el casticismo gallego) cuando un buen amigo, Xesús Nieto

Pena, publicitaba su obra en términos de “Álvaro Cunqueiro y lo racial” (*El Pueblo Gallego*, 27/01/1935). Y, lo mismo que Lorca sacó adelante en su Granada la revista *Gallo* (1928), Cunqueiro fundó en Mondoñedo la editorial UN y en ella los pliegos poéticos *Papel de color*. En su propia casa estableció la “Oficiña lírica do Este Galego”, junto a Aquilino Iglesia Alvariño, Vidarte, De la Fuente, Díaz Jácome y otros. AC explicaba para la revista *Nós*, en 1935, el sentido metafórico y el “decorado” de aquel sueño:

una brúxula, unha luz verde, un anaco de espello, un pasquín de propaganda comunista escrito en chino –que lle mandou ao Iglesia Alvariño un rapaz da sua aldea camareiro en Shangai– un cuadro de Chiricó i-un galgo ruso disecado con una perna de aramio. I-unha craraboia maravillosa, cáseque abismática. Un dibuxante, formidavel rapaz: B. Vidarte. O Iglesia Alvariño, teólogo, zoqueiro de oficio, que linda ao Norde por todas partes. I-eu. (*apud* Armesto Faginas, 1987: 85)

Cunqueiro manejaba la tradición con la misma asombrosa facilidad que Lorca, Alberti o Gerardo Diego, y en *Papel de color* publica un “Soneto a Pia de Tolomei” que es un centón con versos de Dante, Alberti, Eliot, Garcilaso, Lope, Rilke, Shakespeare, Mallarmé, Browning, Quevedo, Herrera y él mismo: sirva esta enumeración como retrato robot literario de un muchacho y una época.

En mayo de 1936, en una encuesta realizada entre personalidades galleguistas, AC se había mostrado proclive, junto con su paisano y amigo Raimundo Aguiar, a “un nacionalismo totalitario enemigo del marxismo como contrario a las esencias tradicionales gallegas” (*apud* Armesto, 1987, 105). Este tradicionalismo estaba muy arraigado en algunos colaboradores de la revista *Nós*, que dirigía Vicente Risco. Y antimarxista Cunqueiro siempre lo fue: jamás aceptó la lectura del materialismo histórico (Outeiriño, 1979), ni el existencialismo de izquierdas de J.P. Sartre.

Un día antes del referéndum, *El Sol* de Madrid se hacía eco del acontecimiento con colaboraciones varias, entre las que había un artículo de AC, “En el principio fue el verso” (27/06/1936), escrito con lírica euforia:

Así, con verso, en el siglo XIX nos recomenzamos los gallegos. [...] Nos dieron vocación de libertad, y nos la dieron por el verso, por la lengua, “que ser por la lengua es más que ser por la sangre”, se clarea en la letras de un humanista ilustrísimo. [...] En el principio fue el verso; que en el final de la vida de los gallegos sea la canción”. (*apud* Armesto Faginas, 1987, 101-102)

Desde sus comienzos literarios en la revista mindoniense *Vallibria* fue evidente la capacidad que tenía AC para poner la pluma y la retórica al servicio de una causa: su desenvolvimiento como “publicista” lírico no deja de recordarnos, por ejemplo, a José María Pemán. Carlos Reigosa ha precisado cuál era la situación del galleguismo cuando se produjo el referéndum sobre el Estatuto de Autonomía:

En cuanto al peso social del galleguismo, Cunqueiro había visto la realidad unos días antes de la Guerra Civil, cuando, en el referéndum sobre el Estatuto de Autonomía –el 28 de junio de 1936–, vislumbró una desafección que se le figuró excesiva, sin que casi nadie acudiese a las urnas. Es sabido que luego se falsificaron las actas de los resultados para ofrecer el prodigio de una gran participación y un masivo apoyo al Estatuto. ¡Esa sí que fue magia electoral! De ahí salió un Cunqueiro desilusionado que, tras el comienzo de la guerra, tendría que elegir entre dos polos diametralmente opuestos: el de los militares sublevados, que dominaban Galicia desde el 20 de julio, y el de los que se postulaban abiertamente revolucionarios y anticatólicos y que muy pronto fueron objeto de sañuda persecución. Un antimarxista como Cunqueiro, mozo de 24 años, hijo de un boticario católico y exalcalde de derechas, tuvo muy pocas dudas. (Reigosa, 2014, 1069)

Un preludio de esta toma de decisión creo que podría verse en su primera pieza teatral: un esbozo trágico y surrealista titulado *Xan o bó conspirador* (1933). En él se confrontan, en el fondo de un espejo, el espíritu tradicionalista de un “hombre con corbata”, fino, cálido, imaginativo y fabulador, y el espíritu revolucionario de un “hombre sin corbata”, frío y materialista, que se inclina por la cultura de

las masas y que no tiene historias que contar. Es sólo con el primero con quien dialoga una niña que representa la imaginación, la fantasía, y en esta preferencia de la niña podría verse un manifiesto creativo a favor un tradicionalismo esteticista. Alberto Moreiras ha hecho una lectura muy interesante de parte de la literatura de AC como fruto de un freudiano fetichismo sentimental relacionado con el pánico a la castración y con implicaciones ideológicas de carácter conservador (Moreiras, 2014, 144).

Galleguista pero conservador, Cunqueiro pudo sentirse en peligro con el estallido de la sublevación militar, puesto que había sido un activo propagandista del Estatuto de Autonomía. Y así le escribía Augusto Assía, amigo y modelo periodístico:

Eu non sei ben aínda –vou pra 24 anos– si lle é duro ao home “aguantar” a súa condizón de home, pro anque eisé fora eu amaría sempre, sober todo, a miña liberdade, i-as liberdades que os homes tivéramos en común e bon reximento serían por min sempre amadas e defendidas. (Amoeda López, 2010, 303)

“Augusto Assía” era el nombre de pluma de Felipe Fernández Armesto (1904-2002), un periodista orensano con una trayectoria singular: redactor en los años 20 de *El Pueblo Gallego* y de *La Vanguardia*, vocal de la Asociación de Escritores Gallegos a partir de 1930, empezó siendo militante y activista del PCE, aparte de crítico de arte desde Alemania. En 1933 fue expulsado de Berlín por el gobierno nazi. *La Vanguardia* de Barcelona, uno de los periódicos para los que escribía, lo mandó entonces a Londres, y allí fue reclutado como agente del servicio de espionaje británico. En 1936 lo encontramos en la España “nacional”, donde, próximo a Eugenio Montes y la Falange, se adscribió a la sección de Prensa del Gobierno de Burgos y fue jefe de la sección internacional de *La Voz de España* (San Sebastián). Luego Assía se hizo famoso por cubrir la II Guerra Mundial informando desde el campo aliado, y como corresponsal en los juicios de Núremberg (Romero, 2011).

Leyendo las primicias periodísticas de AC consta su temprana idea de asociar el galleguismo al europeísmo: así lo dejan ver los artículos que, siendo

muy joven, publicó en *Vallibria* (Gómez Rivas, 1990, 101-111). En dos de ellos se apoya en las opiniones vertidas por Assía en *El Pueblo Gallego*. En el primero, se solidariza con el proyecto que expuso Aristide Briand (1909-2011) de “confederación europea”. Briand fue premio Nobel de la Paz en 1926 y el artículo de AC es de 1930. Primero elogia la iniciativa de Briand, allegándola a la resurrección del Camino de Santiago de Compostela. Después se distancia de él y de otros políticos europeos, mayores, escépticos, pacifistas: el joven Cunqueiro piensa que la empresa de liderar una Europa fuerte, opuesta al este asiático, debe recaer en “un hombre de fe”. En estos artículos se echa de ver un galleguismo europeísta, bastante anticastellano también, y un hilo de autoritarismo que enlazaría con el “cirujano de hierro” de Joaquín Costa en tiempos de la dictadura de Primo de Rivera, durante la que su padre, Joaquín Cunqueiro Montenegro, fue alcalde de Mondoñedo.

AC mantuvo su amistad con Assía. Tras la guerra, estando este en Londres de nuevo, Cunqueiro le pedía prensa inglesa para afianzar su aprendizaje autodidacta del inglés (Rutherford, 2014). Conocemos una carta en la que el abogado y periodista Carlos Sentís (1911-2011), franquista y catalanista después, recomendaba a AC que mantuviese el contacto con Assía y terminaba diciéndole:

Tú ya sabes desde hace mucho tiempo que como tú piensas [corrixido á man], creo que toda nuestra salida estriba en la capacidad que podamos tener de avivar una amistad y unas relaciones con Londres, cabeza directora, en definitiva, de nuestro tan amenazado occidente europeo. (*apud* Ventura Ruiz, 2014, 252)

En general lo más común ha sido minimizar la apuesta de Cunqueiro por el bando nacional y la Falange en 1936, achacándolo al momento histórico, al pánico que desataron los asesinatos de galleguistas en la retaguardia gallega y a las presiones de su familia, muy conservadora y vinculada a la jerarquía eclesiástica. En aquellos momentos de confrontación entre el fascismo y el bolchevismo no fueron pocos los intelectuales de clase media que, como aquel agónico Unamuno último en Salamanca, decidieron apoyar a los sublevados

pensando que eran los que mejor podían defender “la tradición cristiana de Occidente”. En el fragmento reproducido más arriba de “En el principio fue el verso” se citaba indirectamente a Unamuno (“La sangre de mi espíritu es mi lengua y mi patria es allí donde resuena soberano su verbo...”). Pero el argumento de la defensa de Occidente era típicamente fascista, como bien reflejó Javier Cercas en su novela *Soldados de Salamina* (2001), basada en la biografía de Sánchez Mazas, amigo de AC a partir de 1938.

La filiación conservadora de AC ha sido glosada por Manuel Gregorio González en su premiado ensayo *Don Álvaro Cunqueiro, juglar sombrío*, donde analiza la proximidad del ideario nacionalista gallego conservador con el del bando franquista: “la identificación de tradición y patria, la confusión entre religión y paisaje” (2007, 39). Desde nuestra óptica actual, superada (al menos en teoría) la dictadura y con un afán de integración de AC en el canon, González resume que

Cunqueiro fue un hombre conservador, en el sentido más ancho y benéfico del término, y su radical anticomunismo procede de un concepto religioso del mundo, de la tierra considerada como heredad y como vínculo sanguíneo, como oblea milenaria que santifica y acoge el pálido temblor de nuestros huesos. (González, 2007, 47)

Está por estudiar más a fondo la contradicción de AC entre un nacionalismo gallego conservador (ligado a un federalismo republicano y con fuertes relaciones con el catalán) y un nacionalismo filofalangista español y autoritario. Y está por estudiar la conexión con el conservadurismo británico, en el que también hubo simpatías hitlerianas, y con un europeísmo de signo anticomunista.

Tras el 18 de julio del 36 AC se inscribe en el Registro Oficial de Periodistas, se mimetiza con la Falange, se dedica al periodismo cultural y de consigna y cambia la lengua gallega por la castellana. Sigue siendo un publicista. De *El Pueblo Gallego* de Vigo, con Jesús Suevos, pasa en 1938 a San Sebastián, donde colabora en *La Voz de España* de Juan José Pradera, y se convierte en subdirector de la revista *Vértice*, amparado por Manuel Halcón. Un día antes de que Franco firme el último parte

de guerra es enviado a la redacción de *ABC* en la capital¹¹. Allí el brillante y talentoso AC sube como la espuma. A él le gusta comportarse con la rumbosa excentricidad de un hidalgo antañón: no en vano está emparentado con Valle-Inclán, que es su modelo literario y humano (Franco Grande, 2014). La vida le sonrío: es amigo del cogollo artístico falangista, se casa con una hermosa paisana en 1940, tiene su primer hijo en 1941, colabora en las mejores revistas nacionales (*Vértice*, *Santo y Seña*, *Misión*, *El Español*, *Escorial...*), asiste en los bajos del café Lion a las tertulias de La Ballena Alegre, donde se dan cita Jacinto Miquelarena, José María de Cossío, Manuel Machado, Ignacio Agustí, Pedro Mourlane Michelena, José María Castroviejo, Agustín de Foxá...

El primer texto de ficción de AC en castellano es *La Historia del caballero Rafael* (*Novela bizantina incompleta*) (1939), publicado en el suplemento de la revista *Vértice*. Es un relato críptico, entre decadentista y vanguardistamente “bizantino”, con mucha yuxtaposición heterogénea a lo T. S. Eliot, a lo Ezra Pound, donde se desarrolla un sueño, una incertidumbre y una amenaza: el caballero Rafael es un joven y seductor proscrito de la Ciudad Muerta lleno de sueños y también de tristeza y de nostalgia. Sobre él pesa el vaticinio de que llevará la destrucción a su ciudad para así liberar a la de su prometida Leonor. Pero al final a esta Leonor, que lo espera y lo sueña como una Penélope de romance sonámbulo, le dan la noticia de que Rafael no regresará y no debe llorarle: murió lejos, de fiebres, sin ningún heroísmo: era un extranjero. Al texto se yuxtaponen algunas citas, a modo de lemas, como esta de Proust: “Quelque fois, comme Eve naquit

d’une côte d’Adam, une femme naissait pendant mon sommeil d’une fausse position de ma cuisse”. Siempre pensé que este relato simbolizaba en alguna medida el malestar íntimo (o al menos cierta desazón) de Cunqueiro, desertor del galleguismo que llevó una vida muy feliz en la retaguardia de San Sebastián (Nicolás, 1994, 59). Pero a día de hoy no estoy segura de nada, y pienso que esa Ciudad Muerta podría leerse (también) con el telón de fondo de la Ciudad Maldita de la que habla Proust en *El busca del tiempo perdido*, de la que solo conseguían escapar y sobrevivir los traidores.

En 1941 aparece otra pieza de teatro simbólica, en lenguaje menos directamente hermético: *Rogelia en Finisterre*. Aquí una mujer extraña, extranjera y seductora (que tiene treinta años: la edad de Cunqueiro en 1941) aparece en las costas del fin del mundo tras un naufragio, no se sabe si casada o viuda, y enamora y siembra la discordia entre los cinco hermanos solteros y varones que la acogen en su casa, y que parecen tener un voto de castidad viril y obstinarse en verla como hermana. Los dos más jóvenes se enamoran de ella, y ella les hace hombres sucesivamente. Antonio, uno de los mayores, le exige una reparación: que escoja entre ellos al padre de un futuro hijo que habrá de criarse allí en Finisterre puro y virgen, lejos de ella. Rogelia escoge al curtido Antonio. Al final, embarazada sin saber de quién, afirma que les deja un hijo pero que se lo deja envenenado, pues cuando llegue el momento ese hijo también sucumbirá al deseo, a la carne, al amor. El conjunto resulta una alegoría oscura sobre la condición finisterráquea y el deseo imposible de armonizar amor, procreación y pureza.

AC en Madrid vive deprisa. En el 42 es nombrado colaborador oficial de la prensa del Estado, pero a partir del 43 las cosas se fueron torciendo: le dieron de baja en Falange. Y en el 44, año en que nació su segundo hijo, Juan Aparicio le retiró el carnet de periodista: aparte de otras cosas (Franco Grande, 1991, 106), había estafado al embajador de Francia cobrando por adelantado unos artículos que nunca llegó a escribir, y que pusieron a sus mentores políticos en un brete diplomático. (La sanción no se le levantaría hasta 1962). Su talante “desordenado, bohemio e informal” le llevó a una situación legal y personal calamitosa. Luis Cochón (2014, 211, 321) refiere que es a AC a quien retrata Julio Caro Baroja en sus memorias cuando evoca sus salidas por las

¹¹ El 1 de abril la tercera de *ABC* lleva sendos artículos de Manuel Halcón, Emilio Carrere y Álvaro Cunqueiro. Luis Cochón ha señalado, con todo, que el de AC era el texto menos fanático y franquista de los posibles. Terminaba así: “Nos mueve el apetito de construir según normas de servicio y justicia una nueva libertad española, capaz de superar todas las diferencias, cumplir todas las redenciones y hacer que habite en España el clima de la solidaridad social. La menor virtud positiva de nuestra conciencia española ha de ser capaz de derrotar, por su propia presencia, el mayor de los odios sembrados, en el voleo de los años tristes, sobre la ancha soledad de España. Porque sobre nuestra Patria, como sobre toda espada coronada, el lema permanece: «sin misericordia no hay Imperio»” (*apud* Cochón, 2014, 320).

tabernillas de Madrid junto a Juan Astorga y un grupo de estudiantes y bohemios:

Uno de sus contertulios preferidos era cierto periodista y escritor que, después de haber ocupado cargos importantes con Franco, había sido relegado a causa de su absurdo desorden económico. Era éste un hombre alto, con gafas, sonriente, de mirada un poco absorta, que se sentía discípulo de Valle-Inclán y amante, como él, de una Galicia medieval, llena de abades, caballeros, hadas y hechiceras. Y en uno de aquellos figones madrileños y en aquella época de hambre colectiva, caído ya en el surco de los vencidos, se deleitaba contando historias fantásticas y haciendo gala de los privilegios nobiliarios que le correspondían como herencia, uno de los cuales me acuerdo que era el de poder entrar bajo palio en la catedral de Mondoñedo en fecha señalada. Pero a lo mejor, en un inciso, descendiendo de la Galicia feudal a un Madrid plebeyo y cochambroso, se dirigía a Astorga y preguntaba: “Oye, Juan, ¿puedes prestarme cinco pesetas?”. Y esta pregunta servía para desarrollar una serie de reflexiones del uno y del otro, que se interrumpían por un traslado común a otra tabernilla o por la petición de una botella más de blanco o de tinto. (Caro Baroja, 1972, 366)

La escena da qué pensar, cuanto más que Caro Baroja engloba a AC en el grupo de los “vencidos” y Cochón indica que esto debe de datar de 1941 o 42 (¿antes de su caída oficial en desgracia?). Por aquellos años Cunqueiro andaba por los 30 de su edad, y a efectos burocráticos solo tenía su bachillerato. Sin oficio ni beneficio, su situación nos hace recordar a la de García Lorca antes de sus éxitos teatrales y a la de Alberti antes de encontrar orientación vital en María Teresa León y acomodo en el PC.

Si lo vamos a ver, muy poco se diferencia este AC contertulio fantaseador de sus personajes novelescos (su favorito fue siempre el astuto Ulises, el embaucador):

Siempre me ha apetecido construir mis narraciones como viajes, o como una confluencia de viajeros en un lugar dado (...) para llegar a la conclusión de la inutilidad de tal viaje (...). Para llegar al final de la soledad y de la destrucción, el héroe ha vivido la plenitud humana y soñadora, tocado las cosas

visibles e invisibles, habitado el misterio con vivacidad, ejercido poderes mágicos como ensueños (1980, 5-7)¹².

De todos modos, aunque Caro Baroja lo considerase como un miembro de los “vencidos” de la guerra, AC llevó una vida de bohemio de derechas. En los papeles cunqueirianos, que Antonio M. Vázquez Rey heredó de Manuel Fernández Barreiro, se conservan hojas que documentan la creación en Madrid de una lúdica “Orden de los caballeros armagnac de la Tabla Redonda” en 1946. Era un teatrillo imaginativo montado en torno a la comensalidad y la tertulia, pero los integrantes de la pandilla tuvieron una trayectoria que al poco tiempo sería bastante o muy satisfactoria. Emilio Canda Pérez (1911-1998), periodista y escritor gallego afecto al franquismo, tuvo un mediano pasar. Manuel Blanco Tobío (1919-1995), periodista y escritor gallego también, desarrolló una carrera de prohombre del régimen a partir de su incorporación en 1946 al diario *Pueblo*. El bilbaíno José Luis Pinillos (1919-2013), que había estado en la División Azul, se licenció aquel mismo año de 1946 con brillantez y emprendió una carrera universitaria muy notable como psicólogo y profesor universitario. El propio AC, tras unos años de penitencia, sacó cabeza y llegó a ser director de *Faro de Vigo* gracias a Manuel Cerezales (1909-2005), un carlista que hizo carrera en el periodismo del Movimiento. Las alegrías de la bohemia no están reñidas con el medro, siempre y cuando los bohemios sepan parar y no incurran en la autodestrucción.

El regreso de AC a Mondoñedo en 1947 parece que vino a ser una encubierta “deportación” y que constituyó una triple derrota, porque a la malandanza socioprofesional, sociopolítica, se sumaba el fracaso de su matrimonio. Su esposa,

¹² Este comportamiento fantaseador y mitómano venía de antes. El Cunqueiro que se definía a sí mismo en 1935 como niño “más bien mentiroso y contemplativo”, amante de los caballos y los encajes (1991, 15), se disparaba particularmente lejos de casa: ya en 1934, con la colaboración de Ignacio Agustí, se había hecho pasar en Barcelona por un sesudo poeta-profesor universitario doctorado en metafísica barroca (Valls, 2014, 115-116). (No puedo evitar aquí pensar en el mozo Ulises, en el viejo Sinbad, improvisadores de historias maravillosas ante un público embelesado: igual que AC).

Elvira González-Seco¹³, una mujer de carácter, le abandonó y, aun viviendo en el mismo pueblo, no volvió a abrirle la puerta ni a dirigirle la palabra, por mucho que él lo intentase¹⁴. Fue la suya una historia breve. Su biógrafo, Armesto Faginas, introduce de pronto la noticia de un viaje a Mondoñedo en diciembre de 1940 para contraer matrimonio, y a continuación reproduce una carta de AC a Manuel Halcón: “Querido Manolo: Me caso el miércoles, 18. Ignoro hasta qué punto me lo piden el alma y el cuerpo, pero sé que esto me es necesario, y me lleva a ello todo el corazón con toda la sangre. Necesitaba decirte esto” (Armesto, 1987, 140). A Elvira iba dedicado *Elegías y canciones* y a ella también irá dedicado el poemario –de nuevo en lengua gallega– *Dona do corpo delgado* (1950).

Sin trabajo, sin dinero, desacreditado, mal visto por unos y por otros, incluso arrestado por la noche en el juzgado de Mondoñedo –donde estaba el calabozo– (Rodríguez González, 2014, 333), aquel joven tan extraordinariamente dotado para la escritura, al que por dos veces parecían habersele abierto las puertas del cielo literario, parecía una hipóstasis de su propio caballero Rafael, proscrito de la Ciudad Muerta que de fiebre y en soledad ¿murió?, ¿ardió? No. Se siguió reinventando. Cunqueiro tenía en sí mismo, era en sí mismo, su propio y socrático “agatha demon”, su demonio de la guarda (*apud* Quiroga, 1984, 66).

¹³ De Elvira González-Seco Seoane (1913-1995) solo sé lo que he leído en un retrato de su hijo César: una mujer inteligente, bella y elegante hasta el final, realista y con un determinante amor a la verdad, al orden y al equilibrio. Siempre le gustó leer y se aplicó a ayudar a los suyos: aprendió italiano para ayudar a su esposo a traducir en la época madrileña (bien corta: de 1940 a 1946, como mucho); aprendió francés para ayudar a sus hijos durante el bachillerato. Y en los años 60 era capaz de leer en inglés con la ayuda del diccionario. Hija de viuda de un militar de buena familia pero sin dinero, en su época no estaba bien visto que una chica fuese a la universidad, pero su hijo estima que hubiera podido ser una estupenda licenciada en historia. En su juventud, pasada en Santiago, era una chica relativamente moderna: “librepensadora en su mocedad y primera madurez, recuperó después la fe de la infancia, sencilla y sin extremismos, basada en los Evangelios y en figura de Jesús” (Cunqueiro González Seco, 2013, 6-7).

¹⁴ Luis Cochón comenta una carta de 1949 en que Blanco Amor intenta animar a AC, y añade que Elvira pasó 24 años sin dirigirle la palabra. Solo consintió verlo en la boda del hijo mayor y luego, ya muerto, lo veló a solas (Cochón, 2012, 11, n. 5).

La biografía oficial cuenta que en aquel Mondoñedo oscuro de 1947 Cunqueiro se da un baño de silencio y soledad, se purifica refugiándose en la lectura y la escritura. Hacia 1948 dice haber concluido una novela titulada “El carro de heno”, inspirada en el cuadro homónimo de El Bosco y en el proverbio que lo ilustra: “El mundo es como un carro de heno y cada uno coge lo que puede”. A tenor de lo que su autor declaraba, “la obra consiste en una metáfora de la peregrinación humana a través del mundo; aunque en este caso, los pecadores no están condenados a las penas del infierno, puesto que sus culpas resultan meras fantasías, producto de la imaginación o de los sueños” (Valls, 2014)¹⁵. En el ámbito de la ficción no hay culpa: es la idea que rige la narrativa cunqueiriana. Bueno, la idea que la regirá, cuando efectivamente se materialice.

Entre 1949 y 1950, gracias al apoyo de algunos amigos de antaño (entre ellos el médico y ensayista García Sabell), comienza su reinserción socioprofesional. Para empezar, es reclutado para dos iniciativas que supusieron un cauteloso resurgir del galleguismo: el suplemento cultural del diario santiagués *La Noche*, creado en 1949, y la editorial Galaxia, fundada en Vigo en 1950 y dirigida por Ramón Piñeiro. Por otra parte, también en 1950 Francisco Leal Insua le encargó una columna para el *Faro de Vigo*, diario del que sería colaborador fijo desde 1961 y que llegaría a dirigir de 1965 a 1970, año en que pudo permitirse un cese voluntario.

Francisco Fernández del Riego, amigo de la juventud galleguista, se le volvió a acercar cuando supo que se había “enderezado” (Fernández del Riego, 1991, 153) y le animó a dedicarse a la narrativa, le persiguió para que perseverase, prácticamente le arrancó de las manos *Merlín e familia e outras historias* (1955), al que siguieron *As crónicas do sochantre* (1956). La trilogía gallega se cierra con *Si o vello Sinbad volvese ás illas...* (1961), todas editadas en Galaxia:

¹⁵ Fabulador incombustible, en 1948 Cunqueiro dijo a la prensa que la Corman Society, de la Universidad de Chicago, le había concedido el premio “Mark Twain”, dotado con mil dólares, por esta novela, siendo la primera vez que se le concedía aquel premio a un escritor no americano (*apud* Seixas Seoane, 1991, 117).

Viñeron despois andaduras desnortadas. Pero no 1945 [¿?] comezou a deixar todo o que o alonxara de Galicia. Encetou daquela a colaboración nos xornais sobre temas relativos ao propio país. Foi cando reanudamos a vella comunicación epistolar. Vencendo a súa teimosía de se mergullar nun mundo de escepticismo e de soedade, animeino, tamén eu cismante, para que escribise prosa en galego. Foi, mesmamente polo meu petarreo, que se decidira a facer narrativa na lingua natal. Xurdiron así, de a pouco, os folios cos que compuxo o libro *Merlín e familia*. (Fernández del Riego, 1990, 255)

Cunqueiro sempre se mostrou orgulloso de haber contribuído a la fundación de una prosa literaria gallega, sentida como una necesidad histórico-cultural. María Dolores Villanueva Gesteira ha analizado las relaciones de AC con el galleguismo de posguerra. Algunas cartas de R. Piñeiro parecen indicar que los amigos galleguistas nunca se fiaron del todo de él, conociendo sus fantasías y veleidades. Decidieron excusarle achacándolo todo a su inmadurez, a su infantilismo, a su incapacidad para distinguir entre el bien y el mal. El propio AC le escribía a Piñeiro hacia 1952 que él era muy consciente de que carecía de “fuerza moral” en el seno del galleguismo de posguerra: “Pro non debes esquecer que, faga eu o que faga pólo noso vello país –póla nazón galega e pólo seu mensaxe– eu non teño *ningunha autoridade moral*. Dígocho con tristura, pro é eísi e non hai que facerlle” (Villanueva Gesteira, 2014, 269). Pero unos y otros supieron sacarse entre sí el mejor partido, y quizá, al cabo, más allá de las flaquezas personales, eso es lo que cuente: la visión constructiva de futuro común.

La soledad de Mondoñedo sin duda le sentó bien al publicista nervioso y descarriado, pero es de notar que parte de los proyectos que vieron la luz desde mediados de los 50 venían germinalmente de antes. Así se echa de ver en unos papeles de Pérez-Barreiro analizados por J. Ventura Ruiz (2014, 255-256): 24 hojas que datan de 1946. En una de ellas se ofrece una relación de proyectos donde figura: “*El carro de heno / Merlín y familia/ Los siete contra Tebas/ El caballero, la muerte y el diablo / FAUSTO –años de juventud–/ La dama del gato de Angora y otros cuentos/ Simón Mago/ Simbad el Marino/ El clérigo de la flor con la historia de la*

abadesa preñada./ El viaje a las fuentes del Nilo/ El caballero de Saint-Vaast”. Casi diez años antes de que se publicase, ya tenía AC en la cabeza lo que sería el *Merlín*, así como *El caballero, la muerte y el diablo*, *Simbad* y algo relacionado con lo que fueron *Las crónicas del Sochantre* (El caballero de Saint-Vaast). Y no necesariamente en gallego.

En fin, casi todo apunta a que AC se reinventó con la ayuda de sus amigos galleguistas, pero no hubo en realidad una “ruptura” entre la creatividad de antes de 1947 y de después. Lo que sí hubo fue, a partir de 1939, una reconversión, una transformación del modo elegíaco al modo lúdico, paródico y culturalista. La tristeza es un lujo que solo se puede permitir la juventud. Cunqueiro dejó de ser joven, contrajo obligaciones como padre (la ley de la sangre) y resolvió dejar atrás la tristeza, al menos la tristeza literaria. Quizá por eso su “novela” favorita fuera el *Merlín y familia* (1955, 1957), la más luminosa de todas, seguida de *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* (1972) y *El año del cometa* (1974), aquellas en las que más había puesto de sí (Soler Serrano, 1978). En la entrevista con Soler declaraba también haber “reutilizado” material de la *Historia del caballero Rafael* en otras novelas.

Ya en los años 60, Cunqueiro fluyó con facilidad en la España de la Era de Manuel Fraga, paisano y buen amigo (Rodríguez González, 2014) que se encargó de acogerlo en la ACI (Asociación de Cooperación Iberoamericana) y que también lo llevó a Gran Bretaña como conferenciante, lo que le atrajo lectores hispanistas. De hecho, fue en los años en que Fraga fue ministro de Información y Turismo (1962-1969) cuando despegó la carrera de AC en el marco español: él mismo se tradujo al castellano y también publicó directamente en esta lengua a través de editoriales catalanas. Al hilo de otras investigaciones topé con “la joya de la corona” de la conmemoración en 1964 de los 25 años de Pax Franquista: *La España de cada provincia* (1964), donde cada una iba descrita por un escritor e ilustrada por un artista plástico. AC fue el escogido para glosar Lugo, acompañado de un grabado en color de Tino Grandío. El texto es tan rico y bello como todos los de la factoría Cunqueiro, pero contiene también la descripción de la pobreza y necesidad de su tierra, con la que siempre estuvo comprometido.

Flashes dispersos de una vida. Yo diría que AC

solo tuvo tres compromisos trascendentes y quizá en este orden: con su escritura, con sus hijos, con Galicia. Con los garantes de su supervivencia biológica y cultural. O cultural y biológica. En fin.

4. Marcos epistemológicos: tradicionalismo, magicismo, poesía lírica

A través del siglo XX cristaliza un interés por la tradición que nutre tanto las humanidades como el arte de vanguardia. En el campo de las ciencias sociales, Cunqueiro fue siempre un apasionado de la historia, la antropología, la etnología, la las religiones, la mitografía, la magia, el folklore, la literatura: entre sus autores predilectos figuraban Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, Malinowski, V. J. Mansikka, Claude Lévi-Strauss, Huizinga, Robert Graves... (González, 2007, 24).

En este punto conviene recordar que en toda Europa influyó mucho sir James George Frazer con *La rama dorada: un estudio sobre magia y religión* al que el autor dedicó años y que en 1922, en una versión resumida, se tradujo a los principales idiomas¹⁶. Frazer influyó en las obras de importantes escritores, como T. S. Eliot (*Four quartets*, 1943), W. B. Yeats, James Joyce y José Lezama Lima. Eliot y Yeats figuraron entre las preferencias de AC. Es patente la afinidad de AC con el círculo de Eranos: aquel que se fundó en 1933 en Suiza con Jung como inspiración, y que reunió a pensadores, antropólogos, e historiadores de las religiones que fueron lecturas de cabecera de don Álvaro. Aparte de los ya mencionados, cabe añadir a Joseph Campbell, Henri Corbin, Caroli Kerényi, Gershom Scholem...¹⁷

En España estas inclinaciones fueron una rareza –de hecho el introductor del círculo de Eranos en España es Andrés Ortiz-Osés a partir de los años 90–: aquí el “problema español” dominaba hasta el punto de excluir cualquier dimensión cultural universal o comparativa. Pero el ámbito español dio literatos de gran altura interesados de manera

autodidacta por el mito, los arquetipos del inconsciente colectivo e incluso la magia: es el caso de Álvaro Cunqueiro (1911-1981), Juan Eduardo Cirlot (1916-1973) y Carlos Edmundo de Ory (1923-2010), todos ellos autores periféricos, raros, excepcionales, autodidactas y adscribibles, en el ámbito castellano, a la generación del 36 y a la primera generación de posguerra. Cirlot y Ory mantuvieron una curiosa relación epistolar, mientras que Cunqueiro aparece como un verso suelto aunque ligado a personalidades gallegas tan notables como Vicente Risco.

El interés por lo primitivo es una seña de identidad de las vanguardias: en la biblioteca de Cunqueiro figuraba la *Antología negra* (1921) de Blaise Cendrars, en la edición traducida por Manuel Azaña en 1930 (Cunqueiro González-Seco, 1991, 213), por ejemplo. La fascinación por los orígenes no necesariamente entraña, en quien la alimenta, un conservadurismo político, pero a menudo sí. Pienso por ejemplo en Elémire Zolla (1926-2002), integrante de la segunda etapa del círculo de Eranos, y muy conservador. Casi tanto, quizá, como lo pudo ser Álvaro Cunqueiro. Pero, en este punto, a Cunqueiro lo salva la ironía. De hecho, aunque nunca consiga romper el maleficio o hallar una solución a su fetichismo sentimental, Alberto Moreiras analiza de qué manera este se “despetrifica” mediante la ironía (Moreiras, 2014, 152-153). En el plano ideológico, Ana María Spitzmesser (1995) ha analizado la narrativa de Cunqueiro como un proceso de reacción contra el franquismo finalmente truncado. Llevando esta tesis al neocolonialismo, Manuel Forcadela habla de la violencia simbólica que padeció el autor y de cómo luchó contra ella a base de sueños (Forcadela, 455-456). Yo ando dándole vueltas a la idea de hasta qué punto no muestra la parodia y la ironía, en Cunqueiro, junto a su marcado manierismo, una posible filiación “queer”, lo que elevaría la violencia simbólica padecida por AC a otra dimensión más íntima y también universal.

De otro lado, en relación con la tradición cultural está el magicismo, una corriente creativa que últimamente ha ido ganando visibilidad en el ámbito español (siempre un poco a contrapelo). La relación entre magia y poesía, el concepto del poeta como mago, hunde sus raíces en el origen de la especie humana, en la adquisición del lenguaje,

¹⁶ La versión resumida de *La rama dorada* se tradujo al español en 1944 (México, FCE, traducción de Elizabeth y Tadeo Campuzano).

¹⁷ Sobre la marcha, cabe anotar que sería muy de agradecer que las colecciones de artículos de AC que se van publicando añadiesen los imprescindibles índices onomásticos.

en la formación de la mente como producto de las funciones del cerebro. Siguiendo a Thomas Greene, Pilar Gómez Bedate (1936-2017) explicaba que inicialmente el discurso versificado ha entrado en la cultura humana como instrumento de la voluntad de conseguir un deseo. Según explica T. Greene, la magia opera como un instrumento de la voluntad de poder y apela a una invisible energía cósmica que une todas las cosas entre sí, energía que el mago concentra en el rito por medio sobre todo del poder del lenguaje, de la palabra: la palabra es la cosa, la cosa es su nombre, de modo que al nombrar algo el deseo se materializa en el sonido, en la palabra. Cunqueiro pudo ver esto en vivo y en directo en su Mondoñedo natal, con aquellos curanderos (men-ciñeiros) que sanaban con la palabra. Ahora bien, el poeta de la edad contemporánea, que empieza en el Romanticismo, no es un creyente ingenuo o arcaico sino un individuo racionalista de una sociedad post-mágica, y como tal está escindido entre la tentación esencialista de creer en el mágico poder del lenguaje y las actitudes disyuntivas, racionales, que le llevan a descreer de esa posibilidad. Esta situación de tensión entre creencia e incredulidad, deseo y negación, es la ruptura que Greene llama “distanciamiento irónico”. Walter Muschg, en cambio, lo ve más bien como ruptura trágica. Greene afirma que “la verdadera eficacia del poema reside en su eficacia –que podríamos llamar lacaniana– al formular los impulsos que acceden violentamente al lenguaje y, así, a la existencia”. La magia del poema es magia secundaria, es decir,

el poema, como el conjuro, quiere ejercer un poder; [...] quiere exorcizar nuestros terrores; quiere ponernos en contacto con lo desconocido, pero renuncia al gesto físico concreto. El poema modera “la omnipotencia del pensamiento” según la expresión freudiana, pero no cesa de invocar al universo para someterlo, si no a nuestro control sobrenatural al menos a nuestro control asimilador; el poema nos enseña a tomar posesión de nuestro mundo y de nosotros mismos por el único medio que conviene a nuestra naturaleza de criaturas finitas. (*apud* Gómez Bedate, 2011, 37-38)

Los poetas románticos rescatan esta dimensión demiúrgica de la poesía. Detrás de ellos lo harán sus herederos, los poetas simbolistas. Después, los van-

guardistas. En esta cadena está Álvaro Cunqueiro, hijo del romanticismo germánico e hispanogalaico (Heine, Hölderlin, W. Whitman, Pondal, Bécquer), admirador de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Valle-Inclán (autor de un ensayo de magia poética, *La lámpara maravillosa* (1916)), de Juan Ramón Jiménez, de los autores irlandeses del Abbey Theatre (lord Dunsany, W. B. Yeats), de Breton, Paul Eluard, Max Jacob, T. S. Eliot, Ezra Pound, Federico García Lorca (*Teoría del duende*), Rafael Alberti...

En la poesía de Cunqueiro (un corpus discontinuo, durante muchos años autocensurado y quizá en gran medida autodestruido) es evidente el pulso mágico, el pulso trágico y el pulso elegíaco. Lo sintetiza uno de sus poemas más emblemáticos, “O poeta escolle abril”, integrado en su último libro, *Herba aquí e acolá* (1981):

De quen fuximos? Quizaves, dime, a cinza
non rexeita a garrida mocidade e o sangue?
En abril e maio non hai cinza, dicen,
fiquemos, amigo, sob das azas de abril.

Que fuxan o río, a rosa colorada,
beba deica o final a chama a estela, o titaque o reló,
procuren un lonxe ou un ningures os camiños onde
morrer.

Á par que fuxe, leve o río o cadavre de Ofelia e as
margaridas da ribeira.

Pro nós, amor, temos os cans fieis das verbas.
Decimos cinza i é pó agora mesmo o que foi chama.
Ofelia, dis, e unha sonrisa alerta a túa memoria
e os ollos teus, rula, nena e suave terciopelo.

Temos a verba, amor, para decir: abril
Sob as súas azas frolecerán os días.
Abril: o áer apousa unha cidade nas ponlas
das bidueiras de abril. O noso fogar é.

Viviremos, amor, decindo a verba,
queimándoa, feríndoa, labrándoa
tan doce e temerosamente que ela coide, palabra
abril,
que por nós vive, vivímolá e soio é dita: abril⁸

¹⁸ “¿De quién huimos? ¿Quizá, dime, la ceniza/ no rechaza la gentil juventud y la sangre?/ En abril y mayo no hay ceniza, dicen./ Quedemos, amigo, bajo las alas de abril./ Que huyan el río, la rosa colorada,/ beba hasta el final la

Si este poema recoge el voluntarismo del aedo que se refugia en la palabra, hay otro que es el reverso: lo nombrado jamás existió (“Ahora me decacato de que endexamais...”).

Para Filgueira Valverde escribió AC en 1955 una poética que se aplica a toda su escritura:

El poema, mi poema, es la parte que yo tengo en la creación, y es una parte sorprendida, aunque voluntaria, y si duda perfeccionada por la nostalgia. Donde sea que robe el fuego, participo solamente con palabras, y con las músicas, esa sombra que tiene las palabras, una vez larga, como cuando la tarde muere, otra vez breve, como en la hora meridiana. // Fuera de lo que una boca humana es, no sé dónde reside la poesía, aunque sé que está en las palabras como están las imágenes en los espejos. Y también, sí, una veracidad sentimental que se satisface con palabras, como la serpiente que se deja encantar por la flauta. // Yo tengo a alguien junto a mí que de improviso se pone a escuchar. Quizás sea mi Ángel Custodio. Entonces comienzo a coger palabras, aquí y allá, y siempre me quedo maravillado de que de una a otra pueda tender un hilo que, tenso y pulsado con temerosa mano, suene como una cuerda de viola en el silencioso salón de un palacio desierto. (trad. de Hernández, 1994, 67)

Cunqueiro se refugió desde muy pronto en la burbuja de cristal de la palabra. Antes de que viniera la guerra y el peligró, él era ya así.

En la década de los 60 AC se dedicó a explicitar una poética del magicismo que tiene su expresión en dos ensayos muy relevantes: “Imaginación e creación” (1963) y “As mil caras de Shakespeare” (1964). Conviene volver a recordarlos:

llama la astilla, el tictac el reloj/ procuren alguna parte o ninguna los los caminos donde morir./ A la par que huye, lleve el río el cadáver de Ofelia y las margaritas de la ribera./ Pero nosotros, amor, tenemos los perros fieles de las palabras./ Decimos ceniza y es ahora mismo polvo lo que fue llama./ Ofelia, dices, y una sonrisa alerta tu memoria/ y tus ojos , tórtola, niña y suave terciopelo./ Tenemos la palabra, amor, para decir: abril./ Bajo sus alas florecerán los días./ Abril: el aire posa una ciudad en las ramas/ de los abedules de abril. Es nuestro hogar./ Viviremos, amor, diciendo la palabra./ quemándola, hiriéndola, labrándola/ tan dulce y temerosamente que ella piense, palabra abril,/ que vive por nosotros, la vivimos y sólo es dicha: abril” (traducción de César Antonio Molina).

Hay, en el abrirse de los momentos imaginadores, como un poder de centro, que es la posibilidad de comunicación total y plena de lo imaginado. Ese poder de centro que hay en lo que se cuenta –“mythos” significa “cuento”–, ese poder de centro en el mito, no es diferente de eso que los grandes mitógrafos, Eliade o Risco, llamaban “mito del centro”. [...] La mayoría de las veces, ese mito del centro, esa imaginación de comunicación sobrenatural, nació de un sueño. De un sueño grande y repetido muchas veces, obtenida la repetición por medios rituales, por su propia perfección infalibles. [...] La imaginación [...] es, como decía Bachelard, esencialmente *oeuvrante*, siembra el alma de emociones, de imágenes y de símbolos que refuerzan el vigor de su camino hacia la belleza y la verdad. [...] Schuhl, en su denso estudio *Imaginer et réaliser*, piensa que la angustia es artificial y paralizante, y que la ensoñación [...], siendo mucho menos fuga del mundo que adentramiento dichoso en él, es bienestar que favorece el genio de la invención. [...] Todo sueño del hombre en busca de la libertad es una forma de icarismo, y esto, el mito de Ícaro, es una vocación de entusiasmo [...] y por tanto una forma de superación, tanto del absurdo cósmico esencial, si es que existe, como de la propia condición humana [...]. Por lo pronto, la imaginación sabe que hubo una Edad de Oro y un Paraíso Perdido. (Cunqueiro, 1984, 194-203)

Las ideas vertidas en este ensayo se complementan en el que se titula “As mil caras de Shakespeare” (1964), donde leemos: “Un tiempo vendrá en que la poesía establezca su reinado sobre la tierra. Un sueño, sin duda, pero un sueño del que la infancia conserva el secreto” (Cunqueiro, 1964a, 419-436).

Si para Cunqueiro la poesía es la “piedra filosofal”, no puede extrañar que sus novelas, ejercicios de transmutación de la realidad, sean novelas líricas tal como fue definido este rico subgénero por Ricardo Gullón (1990): relatos que no son novelas psicológicas al uso pero sí proyecciones mitopoéticas de una sensibilidad personal, tal como afirmaba el autor cuando decía que él disponía de sus héroes “compadecido”, “porque el héroe, de alguna manera, soy yo mismo”. El fragmentarismo, la multiplicidad de historias en cada novela, se explica por medio de dos consignas que Cunqueiro aplicaba

a Shakespeare y que evidentemente son aplicables a él: “llegar a ser no una conciencia sino un mundo”, “si hay mil verdades, vistámonos con ellas”, dos consignas que entroncan con Unamuno (identidad entre “creer” y “crear”, aspiración a “serlo todo y serse enteramente”) y con Paul Éluard (“hay muchos mundos, pero están en éste”). El milagro de la poesía, y de la novela lírica, de esa novela donde los personajes abren la boca para comunicar sus sueños, es el don de la comunicación y la existencia en un presente que ejecuta una brecha en el tiempo. Citaré palabras de José María Pozuelo Yvancos que explican mejor que nada cómo se produce el fenómeno:

En el corazón del tiempo, sin ser un tiempo más, e independientemente de cuál sea el tiempo del enunciado (que puede ser el del pretérito, el del futuro o el del presente mismo), la poesía lírica se realiza como presencia presente, como estado en que la historia se reescribe en el ámbito del decir mismo y la acción de decir se corresponde con la de escuchar; lo dicho por la lírica es el decir, el ser ejecutivo de la acción de discurso que emerge como presencia, por lo que las acciones, los sucesos, las personas, los objetos, los lugares y los tiempos salen de la fugacidad de haber sido y se salvan de

la ruina de lo histórico, inscribiéndose en el nuevo tiempo de la presencia, el tiempo actual de cuando leemos”. (Pozuelo Yvancos, 2009, 34-35)

Terminamos esta aproximación a AC con una poética suya de 1976:

El mundo que tengo por mío está hecho de recuerdos y curiosidad, de curiosidad también por mis recuerdos, por las sorpresas, por las imágenes de los rostros que encontré, de los gestos y de la voces que he creído escuchar. [...] / Esta resurrección, por así llamarla, ya se ve que no puede tener límites, y el retrato va del ángel al diablo, de la pureza esencial a la destrucción de la misma forma humana, cuerpo y mente. [...] / El telón de fondo [...] es una visión que yo quisiera eterna del país gallego. [...]

En un paisaje dado un hombre que aparece nos dice quién es por una serie de variaciones: se viste y se traviste, cambia de música y aun de nombre, pero jamás de sueños. Acaso el mismo *travesti* es su sueño, es decir, el hombre en sí, su mismidad. Podría citar a Pirandello y a Cervantes. (Trad. por Hernández, 1994, 83-84)

Toda la obra de Cunqueiro es el prodigio lírico de un travesti de sus sueños.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1994). Homenaje a Álvaro Cunqueiro. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 15, pp. 9-177.
- AMOEDO LÓPEZ, G. (2010). *A memoria e o esquecemento. O franquismo da provincia de Pontevedra*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- CASARES, C. (1981). Leria con Álvaro Cunqueiro, *Grial*, 72, abril-maio-xunio, pp. 202-209.
- CASTRO BUERGUER, I. (2004). Os alófonos fantásticos. Poemas desconocidos de Alvaro Cunqueiro, *Anuario de estudos literarios galegos*, 2004, pp. 30-39.
- COCHÓN, L. (2014). “Álvaro Cunqueiro e Antonio Odriozola”. En *Mil e un cunqueiros. Novas olladas para un centenario*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 207-242.
- COCHÓN, L. (Ed.) (2012). *Saiban cantos estas cartas viren...* Álvaro Cunqueiro e Alberto Casal (1955-1961), *Cadernos Ramón Piñeiro* XXIII.
- CONDE, P. (1980). Álvaro Cunqueiro: la tristeza es un lujo para jóvenes [entrevista], *El País*, 20 de abril.
- CUNQUEIRO, A. (1964a). As mil caras de Shakespeare, *Grial*, II, pp. 419-436.
- CUNQUEIRO, A. (1964b). “Lugo”. En *La España de cada provincia*. Madrid: Publicaciones Españolas, pp. 469-477.
- CUNQUEIRO, A. (1978). Xan, o bó conspirador (Invención nun prólogo e dous actos) [1933], *Grial*, 60, pp. 204-207.
- CUNQUEIRO, A. (1980). Prólogo al estudio de D. Martínez Torrón, *La fantasía lúdica de Á.C. La Coruña*: Edicións do Castro, pp. 5-7.
- CUNQUEIRO, A. (1983). *Antoloxía poética*. Selección, prólogo y traducción de César Antonio Molina. Barcelona: Plaza & Janés.
- CUNQUEIRO, A. (1984). Imaginación e creación [1963], traducido por C. A. Molina en el volumen *Tesoros y otros magias*. Barcelona: Tusquets, pp. 194-203.
- CUNQUEIRO, A. (1991a). *Autopoética e poesías. 1935*. Ed. X. Filgueira Valverde. Santiago de Compostela: Consello da Cultura.
- CUNQUEIRO, A. (1991b). *Herba aquí ou acolá*. Ed. comentada y aumentada por X. H. Costas González. Vigo: Galaxia.
- CUNQUEIRO, A. (1991c). *Álvaro Cunqueiro: escritos recuperados: Día das Letras Galegas 1991*. (Ed.) Departamento de Filoloxía Galega. Prólogo Anxo Tarrío Varela. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Cunqueiro, A. (1995). *Rúa 26. Diálogo limiar*. Introd. T. López. A Coruña: Edicións Liovento,
- CUNQUEIRO, A. (2003). *Cartas ao meu amigo. Epistolario mindoniense a Francisco Fernández del Riego (1949-1961)*. Ed. F. Fernández del Riego. Vigo: Galaxia.
- CUNQUEIRO, A. (2006). *Obras literarias*. 2 vols. Ed. al cuidado de J. M. Dobarro

- Paz. Madrid: Fundación José Antonio de Castro. Biblioteca Castro.
- CUNQUEIRO, A. (2011). "Un otoño compostelano" [1980]. En *Prólogos, epílogos y otros escritos dispersos*, Ed. Luis Alonso Girgado. Santiago de Compostela: Follas Novas, pp. 15-20.
- CUNQUEIRO GONZÁLEZ-SECO, C. (1991). "Algumhas horas na biblioteca de Álvaro Cunqueiro". En A. Herrero Figueroa, B. Penabade Rei, X. Cordal Fustes y R. Reimunde Noreña (Coords.), *Congreso A. Cunqueiro (Mondoñedo, abril de 1991)*. Lugo: Diputación, pp. 207-215.
- CUNQUEIRO GONZÁLEZ-SECO, C. (2013). "A cociña da miña nai", "Limiar" a Elvira González-Seco Seoane. En M. Vila Pernas (ed.), *A cociña dos Cunqueiro*. Vigo: Galaxia, pp. 5-7.
- DÍAZ JÁCOME, X. (1980). Cunqueiro y Mondoñedo, *Los Cuadernos del Norte*, III-IV.
- DOVAL LIZ, J. (1983). El texto transicional: un recuerdo infantil de Álvaro Cunqueiro, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, Tomo 33, pp. 251-274.
- FORCADELA, M. López, T. Vilavedra, D. (2014). *Mil e un cunqueiros. Novas olladas para un centenario*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Franco Grande, X.L. (1991). Expulsión e readmisión do periodista Álvaro Cunqueiro, *A trabe de ouro*, 8, 539-572.
- Forcadela, M. (2014). "A noción do poético en Cunqueiro". En *Mil e un cunqueiros. Novas olladas para un centenario*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 447-464.
- GÓMEZ BEDATE, P. (2011). El pensamiento mágico en la poesía española de mediados del siglo XX, *Campo de Agramante* (Jerez, Fundación Caballero Bonald), 15, pp. 29-50.
- GÓMEZ RIVAS, I. (Ed.). (1990). As primeiras publicacións de Álvaro Cunqueiro, *Boletín galego de literatura*, 4, pp. 101-111.
- GONZÁLEZ, M.G. (2007). *Don Álvaro Cunqueiro, juglar sombrío*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- GRACIA, J. y RÓDENAS, D. (2011). "Prositistas 'raros' o las leyes de la fantasía". En *Historia de la literatura española*, 7. *Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*. Barcelona: Crítica, pp. 556-561.
- GREENE, T. (1991). *Poesie et magie*. Paris: Collège de France, Julliard.
- GULLÓN, R. (1990). *La novela lírica*. Madrid: Cátedra.
- HERNÁNDEZ, M. (1994). Antología traducida de AC, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 15, pp. 53-92.
- LOSADA, B. (2014). "Cunqueiro e a cultura catalá". En *Mil e un cunqueiros. Novas olladas para un centenario*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 1077-1082.
- MAINER, J.C. (Ed.). (1971). *Falange y literatura. Antología*. Barcelona: Labor.
- MERINO, J. M. (2007). "La narrativa completa de Álvaro Cunqueiro", *Revista de Libros*, 2ª época, 1 de mayo.
- MOLINA, C.A. (2014). "A luz das cidades sumerxidas". En *Mil e un cunqueiros. Novas olladas para un centenario*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 21-48.
- MOREIRAS, A. (2014). "Álvaro Cunqueiro y el fetichismo sentimental". En *Mil e un cunqueiros. Novas olladas para un centenario*. Santiago: Consello da Cultura Galega, pp. 139-156.
- MUSCHG, W. (1977). *Historia trágica de la literatura* [1948]. México: FCE.
- NICOLÁS, R. (Ed.). (1994). *Entrevistas con A. Cunqueiro*. Prólogo de X. F. Armesto Faginas. Vigo: Nigrán.
- OUTERINO, M. (1979). Álvaro Cunqueiro: Soy un antimarxista visceral, *La Región*, 8 de julio, pp. 12-13.
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, A.S. (1991). *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro (Cosmovisión, codificación y significado en la novela)*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, A.S. (2000). "Álvaro Cunqueiro". *Galicia*, Vol. 6. *Escritores gallegos en la literatura española*. La Coruña: Hércules de Ediciones, pp. 162-181.
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, A.S. (2008). "Álvaro Cunqueiro: escritura, lectura, libertad". En R. Londero (Ed.). *Entre Friuli y España. Homenaje a Giancarlo Ricci*. Venezia: Mazzanti Editori, pp. 15-29.
- QUIROGA, E. (1984). *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro*. Madrid: Publicaciones RAE.
- POZUELO YVANCOS, J.M. (2009). "Teoría de la lírica". En *Poéticas de poetas: teoría, crítica y poesía*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 19-47.
- PROUST, M. (1998). *En busca del tiempo perdido*. 4. *Sodoma y Gomorra*. Madrid: Alianza.
- REIGOSA, C. (2014). "Mundos y ultramundos de Cunqueiro". En *Mil e un cunqueiros. Novas olladas para un centenario*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 1063-1072.
- REIXA, A. (Dir.). (2011). *El incierto señor Cunqueiro* (documental), Sociedad Estatal de Conmemoraciones.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, O. (2014). "Álvaro Cunqueiro como intelectual do franquismo". En *Mil e un cunqueiros. Novas olladas para un centenario*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 329-340.
- ROMERO, S. (2011). La identidad secreta de Augusto Assía, *La Opinión*, 22/02.
- RUTHERFORD, J. (2014). "Álvaro Cunqueiro e a tradición literaria anglófona". En *Mil e un cunqueiros. Novas olladas para un centenario*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 157-174.
- SEIXAS SEOANE, M. A. (Ed.). (1991). Álvaro Cunqueiro. Unha fotobiografía. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- SOLER SERRANO, J. (1978). "Entrevista a AC", programa *A fondo*, RTVE (1:07:44). Spitzmesser, A.M. (1995). Álvaro Cunqueiro: la fabulación del franquismo. A Coruña: Edicións do Castro.
- TARRÍO VARELA, A. (1989). Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía. Vigo: Galaxia.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1994). Cunqueiro, entonces, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 15, pp. 17-19.
- UMBRAL, F. (2000). Álvaro Cunqueiro, *El Mundo*, 3 de mayo.
- VALLS, F. (2013). Aparecerá en primavera. Los libros imaginados por Álvaro Cunqueiro, *Campo de Agramante: revista de literatura*, 18, pp. 47-58.
- VALLS, F. (2014). "Más allá del Rubicón de Cabelos: Álvaro Cunqueiro en castellano". En *Mil e un cunqueiros. Novas olladas para un centenario*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 111-138.
- VILLANUEVA GESTEIRA, M.D. (2014). "Álvaro Cunqueiro no seo do galeguismo". En *Mil e un cunqueiros. Novas olladas para un centenario*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 283-294.

Camilo José Cela y sus novelas de Galicia

Camilo José Cela and his novels about galicia

ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ
UNIVERSITAT DE BARCELONA

“En la novela importan la presencia y la permanencia del autor y su mundo, en mayor o menor grado, ficticio o real”
(Camilo José Cela, 27-03-1977)

“Uno no es impunemente gallego.
Y Galicia es un país panteísta”
(Camilo José Cela, 10-10-1999)

sotelo@ub.edu
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8781-1230>

Recibido: 08-10-19

Aceptado: 15-10-19

Resumen

La primera parte del presente artículo enmarca los quehaceres novelescos de Camilo José Cela entre *Mazurca para dos muertos* (1983) y *Madera de boj* (1999), en un escenario muy poblado de trabajos (sobre todo los periodísticos) y de días relevantes (los del Premio Nobel y su larga sombra), haciendo breves referencias a las labores contemporáneas de Gonzalo Torrente Ballester y Miguel Delibes. La segunda parte analiza algunos aspectos del discurso narrativo de las dos novelas de materia gallega: la de la montaña y la del mar, haciendo hincapié en la mirada y la memoria del escritor, propiciadas por su país, Galicia.

Palabras clave: Cela, novela, literatura española, Galicia.

Abstract

The first part of this article frames the novel tasks of Camilo José Cela between *Mazurca par dos muertos* (1983) and *Madera de boj* (1999), in a very populated scene of works (especially journalistic) and relevant days (those of Nobel Prize and his long shadow), making brief references to the contemporary work of Gonzalo Torrente Ballester and Miguel Delibes. The second part analyzes some aspects of the narrative discourse of the two novels of

I

Creo que al comienzo del presente relato debo perfilar el título del mismo, y al propio tiempo abrir las proyecciones –a buen seguro incompletas– que se derivan de su propósito. El marbete que he empleado acepta las palabras que CJC trasladó a Julio Sierra en el diario compostelano *La noche* el primero de marzo de 1947. Raimundo García Domínguez, *Borobó*, bajo el seudónimo de Julio Sierra, le preguntaba a Cela por el papel que podía jugar la materia gallega en su obra por venir. Y Cela contestaba: Pienso escribir una trilogía de novelas gallegas: la heroica novela del mar, la epicúrea novela del valle, la dura novela de la montaña. El sitio elegido para la segunda es el Ullán y naturalmente su corazón, Iria Flavia.

El profesor Darío Villanueva ha venido recordando esta entrevista desde 1991 con motivo de su estudio preliminar a *Páginas escogidas* de CJC (Madrid, Austral) hasta su trabajo de 2017, “Memoria de Camilo José Cela en su centenario”, que edité en *Camilo José Cela (1916-2016). El centenario de un Nobel. Un libro y toda la soledad* (Santiago, Xunta de Galicia, 2017), pasando por el magnífico número extraordinario que *El Cultural* (19-01-2002) dedicó a Cela, tras su fallecimiento, en el que bajo el título “El latido del aire”, Darío Villanueva escribía:

Galician matter: the mountain landscape and the sea landscape, emphasizing the gaze and memory of the writer, propitiated by his country, Galicia.

Keywords: Cela, novel, spanish literature, Galicia.

La ‘epicúrea novela del valle’ vendría a ser, en 1959, *La rosa*, primera entrega de su vida hecha relato que el escritor acaba de reeditar con algunas adiciones. El valle del que se habla es, lógicamente, el de la confluencia entre el Ulla y el Sar donde se planta Iria Flavia. La ‘dura novela de la montaña’ que también prometía, será, en 1983, *Mazurca para dos muertos*, con las venganzas familiares de los Gamuzos y los Corroupos en los Mesones del Reino orensanos. Pero la primera de las obras gallegas prometidas, la ‘heroica novela del mar’, era precisamente la que comenzaba a escribir cuando el naufragio del Casón enriquecía la realidad y la leyenda del Finisterre gallego. (Villanueva, 2002)

Cela cumplió aquel temprano compromiso narrativo con Galicia, e incluso le añadió un estrambote, del que no vamos a hablar, que es *La cruz de San Andrés*, una novela que tiene algo de encargo y que resultó ganadora del Premio Planeta de 1994. Por cierto, el premio que el editor Lara le propuso ganar en la primera convocatoria, la de 1952, y que Cela rechazó disgustado porque la editorial no quiso publicar la segunda edición de *Pabellón de reposo* (1943), que era valor de trueque en la operación literaria y comercial.

Ahora bien, dentro del marco cronológico en que nos movemos la primera parte de su trilogía, que es a la vez el primer tramo de su autobiografía *La cucaña. Memorias, I. La rosa* (1959), queda fuera de nuestras consideraciones, salvo en lo de poner sobre el tapete la continuada creencia de CJC de que los géneros literarios no pueden ser entendidos desde una fe ciega, alrededor de estéticas útiles, torpes o convencionales, tal y como analicé en mi “Estudio preliminar” a *La familia de Pascual Duarte*, allá por el otoño de 1995 (Barcelona, Destino).

Quedan, en consecuencia, como objeto de nuestro relato, la novela de la montaña orensana, *Mazurca para dos muertos* (1983) y la novela del mar, de Fisterra, *Madera de boj* (1999), con la inflexión intermedia que Cela deseó desde bien joven, el Premio Nobel de Literatura, que obtuvo en 1989. Seguramente son las novelas de mayor envergadura ética y de mejor suficiencia estética de los veinte años últimos de su trayectoria novelística, siempre nutridas de la memoria que ha dejado en segundo plano la mirada desde las que articuló dos obras cumbres de la narrativa del XX. *Viaje a la Alcarria* (1948) y *La colmena* (1951).

En los pasos iniciales del presente relato no quiero obviar el minucioso trabajo de CJC (en esta época de su vida) para ofrecer al público una nueva novela y a la vez para mantener la expectación de la crítica y del público ante su publicación. Seré breve. El 30 de mayo de 1981, Blanca Berasategui le entrevista largamente en las páginas de *ABC*. Cela le confiesa:

Tengo entre manos cinco novelas que no se ven obstaculizadas en absoluto con mis artículos. Cinco títulos que, si quieres te los digo, con la pretensión de que si acabara uno o dos me daba por satisfecho: *Penúltima esclusa*, *Agonía*, *muerte y entierro de un general* (que es, naturalmente Franco, pero que sólo 'sale' como telón de fondo), *La mazurca de los tres muertos* (de ambiente gallego o, mejor dicho, de ambiente gallego del interior), *Pepita Jiménez bis* (que es un divertimento literario sentimentalmente cínico, o viceversa, y relativamente intelectualizado, un si es no es decadente) y, finalmente, *Cuando las rosas mueren en el rosal*. (Berasategui, 1981)

Adviértase que el bosque de la creación parece no tener límites, si recordamos además que Cela estaba publicando en *ABC* los artículos de *El juego de los tres madroños* (Barcelona, Destino, 1983) con una rigurosa regularidad.

Un año y medio después de nuevo *ABC* le entrevista (16-01-1983) en su encierro de Palma de Mallorca. Cela le confirma al periodista Joaquín Vila:

Tengo empezadas tres novelas. Pero no sé todavía por cuál de ellas me decidiré. Una que he titulado *Penúltima esclusa* es una obra todavía experimental como *Oficio de tinieblas*, por ejemplo. Otra, *Agonía*, *muerte y entierro de un general*, se refiere a Franco, aunque eso no será el argumento sino un telón de fondo, el escenario en el cual discurre la obra, al igual que hiciera en *San Camilo 1936*, novela en la que en el momento de estallar la guerra civil sirvió para dar ambiente y acaso situar la trama de la obra, pero nada más. Y la última, titulada *Mazurca para dos muertos*, es, en realidad, una novela de ambiente campesino gallego que se desarrollará durante los meses siguientes a la finalización de la guerra civil española. Probablemente me decida por escribir esta última, aunque todavía no estoy seguro.

El escritor confirma al periodista Marc Vergés en *Diario de Mallorca* (26-01-1983): "Tengo tres novelas empezadas y lo primero debo averiguar cuál es la que deseo terminar".

Obsérvese que la creación que tiene entre manos se ha ido adelgazando. No obstante debo consignar lo siguiente:

Uno. *Penúltima esclusa* es el primer título del manuscrito que luego publicó Seix Barral en 1994 bajo título de *El asesinato del perdedor*. El título que consta en la versión autógrafa es *Penúltima esclusa*, el definitivo se establece en la versión mecanografiada. Por otra parte, la publicación en el número 0 de la revista *Los Cuadernos del Norte* (enero-febrero, 1980) de "Este libro debiera haberse titulado..." atestigua que Cela venía trabajando en dicho manuscrito desde comienzos del año 1979. La nota que la revista asturiana coloca al texto de Cela dice que se trata "de un fragmento de un borrador de trabajo para una posible novela, iniciada por CJC en la primavera de 1979 y todavía sin título". Con apenas variantes este fragmento pasa a ser parte del inicio de *El asesinato del perdedor*.

Dos. Con respecto a *Agonía*, *muerte y entierro del general* estoy trabajando para recomponer y engarzar el fragmentado manuscrito que es prueba fehaciente de que Cela intentó ese proyecto, si bien para finales de 1983 lo desechó totalmente. De momento no puedo facilitar más información.

Tres. Del divertimento sobre la obra de Valera y de *Cuando las rosas mueren en el rosal* nada sé, pese a mis fallidas inquisiciones.

Cuatro. *Mazurca para dos muertos* tuvo un inicio, después despreciado por el autor, bajo el marbete de *La mazurca de las tres muertes*. Posteriormente le dio el título de *Mazurca para dos muertes* antes de recalar en el definitivo. Decisión que tomó muy a última hora. Juan Cruz informa en *El País* (31-03-1983) que Cela termina su novela (la terminará en el verano) con el título de *Mazurca para dos muertes*. E incluso el 30 de junio, *ABC* informa que el escritor gallego concluyó su nueva novela hace cuatro días y le cede la palabra a CJC:

Transcurre en el campo de Orense, en uno de los pueblecitos de mi familia, de mis padres. Es una novela, *Mazurca para dos muertes*, en la que continuamente están contándose cosas. No he hecho en ella nada de experimentalismo porque continuamente están acaeciendo sucesos

Un mes después, 30 de julio, el poeta y profesor Avelino Abuín de Tembra señala en *El Ideal Gallego* que “A obra de Cela –que saíra do prelo no vindeiro outono– titulase *Mazurca para dos mortos*”. En efecto, la primera edición de la novela aparece a finales de setiembre de 1983. Pocos días después de que la novela estuviese en las librerías, Cela declara que sigue trabajando con disciplina y que tiene tres novelas empezadas:

Efectivamente hay tres empezadas y no sé por cuál me decidiré. En principio había dos y ha surgido un nuevo embrión en forma de novela que titularé *Madera de boj*. Puede ser la primera o la última, lo ignoro. Una es abstracta, no tiene localización; la segunda discurre en Madrid y la tercera en muchos sitios, no tiene una localización definida, es itinerante.

El novelista se refiere –por este orden– a *El asesinato del perdedor* (1994), la inacabada y nonata *Agonía, muerte y entierro de un general* y a *Madera de boj*. Pocos meses después, *La Voz de Galicia* (22-02-1984) titulaba una información : “Cela escribe una novela cuya acción se desarrolla en la Costa de la Muerte”, añadiendo que “el próximo año se desplazará a la Costa de la Muerte, escenario de una de estas novelas, que se llamará *Madera de boj*”. La elaboración de la novela será lenta –el alejamiento de Charo Conde, el encuentro con Marina Castaño, el Premio Nobel y sus secuelas supusieron varios frenazos en su dilatada escritura– pero también muy meditada, sabedor de que el soborno del tiempo traicionero iba a convertir a *Madera de boj* en su última gran aportación a la narrativa española de la segunda mitad del pasado siglo.

II

Quisiera, con un esquematismo que les ruego disculpen, enunciar los quehaceres novelísticos de CJC en las décadas de los ochenta y noventa atendiendo a las voces narrativas de la misma edad. Me refiero a Torrente Ballester (1910-1999) y Miguel Delibes (1920-2010), ganadores del Premio Cervantes en 1985 y 1993, respectivamente. No olvidemos que Cela conseguiría el galardón en 1995.

El novelista ferrolano abrió la década de los ochenta con *La isla de los jacintos cortados*

(“Prácticamente toda narración puede ser infinita, igual que amorfa, como la vida. Dárle un final, darle una forma, es la prueba más clara de su irrealidad”, escribía Torrente en el prólogo (1980, 15), que coincide en el mercado con *El nombre de la rosa* y a la que siguen varias novelas de calidad sobresaliente: *Dafne y Ensueños* (1983), *Quizás nos lleve el viento al infinito* (1984), *Filomeno a mi pesar* (1988) y *Crónica del rey pasmado* (1989). Con excesiva celeridad debo pasar a la década de los noventa y mencionar el alumbramiento de cinco novelas: *Las Islas Extraordinarias* (1991), *La muerte del decano* (1992), *La novela de Pepe Ansúrez* (1994), *La boda de Chon Recalde* (1995) y *Los años indecisos* (1997). A estas creaciones se suman dos libros que recogen, en la línea de *Cuadernos de La Romana* (1975) o *Cotufas en el golfo* (1986), parte de su amplia producción periodística. Se trata del prieto volumen *Torre del Aire* (1992), que reúne los artículos que Torrente publicó en *Informaciones* entre septiembre de 1975 y diciembre de 1979, y del volumen menor *Memoria de un inconformista* (1997), conformado por una gavilla de artículos que bajo el marbete “A modo” habían visto la luz en el *Faro de Vigo* desde julio de 1964 a abril de 1967. Ambos tuvieron como cuidadoso prologuista a César Antonio Molina.

Ya en 1991 reseñando *Las Islas Extraordinarias* (*El Observador*, 13-04-91), encabezaba mi artículo con el marbete de “Un Torrente menor”; y, en efecto, todas las últimas novelas del genial escritor gallego tienen un registro menor. Registro menor que no está reñido con la sutilidad con la que la maliciosa y experta mano del novelista consigue –en el caso de la presente novela– ensamblar una historia detectivesca con un progresivo proceso de fascinación y enamoramiento que es, en su indeterminación, lo mejor del libro, junto con la ironía del autor implícito, que debe leerse –tal y como proponía Torrente en una de sus *Cotufas en el golfo*, “como manifestación de una manera de ser, como fruto de la experiencia, como actitud ante la vida del que ya está de vuelta”.

Justamente la segunda novela de este Torrente menor, *La muerte del decano* (1992), convivió en los escaparates de las librerías con una obra mayor, la recopilación de los artículos de *Torre del aire*. Como en *Cuadernos de La Romana*, los artículos de *Torre del aire* tienen una referencia clara: allí era el lugar pontevedrés donde vivía, aquí son las viejas piedras

salmantinas que contempla desde la ventana. Desde este enclave, habitando las páginas de la última época de *Informaciones*, la pluma de Torrente se explaya en una temática heterogénea que tiene, en su tratamiento, un par de denominadores comunes: la maestría irónica y humorística, y el tono, que hay que vincular con lo que el propio autor llamó “la pedagogía del desencanto”, o la actitud del que no esperando nada crucial, grandioso o infinito, “halla mayor satisfacción que el que lo espera todo, más, mucho más, de lo que tiene en la mano”.

Con esta intención y arrebujaado en una prosa límpida y clara, Torrente divaga, glosa y enfatiza sobre las más dispares temáticas. Desde luego que en los artículos el lector encontrará una sociología moral y de las costumbres, levemente política, de la España de la transición, pero seguramente gozará más del testimonio autobiográfico que late al hilo de los hechos, y que nos remite a la elaboración de sus obras narrativas; al recuerdo de los amigos vivos (Laín) o desaparecidos por esas mismas fechas (Ridruejo, Vivanco); al inventario de sus lecturas cotidianas, sea el libro de entrevistas de Montserrat Roig, *Los hechiceros de la palabra*, sea *En ciernes* de Juan Benet, a quien encuentra “extremadamente lúcido además de divertido”; al retrato literario de escritores como Gómez de la Serna, Borges o Cansinos Assens; a la reivindicación de figuras olvidadas como Antonio Marichalar, Antonio Espina, Benjamín Jarnés, Fernando Vela o Sánchez Rivero, es decir, los prosistas –creadores y críticos– de la generación del 27; o a juicios relevantes de índole literaria, tal el que juzga el *Quadern gris* de Josep Pla como uno de los libros más importantes de las letras del siglo XX.

El lector de Miguel Delibes podía compartir el talante moral y la maestría narrativa que impregna las páginas de *Los santos inocentes* (1981), una de las obras maestras de su andadura y adentrarse en la madera de héroe de Gervasio García de la Lastra, 377A, según su numeración soldadesca de la guerra civil (1987), sin soslayar esa deliciosa novela epistolar que es *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* (1983). Los años noventa de Miguel Delibes son igualmente fértiles. El gran novelista castellano, que tiene a sus espaldas una de las más densas y homogéneas trayectorias creadoras de la novela española del XX, publicó tres novelas: *Señora de rojo sobre fondo gris* (1991) –su decimocuarta novela–,

Diario de un jubilado (1995), tercera novela de un ciclo protagonizado por el inolvidable Lorenzo, y en 1998, *El hereje*, dedicada “A Valladolid, mi ciudad” y que junto con la novela que Cela dio a la luz unos meses después, son dos obras maestras de la narrativa española del fin de siglo. A ellas hay que sumar tres libros misceláneos que nos descubren, como todos los de esa naturaleza, la autobiografía de Delibes. Me refiero a *Pegar la hebra* (1990), *El último coto* (1992) y *He dicho* (1996), donde se recogía el discurso del Premio Cervantes. En 2003 una joven editorial barcelonesa, ya desaparecida, ponía sobre el tapete de las novedades editoriales un olvidado ramillete de relatos breves de Delibes acompañando a otros pertenecientes a la llamada literatura para jóvenes. El libro es una recuperación deliciosa, porque cumple a rajatabla el ideal del gran narrador castellano: “acertar en la propiedad y valor de las palabras y acertar en lo imaginado”. Se trata de *Tres pájaros de cuenta y tres cuentos olvidados* (2003).

En los trabajos narrativos del último Delibes las tres novelas que publica son importantes en su trayectoria y en la novela española finisecular. Lo fue *Señora de rojo sobre fondo gris* (1991), novela que se resuelve en una prosa pulcra y austera, donde la transparencia y pureza del lenguaje se consituyen en verdadera significancia. El estilo de Delibes alcanza en este libro una sencillez difícilmente igualable en castellano. Y aquí reside la clave del relato: para un escritor que siempre ha considerado que su ética es su estética, la lealtad y la fidelidad tienen su exacta correspondencia en la lengua pura y desnuda de la confesión del pintor y en la lección moral del novelista.

Lo fue *Diario de un jubilado* (1995), donde el regreso de Lorenzo es deslumbrante. La historia que se dibuja en el transcurso de quince meses de diario está articulada en torno a tres núcleos temáticos. La vida matrimonial del jubilado Lorenzo y su mujer Ana, convertidos en escribidores de cartas para los concursos televisivos, mientras Lorencito, el hijo ya casado, se ha independizado, y Sonia, la hija, vive con un maromo con el que se acabará casando en Mallorca, ante la exclusiva asistencia de su padre. Este aspecto temático se confunde con el segundo: la apremiante sexualidad de Lorenzo que le lleva a caer en manos de unos hampones y que desencadenará la momentánea separación conyugal, sub-

sanada por la bondad habitual de Anita. Mediante estos núcleos temáticos el *Diario* da cuenta de los viejos amigos y conocidos de Lorenzo, el Tochano, el Partenio y el estremecedor personaje (una criatura que, en verdad, sólo puede esculpir Delibes) de Melecio. Todos, con la excepción de este último, andan empeñados en el fragor mercantilista de los nuevos moldes sociales. Todos, salvo Melecio y Lorenzo en su decisión final, se ven arrebatados por el clima de prosaica y degradada moralidad en la que viven. De estos motivos argumentales se desprende, como es pertinente en la ética-estética de Delibes, una mirada irónica y satírica hacia las formas sociales, materialistas e insustanciales de la vida española finisecular.

El nuevo ámbito del jubilado está determinado por su trabajo como asistente de don Tadeo Piera. No quiero decir con ello que el ambiente familiar y el círculo de amigos que Lorenzo conserva de sus tiempos de bedel y cazador sea irrelevante, pero la máxima novedad y el máximo acierto del presente *Diario* es la recreación narrativa y lingüística, matizada y sabiamente graduada, alegre y desenfadada, divertida e inmisericorde del mundo de don Tadeo Piera, el poeta provinciano, enclenque y homosexual, del que el protagonista se convierte en confidente. No se crea, sin embargo, que Delibes ha optado exclusivamente por la recuperación de las confidencias del cotidiano pegar la hebra de Lorenzo y su jefe, sino que con una intensidad que recuerda al mejor Galdós nos da noticia del singular universo que componen don Tadeo, doña Heroína, doña Asunción y doña Cuca, hermanas del mediocre poeta provinciano, acuciado por su homosexualidad y por sus deseos de obtener el premio Nobel. Estas escenas, narrativizadas desde la perspectiva y la voz de Lorenzo constituyen las mejores páginas de la novela y un acierto más del novelista en su dilatada recreación de la pequeñez abrumadora de la vida de una ciudad provinciana.

Lorenzo ya no goza con el pelotazo de una perdiz en la ladera del Sinova, ni siente el exprés de Galicia cuando no se puede dormir, pero conserva una manera de decir fetén y una mirada aguda y perspicaz que Miguel Delibes ha hecho de nuevo verosímil, porque, en el fondo, este jubilado, como don Eloy Núñez, el protagonista de *La hoja roja* (1959), o el Mochuelo, Mario Díez Collado, el Azarías o Pacífico Pérez, son pedacitos de un uni-

verso creativo que tiene en la honestidad el primer fundamento de su suficiencia estética. Cada vez que se intente recomponer esta larga dinastía de criaturas que componen la personalidad del maestro castellano, Lorenzo será, es más que un personaje, una máscara que, con naturalidad y como presagiaba Delibes en 1965 ha envejecido con él.

Para cuestionar lo mal intencionado del juicio de Jaime Gil de Biedma -“Carta de España (O todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)”- según el cual había en España en esa fecha de 1965 “un buen escritor a quien siempre se lee con placer y de quien se puede esperar que nunca dará sorpresas desagradables, aunque tampoco, es posible, ninguna otra clase de sorpresas: Miguel Delibes” (1980, 206), el novelista vallisoletano que ya había dejado fuera de juego la opinión del gran poeta barcelonés, publica en 1999 *El hereje*, que es una novela apasionante, tanto en su dimensión prioritaria de novela histórica, como en la subsidiaria de reflexión autobiográfica, a propósito del tema religioso y de la mismidad y la manipulación de la palabra, verdadera obsesión del último Delibes. El gran novelista castellano ha reconocido que el terrible final de Cipriano Salcedo, en el auto de fe que cierra la novela, es una tortura de su conciencia. De ahí, que se pueda hablar de novela histórica y de novela de conciencia, marbetes bien caros a don Miguel de Unamuno y su arte de hacer novelas.

El Premio Nobel de Literatura de 1989 cumplió los últimos años de su trayectoria con la disciplina y el rigor en el trabajo que fue denominador común de toda su dilatadísima vida de escritor poliédrico. Su perfil se materializa desde 1989 a 1999 en su cara de poeta: *Poesía completa* (1996), con un conciso e inteligente prólogo de José Ángel Valente; su cara de novelista: *El asesinato del perdedor* (1994), *La cruz de San Andrés* (1994) y la fundamental *Madera de boj* (1999); su cara de narrador breve, que puede ejemplificar el tomo *Historias familiares* (1998); su lado de impenitente y fascinante articulista, con las recopilaciones: *Desde el palomar de Hita* (1991), *O camaleón solteiro* (1991) y *El camaleón soltero* (1992), *El huevo del juicio* (1993), *A bote pronto* (1994) y *El color de la mañana* (1996), libros que recogen colaboraciones que no son todas de esta etapa (por ejemplo, *El huevo del juicio*), pero que no agotan las que Cela dio a la luz en estos mismos años (andan sin recoger algunos artículos excep-

cionales); su lado de extraordinario memorialista, pues *Memorias, entendimientos y voluntades* (1993) está a la altura de *La rosa* (1959) y nos deja con el sabor imposible de *Turno de réplica*, que debía ser el tercer tomo de unas memorias inacabadas; su faceta de dramaturgo representada por *Homenaje al Bosco II* (1999). Finalmente el poliedro se completaría con su incansable labor de activador de la cultura española con la puesta en marcha de una nueva revista en la estela de la prestigiosa *Papeles de Son Armadans, El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, editada desde 1995 en la Fundación Camilo José Cela de Iria Flavia. Como se ve la oceánica producción de Cela ni se encogió ni se extinguió en la última década de su vida.

Por otra parte, el caso de Cela es diferente del de su paisano y amigo Torrente Ballester. Cela siguió en la última etapa de su vida –y en el dominio de la novela– apostando por la originalidad, la renovación, la experimentación y la diferencia. El afán de renovación late en *El asesinato del perdedor*, publicada en el 94 pero iniciada –como han probado Platas Tasende e Iglesias Feijoo (1996, 605-619) – antes de 1980 y que guarda ciertas semejanzas estructurales con *Mazurca para dos muertos* (1983). *La cruz de San Andrés*, polémicas interesadas al margen, es una novela acorde con los procedimientos celianos: el tiempo continuo y único de la narración, la reducción de los personajes a títeres o cristobitas de un tablado grotesco y la condición radicalmente ficticia y autónoma del texto novelesco, pese a las consabidas complicidades autobiográficas que habitan en todas sus novelas. El afán de renovación está latiendo en su mejor novela de la última década, *Madera de boj* (1999). Esta novela de dilatada gestación acompaña a *Mazurca para dos muertos* en la representación de la trilogía del universo gallego, y, en mi opinión, se trata de una de las mejores novelas españolas de finales del siglo XX.

Junto a estas producciones narrativas abordó, como recordé antes, la continuación de sus memorias en un tomo, *Memorias, entendimientos y voluntades* (1995), que nos acerca al mejor Cela, quien con una pluma demoledora, acompañada de cierta caridad, evoca la aventura personal y la historia colectiva. Por otra parte, los sucesivos tomos de artículos nos ofrecen un muestrario extenso e intenso de las manías morales, estéticas, políticas,

sociales, etc., que llamó muy acertadamente glosa del mundo en torno. Un muestrario imprescindible, mal que le pese a Ian Gibson, para conocer sus perfiles biográficos.

III

En el artículo en forma de carta antes citado (1965), Jaime Gil de Biedma mencionaba a su juicio las novelas más valiosas aparecidas después de la guerra: *La colmena*, *El Jarama* y *Tiempo de silencio*, para añadir que resultaba deprimente cómo se habían perdido los creadores de esos libros:

Martín Santos, muerto; Sánchez Ferlosio, voluntariamente apartado de la literatura –por nihilismo y por un prurito muy español de fastidiar y fastidiarse–; Cela, el de más edad, convertido en un viajante de su obra ya escrita. (Gil de Biedma, 1980, 206)

Retengamos la mención a Cela, que seguramente venía marcada por la publicación de *Tobogán de hambrientos* (1962), donde el escritor Cela reescribe sin demasiado genio al creador Cela, si bien dicha mención carece de sentido y no se hubiese podido sostener a la luz de un texto como *Mazurca para dos muertos* (1983), saludado por Manuel Vázquez Montalbán (*El Periódico*, 23-10-1983) como una novela “que nos sirve para recuperar el placer de leer en libertad”.

Mazurca para dos muertos es una letanía anclada en la memoria, memoria personal y colectiva, en la que se adentran las diferentes caras del narrador para poner de relieve lo anfibio y lo sinuoso de ese gran tema de numerosas novelas del siglo XX. La novela narra en la estela de lo grotesco –tal y como Mijaíl Bajtin analizó en Rabelais– la historia del multiforme acontecer –los atropellos narrativos son continuos– de una zona de la Galicia interior que coincide con la geografía de la familia del padre del escritor, evocada en *La rosa*:

Todos viven en lugares perdidos por los montes de Piñor de Cea, cerca del inmenso monasterio de Osera: Canice, Moire, Córneas y los Mesones del Reino, en la parroquia de Santa María de Carballeda y Arenteiro, en la parroquia de San Juan de Barrán [...] El terreno es húmedo y dulce, quizá algo vfrío

en invierno, y los prados, de un verde brillante, se cuelan entre los robledales de un verde ceniciento. (Cela, 2001, 36)

En ese espacio orensano, entre Carballeda y Piñor, late la intrahistoria de la Galicia interior, paisaje y paisanaje que nutre la novela de 1983. Por esos contornos a la familia paterna de CJC les llamaban los Moranes:

Los Moranes más puros –escribe en *La rosa*– nos caracterizamos por tener cara de caballo y los dientes separados. Por aquellos montes se ven todavía algunos mozos carilargos y con los dientes abiertos: son mis primos, que no le tienen miedo ni a los de Lalín. (Cela, 2001, 37)

En *Mazurca para dos muertos* el narrador comenta: “Todos los Moranes tenemos cara de caballo y los dientes separados, a veces bastante, esto ya lo contó una vez el artillero Camilo” (Cela, 1983, 212).

En la parroquia de Santa María de Carballeda nacieron los dos abuelos paternos del escritor. El abuelo Camilo (“Mi padre se llamaba como yo, y yo me llamo como mi hijo. Mi abuelo se llamó como se llama mi padre, y mi nieto, cuando lo tenga, se llamará, posiblemente, como nos llamamos todos”, así comienza *La rosa*) nació en Piñor de Cea y el escritor lo recuerda en Tuy, cuando ya asomaba la tercera década del XX: “Al abuelo, cuando quiero pensar en él, siempre me lo represento viejo y pequeñito, parálítico y voluntarioso, dando órdenes desde su silla de ruedas” (Cela, 2001: 40). En *Mazurca para dos muertos*, atendiendo a una convicción axial de la narrativa de Cela (“los personajes reales bien trenzados producen personajes de ficción”) Ádega, seguramente asesorada por Robín Lebozán, le dice al escritor:

Usted don Camilo, viene de gallos de monte, de gallos bravos y peleones [...] Su abuelo y Manecha Amieiros se veían en la cueva del pinar das Bouzas, su abuelo vivió mejor que usted, con más fundamento, usted es más alto y va bien vestido, hasta lleva corbata de seda y reloj de oro, pero su abuelo vivió mejor que usted, era pequeño de estatura pero valiente como un león y vivió mejor que usted y que nadie. (Cela, 1983, 125)

La Galicia interior, el paisaje y el paisanaje de la intrahistoria gallega, regidos por la lluvia, bajo la letanía del orvallo que no cesa, que reverbera desde la primera página de la novela: “Llueve mansamente y sin parar, llueve sin ganas con una infinita paciencia, como toda la vida, llueve sobre la tierra que es del mismo color que el cielo, entre blando verde y blando gris ceniciento, y la raya del monte lleva ya mucho tiempo borrada” (Cela, 1983, 9). Hasta que la ley del monte y Tanis Gamuzo consuman el segundo crimen, cerrando el escueto relato principal:

Llueve sobre la tierra del monte y sobre del agua de los regatos y de las fuentes, llueve sobre los tojos y los carballos, las hortensias, los buños del molino y la madreSelva del camposanto, llueve sobre los vivos, los muertos y los que van a morir, llueve sobre los hombres y los animales mansos y fieros, sobre las mujeres y las plantas silvestres y de jardín, llueve sobre el monte Sanguíño y la fonte das Bouzas do Gago en la que bebe el lobo y a veces alguna cabra perdida y que no vuelve jamás, llueve como toda la vida y aun como toda la muerte, llueve como en la guerra y en la paz, da gusto ver llover sin que se sienta el fin, a lo mejor el fin de la lluvia es el fin de la vida. (Cela, 1983, 248)

La lluvia, el tiempo, lo marcan otras referencias. La constante del eje del carro: “El eje del carro de bueyes es la gaita de Dios que ronca por la corredera espantando meigas y ánimas del purgatorio, el eje del carro de bueyes es también el corazón del mundo y de la soledad” (Cela, 1983, 37).

En este cronotopo gallego que tiene un dominio histórico, pero con continuas proyecciones míticas que lo vinculan con formas reconocibles de la tradición primordial y que lo universalizan –piénsese en la significación ancestral y mítica de la lluvia– se pautan la historia de la novela que tiene un mínimo sustento argumental: El acordeonista ciego Gaudencio Beiras, en la casa de putas donde se gana la vida, la de la Parrucha, ejecuta un repertorio de piezas bastante variado, pero hay una mazurca, “Ma petite Marianne”, que sólo la tocó dos veces, en noviembre de 1936 cuando mataron a Baldomero Marvís, Afouto de los Gamuzos, y en enero de 1940 cuando mataron a Fabián Minguela, Moucho de los Carraupos, devorado por los perros de Tanis

Marvís, Perello, cumpliendo una venganza familiar y la ley del monte, tal y como se había decidido en la reunión del día de difuntos de 1939 en casa de la señorita Ramona convocada por Robín Lebozán y a la que asiste don Camilo y el artillero Camilo, caras todas del narrador proteico de la novela¹. Una vez finalizada la reunión “sobre la casa de la señorita Ramona y también sobre los hombres y las mujeres baja una niebla que va borrando, una a una, todas las palabras que se dijeron y que aún flotaban en el aire, la memoria no resiste la prueba de la niebla, es mejor así” (Cela, 1983, 224).

La morfología narrativa de la *Mazurca* depende de una memoria que Gonzalo Sobejano calificó de “divagante, insegura y entrerrota” (2007, 162) y que teje un texto rítmico, cuyo sujeto, sujeto de la elegía memorial y a la vez narrador protéico de la totalidad del texto, se refracta en varios personajes: don Camilo que ha regresado –“todos somos muy respetuosos con tío Camilo” (Cela, 1983, 230), confiesa Raimundo el de los Casandulfes; el joven artillero Camilo; Raimundo el de los Casandulfes, que como sagazmente ha apuntado Ana María Platas “trasmite conocimientos y opiniones a través de los diálogos” (2004, 136); y, especialmente, Robín Lebozán Castro de Cela, que cumple dos funciones determinantes en la morfología de la novela. Desde el punto de vista de la historia es el encargado de convocar, a instancias de tío Camilo y mediante la comunicación de Raimundo, a la familia –los Moranes y los Guxindes- para acordar la venganza y el punto final de la historia de la novela:

Te toca a ti convocar a los parientes en nombre del tío Camilo, yo creo que hay que llamar a los Moranes, claro, pero también a los Guxindes, es igual que seamos muchos porque el asunto es importante,

todos debemos hablar y, hasta que nos reunamos, todos debemos callar, Moncha nos dejará su casa, es la que tiene mejores condiciones. (Cela, 1983, 212)

Y desde el punto del relato, Robín Lebozán está redactando una novela sobre lo que aconteció, mostrando de modo sugestivo y continuado la fórmula de *mise en abyme* en la composición de la *Mazurca*. El acto creador participa de la tragedia grotesca, que es la otra cara de la elegía en *Mazurca para dos muertos*.

La escritura de Robín Lebozán está siempre presente en el desarrollo del relato. Sus pausas y las revisiones del texto a las que alude coinciden con la parte de la novela que el lector ha leído hasta ese momento. Amparándose en Edgar Allan Poe –también lo hará en *Madera de boj*– Cela, que ha colocado como paratexto inicial de la novela dos versos de Poe –“nuestros pensamientos eran lentos y marchitos / nuestro recuerdos eran traidores y marchitos”– usará mediante Robín Lebozán dichos versos para enfatizar la temática de la memoria (también subsidiariamente el de la soledad). Señalemos dos oportunidades muy importantes. Hacia la mitad de la novela y tras sentarse en la mecedora, leer en voz alta lo que el lector va leyendo, liar un pitillo y mirar por la ventana, exclama: “Sí, Poe tiene razón, nuestros pensamientos son lentos y marchitos, también monótonos, y nuestros recuerdos son traidores y marchitos y están oxidados como navajas, se conoce que son así, debe ser su naturaleza” (Cela, 1983, 121-122).

En el principio del final de la *Mazurca*, que el lector ha leído y que Robín Lebozán está terminado de escribir, el narrador de la novela dentro de la novela piensa:

Que todo va ya por la cuesta abajo, esto de las novelas es como la vida misma, que de repente para, a veces para de golpe, se sube el corazón a la boca y la vida muere, escapa por los ojos y por la boca, también por la boca, las historias terminan siempre en un punto, en cuanto mate al hijo de puta, ya está, acuérdate otra vez de Poe, nuestros pensamientos eran lentos y marchitos, nuestros recuerdos eran traidores y marchitos, a mí me gustaría no tener pensamientos ni recuerdos pero no puedo, a mí me gustaría ser como las rosas y las madre selvas, que no tienen más que sensaciones. (Cela, 1983, 223)

¹ En una entrevista concedida a *La Vanguardia* (10-10-1999), Cela relata lo siguiente: “En el escenario donde situó *Mazurca* los parientes más o menos remotos que tengo allí no habían visto nunca el mar ni sentían la menor curiosidad por verlo. Nacían, vivían y morían en un ámbito muy reducido, salvo los que se iban a América, claro, Estos, en cambio, no salían de esta comarca donde dicurría toda su vida, donde el forastero que iba allí, si no respetaba la ley del monte, no lo pasaba nada bien. O se iba o lo mataban. La escena final de *Mazurca* es histórica. Un pariente mío mató con dos mastines a un falangista que había matado a uno de los nuestros”.

Espacio y tiempo, historia y relato, personajes y narradores principales nos conducen a una reflexión sobre la memoria: “la memoria es dolorosa y amarga” (Cela, 2001, 11), escribió Cela en el “Prólogo en forma de aparente divagación” a *La rosa* en 1959. La novela de 1983 poco o nada tiene que ver con las que leían los lectores “de Valera, de la Pardo Bazán o de Galdós, e incluso de Baroja, que exigían una masticación total y una digestión previa y punto menos que completa de las páginas con las que se encaraban” (Cela, 1989, 349).

Son palabras de Cela contestando a Torrente Ballester en su ingreso en la Academia (27-03-1977); en cambio, la reflexión que explaya en ese mismo discurso sobre el presente de la novela acoge escrupulosamente las creaciones de *Mazurca para dos muertos* y *Madera de boj*:

En la novela no permanece lo que se descubre por el lector sino lo que redescubre y vuelve a redescubrirse una y otra vez, porque la novela –situación que suele olvidarse– no fluye del manantial del drama sino del hondo pozo de la tragedia, en el que ya se sabe lo que va a pasar, pero nos importa saber cómo y de qué manera y con qué arte pasa. De ahí que el argumento haya ido perdiendo validez en aras al desarrollo del suceso y su forma de ser transmitido a los demás” (Cela, 1989, 350)

Madera de boj pertenece a un modelo de novelas que Cela ha practicado con mano maestra en diversos momentos de su dilatada trayectoria. *Madera de boj* -como *San Camilo*, 1936, *Oficio de tinieblas 5* o *Mazurca para dos muertos*- es esencialmente una letanía que un narrador recita desde el alimento de la memoria (“la memoria es más fiel, más concreta, más dibujadora que nuestros propios ojos”, escribió Cela en 1950²), configurando al mismo tiempo la crónica de una tierra, que en este caso es la de la Costa da Morte, la Fisterra, volcada hacia un mar que “viene siempre, zas, zás, zas, zás, zas, zás, desde el principio hasta el fin del mundo y sus miserias” (Cela, 1999a, 12), mugiendo “como un buey amargo, igual que un escuadrón de bueyes roncós y

amargos, quizá fuera mejor decir que la mar muge como un coro de cien vacas pariendo” (Cela, 1999a, 12-13). El látido del corazón o el péndulo de los relojes no son el correlato adecuado del ruido de la mar que “viene siempre, zas, zás, zas, zás, zas, zás, igual que las ruedas de los carros que cantan por las corredoiras” (Cela, 1999a, 40).

Letanía que configura una crónica de un enjambre de vidas acariciadas a cada paso por la muerte, y que es radicalmente -como dice el narrador, tras señalar que la vida no tiene argumento- “la purga del corazón y del sentimiento” (Cela, 1999a, 149), situándose en la estela del lema inicial de *Oficio de tinieblas 5*: “naturalmente, esto no es una novela, sino la purga de mi corazón”. Novela en la que, por cierto, otro de los paratextos iniciales certificaba –tomándolo prestado del unamuniano procedente de *Cómo se hace una novela*– que “la literatura no es más que muerte”.

Pero, el maestro Cela, sabe que la purga del corazón y del sentimiento ha evacuado una novela perdurable y hermosa, en busca de la clave de las gentes y su lengua, de las costumbres y el paisaje, de la historia y del mito, de la vida y de la muerte de la Costa da Morte: “la playa Langosteira termina en la punta de Canto de Area, detrás tiene Julita un chalé que se llama Xeitosiña, aquí pasé algún tiempo buscándole la clave al país, ahora pusieron una placa de cerámica que dice, en esta casa de Finisterre en la playa de Langosteira, veraneó el escritor D. Camilo J. Cela desde el año 1984 hasta 1989, a mi me parece que hasta el año 1988” (Cela, 1999a, 217).

La geografía de la crónica representa la Galicia del “pesco”, la jerga que hablan los hombres que pescan o viven de la pesca, el pescador y el pescadero, el redero, el salazonero y el carpintero de ribera. Es la Galicia de Fisterra y de Muxía, con sus leiras de maíz, sus campos de coles y patatas, sus vacas marelas y sus ovejas recias y lanudas. Fedatario de esa tierra, que es la desembocadura de su país natal, Cela nos ha ofrecido –con un lenguaje fértil e intenso– el escenario de la ensenada de Langosteira, de la punta Sardiñeiro, de la punta Porcallón, de la playa de Riveira... una verdadera enciclopedia de esa región gallega, con sus tradiciones, sus supersticiones, sus historias y sus leyendas. Así el Cristo de Fisterra “que tiene fama de peleón, no se sabe si justa o injusta, y de andar a tiros cuando se terciaba, ten o Cristo de Fisterra unha pistola de ouro, e xa

² Se trata del cuento “La memoria, esa fuente del dolor”, *La Hora* (26-02-1950).

pode ser de ouro tendo en conta que ós de Muros os mata no monte Louro” (Cela, 1999a, 209).

En esta geografía que preside la inmensidad del océano, desde esta crónica, Cela, sabedor de que “el mundo nació al mismo tiempo que el tiempo pero el mundo envejece y el tiempo no” (Cela, 1999a, 190), y conocedor “de que todos nos vamos oxidando poco a poco de hastío y de monotonía” ha trenzado varios hilos que hilvanan la memoria del narrador. Uno, el más importante, se devana a lo largo de toda la novela y le otorga su emblemático título: *Madera de boj*. La obsesión imposible de la familia –de la memoria– del narrador es arraigar en la tierra de los antepasados, enraizarse en la madera de boj. Motivo recurrente del relato, queda cifrado en casi toda su polivalente significación en la confesión del narrador en la cuarta parte de la novela: “en mi familia no hemos sido capaces de levantar una casa con las vigas de madera de boj y ahora nos da vergüenza y lo achacamos al desarraigo” (Cela, 1999a, 267). Confesión que espejea al final de la novela:

¿Por qué en mi familia no hemos sido capaces de levantar una casa con las vigas de madera de boj?, esto no lo sabe nadie, yo tampoco lo sé, las ignorancias no merman con el reparto, eso de que llevamos ya varias generaciones sin estar enterrados juntos no es más que una disculpa y una superstición. (Cela, 1999a, 295).

Recobrar la tierra y preservar la memoria, en un universo jalonado por la muerte, es la súplica de la letanía de *Madera de boj*: “no es sano ignorar las tumbas de los abuelos, de los padres, de los hijos, de los nietos y de los criados, las familias deben convertirse en tierra propia para que los robles y los

castaños crezcan más recios y solemnes, para que el boj respire más duro y más hondo” (Cela, 1999a, 169).

Crónica y letanía, mirada y memoria ensambladas mediante una lengua ensoñadora y violenta –riquísima– urden una novela, cuyo orden o desorden no pueden remitir (bien lo sabe el narrador que con prudencia desoye y tranquiliza a las voces anónimas que en tal sentido le interrogan) al modelo tradicional (que, sin embargo, es su punto de partida) sino a un danzar reiterativo como el son y el ritmo del mar, cuya linde es la Costa da Morte: “ahora la gente ha descubierto que la novela es un reflejo de la vida y la vida no tiene más desenlace que la muerte, esa pirueta que no es nunca igual” (Cela, 1999a, 296).

Camilo José Cela completa así la excepcional recreación artística del mundo gallego que tiene en *Mazurca para dos muertos* (1983) la otra cara de la medalla. El alma y la mirada del escritor se han abierto sobre los paisajes gallegos y, tras estrujarlos contra su corazón y su memoria, los ha vertido en sendas novelas, cuyo lema es una gavilla de versos de Edgar Allan Poe, a quien hay que cantar en gallego para que se entienda, incluso, mejor que en inglés: “Os ceos eran cincentos e sombríos, / As follas eran crispadas e secas, / As follas murchas e secas.”

El itinerario iniciado en *La rosa* se cierra. El primer tranco fue en forma de memorias, el segundo eslabón apeló a la circularidad de una novela y una metanovela que bien podía ser un ejemplo de *récit spéculaire* según lo analizó Lucien Dällenbach, y por último la última entrega de la trilogía “no es –son palabras de Cela presentando *Madera de boj* en el otoño del 99– sino un libro de aventuras pasado por el heroico y confuso tamiz de la memoria” (1999b, 6).

BIBLIOGRAFÍA

- CELA, C.J. (1973). *Oficio de tinieblas 5*. Barcelona: Noguer.
- CELA, C. J. (1983). *Mazurca para dos muertos*. Barcelona: Seix Barral.
- CELA, C.J. (1983). *El juego de los tres madroños*. Barcelona: Destino.
- CELA, C.J. (1989). “Contestación al discurso de don Gonzalo Torrente Ballester *Acerca del novelista y su arte*”. En *Los vasos comunicantes*. Barcelona: Plaza & Janés.
- CELA, C.J. (1999a). *Madera de boj*. Madrid: Espasa Calpe.
- CELA, C.J. (1999b). Palabras para *Madera de boj*, *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, XX, pp. 6-15.
- CELA, C.J. (2001). *La rosa*. Madrid: Espasa Calpe.
- GIL DE BIEDMA, J. (1980). *Al pie de la letra. Ensayos 1955-1979*. Barcelona: Crítica, 1980.
- PLATAS TASENDE, A.M. (2004). *Camilo José Cela*. Madrid: Síntesis.
- PLATAS TASENDE, A.M. y IGLESIAS FEIJOO, L. (1996). “Unidad y sentido en *El asesinato del perdedor* de Camilo José Cela”. En *Scripta Philologica in memoriam Manuel Taboada Cid*, t. II. A Coruña: Universidade, pp. 605-619.
- SIERRA, J. (1947). Coloquio y preguntatorio: Camilo José Cela, nos dice..., *La noche*, 1-03-1947.
- SOBEJANO, G. (2007). “Cela y la renovación de la novela”. En *Lección de novelas (España entre 1940 y ayer)*. Madrid: Marenostrum, pp. 159-169.
- SOTELO VÁZQUEZ, A. (1995) “Estudio preliminar”. En C.J. Cela, *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Destino, pp. VII-XLII.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1980). *La isla de los jacintos cortados. Carta de amor con interpolaciones mágicas*. Barcelona: Destino.
- VILLANUEVA, D. (1991) “Introducción”. En *Páginas escogidas de CJC*. Madrid: Espasa Calpe (Austral).
- VILANUEVA, D. (2017). “Memoria de Camilo José Cela en su centenario”. En A. Sotelo (ed.), *Camilo José Cela (1916-2016). El centenario de un Nobel. Un libro y toda la soledad*. Santiago: Xunta de Galicia.

La trayectoria novelística de Elena Quiroga

The novelistic trajectory of Elena Quiroga

DARÍO VILLANUEVA
PRIETO

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE
COMPOSTELA / REAL ACADEMIA
ESPAÑOLA

sdario.villanueva@usc.es / dario@rae.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7004-9537>

Recibido: 17-09-19
Aceptado: 21-10-19

Resumen

Elena Quiroga es una novelista que, en la línea renovadora del realismo y el naturalismo decimonónicos, destaca por sus preocupaciones y hallazgos técnicos, y a la vez por el tratamiento poco convencional de asuntos complejos referidos a las relaciones sociales y a la propia conciencia individual de las personas, con un marcado énfasis en la perspectiva de la mujer.

En relación a lo primero, además de las significativas manipulaciones de la perspectiva narrativa que encontramos en varias de sus novelas anteriores a los años sesenta, es de resaltar complementariamente su tratamiento novelístico del tiempo, inspirado en fuentes filosóficas explicitadas con gran claridad en su última obra, *Presente profundo* (Barcelona, 1973).

Palabras clave: Estructuras narrativas, Feminismo, Neorrealismo, Galicia, *Bildungsroman*.

Abstract

Elena Quiroga is a novelist who, in the renewing line of nineteenth-century

La tierra en que te criares, détela Dios por madre. Este refrán, citado en una de las páginas de *Tristura*, la novela que Elena Quiroga publicó en 1960, viene directamente de la conciencia autobiográfica de esta escritora nacida en Santander en 1919.

Allí se apuntan también otras circunstancias personales suyas, encarnadas en la figura de la protagonista, Tadea, cuya madre santanderina falleciera prematuramente. Del mismo modo que su personaje, Elena Quiroga, sin perder contacto con su familia montañesa, pasó gran parte de su infancia y adolescencia en la Galicia de su padre, el Conde de San Martín de Quiroga. Luego fijará su residencia en Madrid, cuando su matrimonio, en 1950, con el historiador y genealogista Dalmiro de la Válgoma y Díaz Varela. Su valiosa biblioteca literaria y erudita se ha integrado finalmente en la del Parlamento de Galicia después de la muerte de Elena acaecida el 3 de octubre de 1995 en la Marineda pardobazaniana.

De formación autodidacta, se estrenará en 1949 con una novela de poético título y protagonista femenina, *La soledad sonora*, antesala del gran éxito conseguido con *Viento del Norte*, ganadora del Premio Nadal de 1950 y muy pronto llevada al cine por Antonio Momplet. El decenio de los cincuenta será sumamente prolífico para la escritora, con la aparición de otros ocho libros de novela o narración y varias traducciones. En los años sesenta publicará dos “plaquettes” poéticas, *Carta a Cadaqués* (1961) y *Envío al Faramello* (1963), esta última de reiteradas referencias autobiográficas a Santiago de Compostela, así como dos novelas protagonizadas por Tadea niña y adolescente, la ya mencionada *Tristura* (1960) y *Escribo tu nombre* (1965). De 1973 data su último título novelístico, *Presente profundo*.

El justo reconocimiento de esta trayectoria creativa llevará a Elena Quiroga hasta la Real Academia Española, en la que ingresó en 1984 con un discurso

realism and naturalism, stands out for her concerns and technical findings, and at the same time for the unconventional treatment of complex issues relating to social relations and people's individual self-awareness, with a strong emphasis on women's perspective.

According to the first point, in addition to the significant manipulations of the narrative perspective found in several of your novels prior to the sixties, it is to be emphasized its novelistic treatment of the time, inspired by philosophical sources expressed with big clarity in its last work, *Presente profundo* (Barcelona, 1973).

Keywords: Narrative structures, Feminism, Neorealism, Galicia, *Bildungsroman*.

titulado *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro*. Precisamente en su contestación académica Rafael Lapesa afirma que “toda Galicia, de Norte a Sur y de Este a Oeste, paisaje, gentes, alma y vida, se adensa en la obra de Elena Quiroga” (Lapesa, 1984, 132).

Lapesa hace asimismo mención a dos precedentes literarios que a propósito de *Viento del Norte* fueron propuestos por críticos tan señalados como Melchor Fernández Almagro o Evaristo Correa Calderón: Emilia Pardo Bazán y Ramón del Valle-Inclán. Pero a diferencia de las recias figuras de don Juan Manuel de Montenegro y el falso Marqués de Ulloa, Álvaro de Castro, el señor de La Sagreira que protagoniza *Viento del Norte* es un personaje sensible, culto y complejo, que continúa, no obstante, fiel al pazo y a su sistema paternalista de relaciones humanas y sociales ya en pleno Siglo XX. Ese contraste, reivindicativo de un señor *pacego* que quiere a Galicia, y deliberadamente trabaja para ella estudiando la historia de los viejos caminos jacobeos, frente a la incuria o incluso la brutalidad de sus homólogos en las obras de Valle y Pardo Bazán, se refuerza con la recia figura del “tío Enrique”, el señor del Pazo de Cora que se sitúa en la *mariña* cantábrica.

La soltura narrativa y descriptiva que le ha sido reconocida a la escritora no se limita, desde esta su primera novela, a la recreación del universo romántico y decadente de los pazos gallegos a los que Elena Quiroga se siente especialmente vinculada por tradición familiar, como se puede percibir, incluso, en su “plaquette” de 1963 antes mencionada, donde presenta sucintamente el pazo del Faramello como “un testigo antiguo y familiar” que preside la vida de sus propietarios rodeados de la “amistad unánime” de los lugareños. Asimismo, la crítica apreció inmediatamente la excelente factura de sus personajes, así como la reiteración de un gran tema, de estirpe existencialista, que nace de la relación entre todos ellos: el de la incomunicación y radical soledad de los seres humanos que Ignacio Soldevila Durante (1980, 181) ha destacado como constante en toda su obra.

La relación intertextual –nada que ver con el plagio, por supuesto– que se estableció a raíz de *Viento del Norte* entre Elena Quiroga y la condesa de Pardo Bazán –sobre cuyo linaje, por cierto, Dalmiro de la Válgoma publicaba un completo estudio en 1952, prologado precisamente por su esposa– resulta a

mi modo de ver perfectamente plausible. Algo hay aquí de *contrafactum* de *Los Pazos de Ulloa*, sobre la base de la presentación contrastada de un señor a la altura de las exigencias de su linaje, y no degradado y abyecto como el falso Marqués de Ulloa. Y mientras en la novela de la condesa el auténtico protagonista resulta ser el capellán don Julián Álvarez, que reaparecerá en *La Madre Naturaleza*, en *Viento del Norte* nadie le puede negar semejante condición a Álvaro, verdadero héroe de corte trágico.

Rafael Lapesa habla también de “ironía sofóclea”. En efecto, la narradora con rara maestría nos hace barruntar que la suerte del protagonista será nefasta cuando se enamora de una moza aldeana a la que hace su esposa en contra de los convencionalismos sociales. Marcela, la hija abandonada por la Matuxa y acogida en el pazo, se configura aquí como una irreductible encarnación telúrica y bravía, inadaptada a su nuevo papel de ama, y cruel hasta la infidelidad para con su esposo, al que llega a calificar de “comepapeles”. El amo se convierte así en “penitente de un amor” que acabará trágicamente con su vida, contradiciendo su humanismo sensible y generoso, resumido en esta máxima: “Ser humano era aceptar, en su humanidad, las complejas humanidades de los otros”.

De *Viento del Norte* viene la inspiración de lo que constituye el eje de *La sangre*, la segunda novela de su autora, publicada en 1952. Para el tío Enrique, el más valleinclaniano de sus personajes, la historia no la pueden escribir hombres como Álvaro, que anda enfrascado en sus estudios jacobeos, sino “los árboles, los valles, las montañas. ¿Cuántas cosas podría contar el castillo?”. Y en los escudos de la capilla del pazo, como se lee al comienzo de la novela anterior, las familias hidalgas “dejaron sus cuarteles, como quien entrega su sangre”.

Estamos, pues, ante dos novelas de la Galicia rural y profunda, bronca y trágica, enfocadas a través del microcosmos articulado en torno a sendos pazos, La Sagreira y el Castelo, respectivamente. Son, literal y valleinclanianamente, tierras de lobos, de lo que se extrae una referencia emblemática para definir la condición humana en clave más de Hobbes que de Rousseau. Reiteradamente se equipara a las personas con estos animales, con una sola diferencia a favor de los humanos: “No son enteramente sanguinarios, ni enteramente crueles, ni enteramente rapaces”.

A lo largo de trescientas páginas asistimos a la sucesión de cuatro generaciones de una misma familia. Sus pasiones y dramas llegan hasta nosotros directamente gracias a los numerosos diálogos que entre ellos se establecen, resueltos siempre con una extraordinaria habilidad. Pero lo más significativo es la adopción de una perspectiva narrativa que atiende a la indicación del tío Enrique en *Viento del Norte* antes reseñada: el narrador de *La sangre* es un roble centenario que, plantado en las proximidades de la torre principal del Castelo, observa a través de sus ventanas la vida de los señores y asiste como testigo a numerosas situaciones que se producen al amparo de su sombra. Así generación tras generación, hasta llegar a los años de la República cuando, en un final efectista, el árbol narrador es talado porque sus raíces amenazaban la estabilidad de la casa, y su caída provoca la muerte de Lorenzo, el último vástago de la familia.

Elena Quiroga lleva hasta sus últimas consecuencias las posibilidades de un viejo recurso –el perspectivismo– mediante el cual el mundo que se describe, y los acontecimientos que se narran, se circunscriben a una visión singular. Este tamiz adquiere especiales connotaciones cuando el novelista recurre a perspectivas insólitas, como la de un perro en el caso de *Flush. A Biography* (1933) de Virginia Woolf, o el edificio de la calle Florida donde viven, aman, luchan y mueren los miembros de una familia bonaerense en *La casa* de Manuel Mugica Láinez, obra dos años posterior a la de Elena Quiroga y muy próxima en sus planteamientos a *La sangre*.

A propósito de la novela del argentino, la crítica ha señalado cómo la renovación del lenguaje novelístico en el contexto del llamado “realismo maravilloso” iberoamericano pasaba inexorablemente por “a problematização da perspectiva narrativa e a consegüente critica do proprio ato de contar” (Chiampi, 1980, 72). Semejante afirmación se compadece con justeza a los propósitos de nuestra novelista en esta auténtica obra maestra que por su ambientación gallega, su fuerza poética y la contenida fantasía de su planteamiento entusiasmó a Álvaro Cunqueiro. Estas afinidades electivas explican también la decidida reivindicación que Elena Quiroga hace del realismo maravilloso autónomo del escritor mindoniense en su discurso de ingreso en la RAE, momento trascendente

en el que no oculta su “serena emoción de haber prestado mi voz a Álvaro Cunqueiro y que, a través de ella, resonaran en esa Casa, de algún modo, sus palabras”.

No menos importante que la perspectiva viene a ser aquí el símbolo que da título a la novela *La sangre*. Es el emblema de la vida individual, pero también, por compartirla varios de los personajes, de la estirpe familiar. El castaño que narra entiende a la perfección el lenguaje de la sangre, pues siente que su savia es equivalente a ella y puede así dialogar sin palabras. En este párrafo del capítulo XII de la novela está la clave de su significación:

Me es grato que los hombres se sienten a mi sombra. Del contacto de sus manos sobre mi tronco aprendo a distinguirlos, porque ningún calor humano es el mismo, ni les late la sangre de la misma manera. La mano de Amador, la mañana en que se fue y la posó en mi tronco, era una mano ardiente y desolada, y la sangre era espesa a través de ella. En cambio, la de su hija Amalia parecía vegetal: no sabría explicar qué me causaba esta sensación, pero algo vibraba desde mi raíz, al contacto suyo. Una mano húmeda y nerviosa por donde la sangre corría a borbotones, y a veces se diría que iba a estallarle. La de Efrén era seca; al acercarla, un chispazo brotaba aislándonos. Al principio apoyaba su mano en mí, y su sangre joven corría venas abajo, pero yo sentía cómo se aceleraba su carrera cuando miraba a Amalia. Después, su mano se fue reblandeciendo, y agostando su sangre. La de Xavier, su hijo, de niño me rasguñaba el tronco con las uñas o me hendía con la navaja. De mayor me fustigaba con aquella caña esbelta que llamaba bastón. Escuchar el latido de Xavier daba vértigo: le quemaban los pulsos. Pero lo prefería al de Dolores, la que fue su mujer, cuya sangre, fría y repugnante rastreaba las venas heladas. Era la suya una mano de seca palma, sin ese sudorcillo amargo de las palmas de Amalia o la cálida suavidad que tienen las de Ángeles, ahora. (Quiroga, 1952, 103-104)

De este modo, Elena Quiroga confirmaba su presencia en el panorama literario español al año siguiente de haber obtenido el premio novelístico más prestigioso del momento, que había inaugurado el elenco de sus ganadores con el descubrimiento en 1944 de otra joven escritora, Carmen Laforet.

Elena Quiroga, un poco mayor que Carmen Martín Gaité o Ana María Matute, vivió la contienda civil desde otra perspectiva distinta a la de la llamada “generación del medio siglo”, la de los “niños de la guerra”. No participó de sus círculos, colaboró en sus revistas ni se relacionó con los Ferlosio, Aldecoa, Juan Goytisolo, Fernández Santos, Medardo Fraile, García Hortelano... Fue escritora de formación autodidacta y de creatividad autónoma, lo que en su caso quizá redundó en una falta de proyección crítica que el arropamiento generacional sin duda le hubiese facilitado. Precisamente por ello, estamos ante una novelista sin ataduras, abierta sobre todo a influencias diversas que le llegan fundamentalmente a través de sus lecturas. No cabe duda de que dos escritores gallegos, Emilia Pardo Bazán y Ramón del Valle-Inclán la inspiraron en su primera etapa cuando de recrear el paisaje y el paisanaje de los pazos se trataba. Pero la crítica no ha dejado de apreciar acertadamente en Elena Quiroga elementos de referencia novelística internacional –Stefan Zweig, Lajos Zilahy, William Faulkner y, sobre todo, Virginia Woolf– que en la España aislada en la que ella comenzó a publicar le confieren a su obra valor singular.

Los años cincuenta del pasado siglo representaron para Elena Quiroga el momento de su máxima productividad literaria. Además de *Viento del Norte* y *La sangre*, publicó otras cuatro novelas extensas y dos novelas cortas de ambientación madrileña, ambas editadas en 1953 y luego incluidas en el libro de relatos *Plácida la joven y otras narraciones* (1956).

Trayecto uno (1953) es el relato unanimista de las variopintas gentes –colegiales, una niñera, un albañil, un repartidor de flores, un petimetre, una ‘mujer bandera’, un negociante, un matrimonio, unos novios, etc.– que utilizan el autobús de la línea Moncloa-Cartagena un día invernal, presentados desde la perspectiva de una jovencita amante de “la poesía de lo menudo, de lo cotidiano” como la que encontraba en los poemas de Pedro Salinas. Una muchacha sensible y rebelde, precursora de la Tadea protagonista de las novelas de Elena Quiroga en los años sesenta, que se siente ofendida porque se le prohíba la lectura del *Amiel* de Gregorio Marañón. Anuncia, que ese es su nombre, siente amor por todos los que le acompañan en el autobús, con un sentimentalismo solidario típico tanto del

neorrealismo italiano de aquellos años como del unanimismo francés anterior. La narración es, a estos efectos, muy fluida, con un logrado balance de los enfoques interiores y exteriores y el uso pertinente del diálogo, el monólogo y el estilo indirecto libre. En cuanto a la temática, no dejan de aparecer vislumbres de lo que *La colmena* de Camilo José Cela había desgranado también poco antes: la prepotencia de los poderosos, la represión sexual y de las ideas, el estraperlo, la miseria, el miedo a la enfermedad, la pérdida de los hijos por culpa de ella.

En cuanto a la segunda novela corta recogida en el volumen de 1956, *La otra ciudad* (1953) está ambientada en una de las viejas sacramentales madrileñas –escenario con el que se adelanta a *Madrid 650* (1995) de Francisco Umbral– donde vive la familia de Tomás, uno de cuyos dos hijos, Marcos, consigue escapar de su clase gracias a los estudios de Medicina. Junto a una visión pesimista de la vida, característica de la literatura del momento, la crítica ha subrayado en *La otra ciudad* la presencia de otro tema querido por la autora, la contraposición entre una religiosidad convencional y la profunda, capaz de encarnarse en lo más íntimo de la vida de mujeres y hombres. Finalmente, el relato que da nombre al volumen *Plácida la joven y otras narraciones* se centra en la figura de una campesina gallega muerta de parto cuando su marido estaba embarcado, un ejemplo más de “una vida aporreada, sin esperanzas de salir de ella” con el que Elena Quiroga quiso rendir homenaje a “todas las trabajadoras mujeres del campo gallego”.

Precisamente de 1955 data también *La enferma*, trágica historia de un amor imposible en la que, de nuevo, es víctima una mujer, Liberata. Ambientada también en un pueblo de las rías gallegas, técnicamente se caracteriza, como más tarde *Algo pasa en la calle*, por el pluriperspectivismo. La historia de la protagonista, de su abandono y de su enajenación, es narrada en primera persona por una forastera que ha venido al pueblo para resolver una herencia recibida por su marido, pero su relato se enriquece gracias a la aportación de varios informantes, cada cual con su propio punto de vista acerca de la enferma y de su novio infiel, Telmo, un joven con aspiraciones de poeta que muere en la miseria en Buenos Aires mientras Liberata, recluida en su alcoba, “exhalaba una gran dignidad. Había

renunciado a vivir, aunque no había muerto, había renunciado hasta a mirar, aunque veía” (Quiroga, 1955, 238). No resultará forzado apuntar que en *La enferma*, como también en el relato de Plácida, Elena Quiroga está recreando uno de los grandes temas del canon instituido por Rosalía de Castro, el de las “viudas de vivos”, como una variante más de su fascinación por Galicia, por la Galicia “granítica y arcaica” que se describe aquí a vista de pájaro en el penúltimo capítulo, cuando la narradora regresa en avión desde Santiago a Madrid.

Tanto lo uno (la impronta temporal de la vivencia humana singular) como lo otro (el pasado como presente vivido en la memoria) explican la preferencia de Elena Quiroga por la reducción retrospectiva del tiempo, muy hábilmente aplicada a la estructuración de tres de sus otras novelas de los años cincuenta, *Algo pasa en la calle* (1954), *La careta* (1955) y *La última corrida* (1958). Las dos primeras pueden en cierto sentido considerarse precedentes de *Cinco horas con Mario* (1966) de Delibes y *Le Dîner en ville* (1958) de Claude Mauriac, respectivamente, y la tercera comparte la temática y la ambientación taurinas con otra novela de 1958, *Los clarines del miedo* de Ángel María de Lera.

La estructura temporal de *Algo pasa en la calle*¹ es la típica de la reducción retrospectiva en sus dos variantes a la vez –la indirecta del narrador y la subjetiva de los personajes– que estudié en mi libro *Estructura y tiempo reducido en la novela* (Villa-nueva, 1994), pues efectivamente a partir de un relato primario de unas cuantas horas de amplitud, entre las 8 y las 16 de un día de mayo en Madrid, se dan por una parte *flash-backs* del narrador y, por otra, evocaciones más o menos caóticas de los personajes. Hay ciertamente un autor omnisciente, que además de hacer en el capítulo XII una historia y dibujar el panorama de la calle de los Desamparados en el madrileño barrio de la Latina, conoce

¹ La primera edición de *Algo pasa en la calle* es la de Destino: Barcelona, 1954. Joaquín de Entrambasaguas la incluyó en el tomo XII de *Las mejores novelas contemporáneas* (Barcelona: Planeta, 1974, tercera edición), texto por el que citaré. En su extenso estudio previo, Entrambasaguas alaba en Elena Quiroga “su exquisita sensibilidad para percibir e interpretar los matices de la vida cotidiana”, y por ello la sitúa en la línea de Stefan Zweig y Lajos Zilahy.

el pensamiento de sus protagonistas, comenta la acción y supera las informaciones que estos tienen de ella, pero que por lo general se acoge a la óptica de alguno en concreto, se acerca a él mediante el estilo indirecto libre y en determinadas oportunidades le da plena voz en unos soliloquios que, a veces, entran en los límites de lo que entendemos por monólogo interior.

En tomo al cadáver de un hombre, Ventura, que ha sufrido un accidente el día anterior al desplomarse la baranda de un balcón, se van encontrando todas las personas que más directamente estaban relacionadas con él. Como el Mario de Delibes, el difunto es profesor, esta vez de Filosofía en la universidad, y todo lo que él tiene de profunda, sincera y angustiada complejidad lo tiene de frívolo reaccionarismo su aristocrática esposa, Esperanza, de la que ha tenido una hija, Ágata, y estaba separado. Vive con él su mujer legal durante la época republicana, Presencia, exalumna suya, y el hijo de ambos se llama Asís. A todos estos personajes hay que añadir otros dos: Froilán, su yerno, y un padre franciscano que le ha asistido en su agonía. Cada uno de ellos ofrecerá su visión personal de Ventura, ya sea directamente, en primera persona, ya a través de las palabras omniscientes del autor, que no excluyen en su caso, como ya se ha dicho, el estilo indirecto libre y por lo general en capítulos diferentes para que, de esta forma, resalte más el complejo contraste de las perspectivas.

Así Esperanza (capítulos I, II, III, XVII) lo ve desde su superficialidad y desde su rencor. Para ella se trata simplemente de un adúltero que se ha ido con una «mujerona». En realidad, Ventura ya estaba muerto para Esperanza desde hacía mucho tiempo, y esta mujer, como la Carmen de Delibes, representa la mentalidad española cerrada e inmovilista que Gonzalo Sobejano (1975, 187-188) ha emparentado, al estudiar *Cinco horas con Mario*, con las figuras literarias de Antoñita Quijana interpretada por Unamuno, y Bernarda Alba. Esperanza rechazará, en pura contradicción con su nombre, el que su exmarido no haya muerto en pecado mortal cuando el fraile franciscano lo insinúe.

Presencia, por su parte, admira a Ventura desde su época común de la Universidad y luego ha ejercido sobre él una especie de protección a la vez materna y filial (capítulos V, VII, VIII, XVI). Su nombre significa también como el de Esperanza,

pero no es contradictorio como el de ésta y como el de su compañero, sin duda un hombre desventurado: Presencia es aquí el amor humano. Los de los dos hijos, Ágata y Asís, aluden también a la frivolidad de la madre y al franciscanismo del padre: hay la misma polaridad que en *Cinco horas con Mario* realizada por el doble matrimonio y la separación entre ambos. Ágata (capítulo XIV) ha vivido alejada de Ventura desde sus cinco años; la visión que tiene de él proviene de unos vagos recuerdos personales cercenados por un rencor que le ha inculcado Esperanza. Asís (capítulos VII-X) lo admira, pero este afecto está enturbiado por su condición de hijo espurio que le han ocultado durante largo tiempo y le acompleja. Se acerca un tanto a Esperanza porque se considera hijo indigno, fruto del pecado. Froilán, el marido de Ágata (capítulos I, IX, XI), representa la perspectiva objetiva, desapasionada; siempre le ha intrigado, incluso fascinado, la figura de su suegro y con respecto a él no se ha comprometido nunca ni con los que lo justificaban ni con los que lo denigraban. Por último, el fraile (capítulo IV) considera la muerte de Ventura con fe y humanidad; mucho más abierto y más esperanzado que Esperanza, está seguro de que el desafortunado Ventura no se ha suicidado, especie ésta que no es descartada por otros.

Todo este juego de perspectivas en torno a una figura ausente nos recuerda *Mort de quelqu'un* (1911) de Jules Romains, el creador del *unanimismo*. Este pensamiento de Presencia tiene mucho de unánimista: “Todas las muertes son una señal oculta para otra persona. Se muere para alguien y por alguien. Siempre hay alguien que muere con el muerto, alguien de quien llevan algo a enterrar en vida” (Quiroga, 1974, 1358).

Pero el que esta mujer, en el capítulo VI al que pertenece el párrafo anterior, como hará más tarde su hijo Asís en el X, a solas con el cadáver de Ventura en la cámara mortuoria se dirija a él, evocativamente, en segunda persona, intensifica de forma considerable el paralelo con la novela de Delibes.

En algo se le diferencia notablemente *Cinco horas con Mario* en cuanto a la conformación del personaje ausente que las centra. Delibes se cuidó de no idealizar a Mario, sino en hacerlo un personaje ambiguo, contradictorio, problemático. El Ventura de *Algo pasa en la calle* es presentado, por el contrario, como una personalidad admirable.

Combatiente también en el bando nacional y, sin embargo, depurado por una denuncia insidiosa tras la victoria por haber cobrado algún sueldo antes de «pasarse», es autor de varios libros sobre las relaciones entre la armonía y proporción de las Matemáticas y de la vida. De carácter dulce y amable “respetaba infinitamente la individualidad de los demás, y se volvía duro, intratable cuando pretendía vulnerar la suya” (Quiroga, 1974, 1130), “parecía un monje de una religión pura [...] Miraba a las personas a los ojos, como esperando algo de todo el mundo, como si estuviese esperando una respuesta que no darían palabras” (Quiroga, 1974, 1341) y en el aula, practicaba el método socrático: “Profesor es el que conduce, el que aduce, para que vosotros deduzcáis...” (Quiroga, 1974, 1371). De ahí su gran éxito entre los alumnos y, sobre todo, las alumnas. Pero todos estos rasgos no dejan de parecerse vagos.

De hecho, su vida a raíz de su matrimonio civil, que ha aceptado como mal menor para dar su apellido al hijo de Presencia, ha sido un drama de remordimiento, pues Ventura se consideraba en pecado, y en cuanto a su ideología, el meollo se concreta en lo siguiente:

–No es que estén mejor o peor que antes, Presencia; es que han aprendido algo terrible, disolvente y destructor: no conformarse, ambicionar. Si cada uno aceptase su parte –fuera pobre o doloroso o magnífica (se necesita un gran valor para aceptar una parte magnífica) o mediocre– sentirían menos la pobreza, el dolor, la mediocridad. Podrían incluso hallar la grandeza del dolor, de lo pobre, de lo mediocre, la humildad de lo magnífico. Pero se ha perdido en absoluto la medida, la proporción, la valoración propia y del propio esfuerzo. «Todos pueden llegar a todo.» Eso les han dicho y eso creen. Han destruido la alegría. (Quiroga, 1974, 1375)

Algo pasa en la calle, por su tesis o ideología es una obra ortodoxa aunque no falten en ella aspectos de indudable arrojo y desenfado para la época en que fue escrita, tales como el tema de un amor «clandestino» más vivo que el oficial “en una comunidad –y estoy citando de nuevo a Sobejano (1975, 253)– donde no existe el divorcio”, pero por su concepción técnica se trata sin duda de una novela excepcional no solo porque el «punto de

vista», con esa mezcla de omnisciencia y voz directa de sus protagonistas, es francamente pertinente, sino también y sobre todo por el hábil manejo a la par de la retrospectiva subjetiva (las evocaciones) y objetiva (los *flash-backs* del autor) que casi siempre mediante algún artificio se proyectan o se pretenden sustentar en alguno de los personajes.

La sutileza con que se entrelazan relato primero y retrospectivas en *Algo pasa en la calle* es lo que más echamos en falta en la siguiente novela, *La careta*, publicada un año después (1955), y caracterizada también por su reducción temporal. La abren, a modo de lema, cuatro versos del poeta lucense Luis Pimentel: *En esta frontera de harapos/ quisiera clavar una bandera./ ¿Pero qué ángeles vendrán / a soplar a estos rincones miserables/.*

La careta se distribuye en diecisiete capítulos numerados con romanos, pero aquí el presente de acción se ha adelgazado hasta, prácticamente, esfumarse en beneficio del tiempo retrospectivo del protagonista, Moisés Estévez, quien asiste a una cena en la casa de sus seis primos. A lo largo de la velada, en la que bebe en exceso, Moisés discute varias veces con el que parece estimarlo más, Agustín, al que ha pagado su afecto quitándole una amante de la que esperaba un hijo; al final, este le seguirá por las calles de Madrid desde el chalet de Bernardo a una casa de Lagasca, calle en la que se enzarzarán en una pelea de la que Agustín sale mal parado y presumiblemente muerto. En suma, la amplitud del relato primero es de unas cuantas horas desde el anochecer a la madrugada.

El relato retrospectivo tiene un alcance de unos veinte años, pues llega hasta la guerra, en la que algo trascendental para la conformación de la personalidad psicopática de Moisés ha ocurrido. Solo en el penúltimo capítulo se revelará este misterioso acontecimiento: el heroísmo que se le atribuyó desde niño no fue sino extrema cobardía, pues cuando una patrulla de milicianos descubrió a su padre, comandante emboscado en su casa madrileña desde el 18 de julio, y sus disparos le causaron la muerte, hiriendo de rechazo a su mujer, lo que Moisés hizo no fue proteger a su madre con su cuerpo, sino literalmente ahogarla para impedir, por miedo, que pidiese ayuda a voces. El «tormento» de Moisés se mantiene en suspenso hasta el final, aunque condicione tanto los recuerdos de una infancia vivida en Vigo en compañía de sus primos como

su cena presente. Solo se va adelantando briznas de ese «instant riche» que ha determinado toda una existencia. Ciertamente a lo Stefan Zweig aquí también “una noche es enorme. Una noche puede ser tan larga como una vida. Pasa la vida de prisa, dicen, y la noche es larga” (p. 90).

Quizás para orientar al lector en el dédalo de traslaciones temporales que constituye el entramado de *La careta*, la autora hace uso del recurso tipográfico de la letra bastardilla, del que echará mano también, con otro designio, en *Tristura*. En principio parece como si con ella se quisiera resaltar exclusivamente las «escenas», los *flahs-backs* narrados, reservando la letra redonda tanto para el «relato primario» como para los comentarios del autor y los pensamientos o recuerdos presentes del protagonista. Pero no hay coherencia absoluta en esta distinción y ello contribuye a un cierto confusionismo que la novela puede producir. Alguno de los capítulos, como el XI y XII, son enteramente retrospectivos y en ellos, como en el resto de las *analepsis*, el «punto de vista» es una omnisciencia neutral.

En el capítulo X hay un conato de «modo dramático» –la narración puramente dialogada–, pues solo en tres páginas se antepone a los parlamentos de los dialogantes sus respectivos nombres (p. 123-124), pero sin duda alguna lo ambicioso e interesante de la novela son unas ráfagas o *flashes* de corriente de conciencia o monólogo interior.

Juan Villegas (1968, 638-648) ha estudiado la vigencia en *La careta* de este procedimiento que, junto al estilo indirecto libre, nos pone en contacto directo con la intimidad de tan problemático personaje. Y creo que demuestra cumplidamente que aquí Elena Quiroga logra mejores resultados que en el tratamiento de la temporalidad narrativa. El título de la novela mira al conflicto de Moisés, la diferencia que ve entre lo que los demás creen que hizo y la realidad de los hechos, desajuste que él nunca se preocupó de neutralizar. Este es el motivo estructurante básico de toda la novela: la careta o la máscara, el ocultamiento. La situación trágica y su actitud en ella “se transforma en la psique del niño en fuente de asociaciones para toda la vida”, según el propio Juan Villegas. Por eso el discurso de su conciencia tendrá una estructura radial: en el centro, el suceso eje y el símbolo de la careta; y a partir de aquí, una amplia constelación de motivos secundarios recurrentes, corporeizados en los

recuerdos y evocaciones de Moisés. Así se busca una unidad artística que, sin embargo, es difícilmente perceptible, a pesar de su coherencia, para el lector.

Efectivamente, el padre es raíz, en el texto, de una cadena de motivos que se concretan en evocaciones asociables: *escondite-disfraz-temor-su-pervivencia-cobar-día*; la madre, de otra: *mirada-abrazo-protección-sangre*. Y en lo hondo está el complejo edípico que enlaza ambos personajes y ambas redes:

Moisés se sintió monstruoso solo, le pareció que aquellos dos seres se bastaban, se compenetraban, que había nacido de ellos pero se computaban, quedaba al margen. Le empezó un sentimiento, mezcla de desdén y de odio, un sentimiento fino y agudo que se filtraba, que le poseía, hacia el hombre escondido en la alacena del cuarto de la plancha.

Mamá besó a papá de una manera que le explotó dentro la inocencia. Escapó para no verlo. Con la amargura enorme de aquellas dos bocas juntas, adheridas, de aquellos ojos cerrados en un éxtasis enervante que les aislaba de él, se iban de él. (p. 198).

La cita precedente corresponde a ese penúltimo capítulo en el que se nos da lo que en realidad es la raíz de la novela. De la cobardía que Moisés manifiesta entonces se deriva directamente la que al final, cuando golpea brutalmente a Agustín, frustra la posibilidad de liberación del trauma psíquico que viene arrastrando desde tan lejos.

En esta novela, de corte faulkneriano según Eugenio de Nora (1970, 125) –la misma influencia que Gonzalo Sobejano verá también en *Algo pasa en la calle*–, quizá Elena Quiroga, segura de su dominio del arte narrativo, quiso intentar un «más difícil todavía» del que su obra sale sobre todo enriquecida, aunque también complicada, por el uso del monólogo interior.

La última corrida (1958) es, por el contrario, una novela apolínea por la firmeza y claridad de sus líneas maestras en lo que a la composición se refiere, y por la efectividad suma de su prosa, tanto en lo descriptivo como, muy especialmente, en el diálogo. Si la escritora le puso como lema los conocidos versos de Berceo fue, sin duda, para adelantar al lector ese doble intento de prosa paladina en el relato de los acontecimientos de una corrida de toros, y en la captación del hablar entre vecinos

–en este caso, de la barrera y los tendidos– reproducido aquí mediante un logrado equilibrio entre coloquialismo y legibilidad, la misma fórmula que poco antes había aplicado Rafael Sánchez Ferlosio a *El Jarama*. La última corrida es, por todo, una novela en la que predominan las escenas, el diálogo, con la ralentización del ritmo narrativo que ello representa, y en cuanto a la perspectiva del narrador omnisciente es de destacar su sobria neutralidad, y el aprovechamiento por su parte de las visiones de los personajes protagonistas –en especial uno de ellos, Manuel Mayor– para paliar lo que de otro modo reñiría con el talante objetivista que la novela española del momento había tomado por canon.

La obra comienza con los prolegómenos del paseíllo en la plaza de Almagro una de agosto, y concluye cuando uno de los espadas, que se ha lesionado en la lidia de su segundo, abandona el pueblo en coche y sus dos compañeros de terna salen a hombros.

Efectivamente, se trata de la última corrida para Manuel Mayor, que ha dado la alternativa a su paisano Carmelillo. Si el primero representa el fracaso y el acabamiento a los cincuenta y seis años de su edad, en el segundo apuntan las mieles de un futuro prometedor. El otro torero, Pepe Sánchez, está en la cima del éxito que Mayor nunca alcanzara y Carmelillo seguramente logrará.

La novela comprende veintitrés capítulos de los cuales los diez primeros hacen avanzar la línea del relato primario hasta el descanso de la corrida. La narración es, sin embargo, cronológicamente alternante: el paseíllo y la lidia de los tres primeros toros, triunfo para Carmelo en el de su alternativa, silencio para Mayor, ovación para Pepe Sánchez, por una parte, y un primer relato retrospectivo que nos da noticia de los preparativos de la propia corrida, sobre todo de las gestiones de Carmelillo para convencer a Mayor de que fuese su padrino.

Entre el capítulo X y el XI la autora hace imprimir un triple asterisco en una página en blanco, diseño que repite de nuevo en la transición de los capítulos XX y XXI. Ello sitúa en el centro de la novela un segmento singularizado por el predominio casi absoluto de la retrospectión. En efecto, las *analepsis* se encadenan hábilmente para darnos una visión más amplia de los tres personajes principales. Conocemos así los orígenes familiares de Pepe Sánchez y detalles de su carrera hasta su éxito

y sus amores en México, que tanto contrastan con la tristeza, la hosquedad y el aislamiento de Manuel Mayor, así como el particular triángulo amoroso de este, en el que participan la esposa (Clementa) y una amante (Prado) marginada por la sociedad rural en la que viven, en notorio contrapunto con el episodio de las dos mujeres que Pepe ha dejado al otro lado del Atlántico, la burguesa Hilda y la china Mariachita.

Al final de este bloque intermedio de diez capítulos (del XI al XX) la narración retrospectiva se funde con el relato primario cuando fructifican las gestiones de Carmelillo ante Manuel Mayor y Pepe Sánchez, todavía en México, acepta reanudar su temporada española en una plaza fácil como la de Almagro un 24 de agosto.

Los tres últimos capítulos se singularizan por su focalización preferente desde la perspectiva de Manuel Mayor. Con él comienza la segunda parte que será su última corrida. El viejo espada brinda el toro al muchacho que ha recibido de él la alternativa, y cuando estaba culminando una faena impresionante, un resbalón fortuito le obliga a retirarse con la muñeca gravemente lesionada.

La narración lo sigue a la enfermería primero y a la fonda después, soslayando el relato directo de lo que ocurre en el coso. De ello le llegan, no obstante, a Manuel ecos inequívocos de que Pepe Sánchez ha acabado brillantemente con su toro y luego tanto él como Carmelillo han sellado sendas faenas magistrales. La autora opta, pues, por un desenlace antiépico. Su captación del mundo del toreo es elaborada y convincente, pero lo que *La última corrida* destaca es el drama humano de un individuo problemático, enigmático en su inadaptación, en el que se toma cuerpo el gran tema de cómo los sueños no son a menudo sino el germen de nuestras más profundas frustraciones.

Las dos novelas de los años sesenta, *Tristura*. *Secreto de la infancia*. *Novela de una niña* –subtítulos los dos últimos que la obra perderá a partir de su segunda edición de 1965 (la primera es de 1960)– y *Escribo tu nombre* (1965)–, forman parte de un proyecto unitario, de patente carácter autobiográfico. Tal proyecto parece que fue concebido inicialmente como una trilogía. Debemos a la hispanista Phyllis Zatlin interesantes datos a este respecto, fruto de las distintas entrevistas que mantuvo con Elena Quiroga en 1975.

La historia personal de Tadea Vázquez, la niña protagonista, recorre en estas dos obras los ciclos de la infancia y la adolescencia hasta detenerse en junio de 1936, en los albores de la guerra civil. Es entonces cuando la muchacha deja el internado de monjas a los quince años con una sensación de vacío que el final de *Escribo tu nombre* refleja mediante la palabra que Carmen Laforet pusiera en el propio título de una de las novelas más representativas de la primera postguerra, ganadora del primer premio Nadal: *Nada*.

Pero todo parece indicar que, animada probablemente por el éxito de las dos primeras novelas protagonizadas por Tadea, Elena Quiroga trabajaba en un tercer tomo que recogería los años de la guerra civil pasados por la protagonista al amparo de su familia paterna en una aldea gallega. Un primer borrador tomaba título de una canción de Bob Dylan, *Se acabó todo, muchacha triste*, luego sustituido por el que finalmente trascendió como promesa de una tercera entrega que nunca llegó a publicarse: *Grandes soledades*.

Dicho título apunta a un rasgo determinante en la muy bien lograda personalidad de Tadea, una niña y adolescente infeliz, inadaptada, arisca, aparentemente insensible y nada complaciente con los demás. Su tía Concha llega a definirla en *Tristura* como “una niña sin corazón. Nunca habla. No pregunta por su madre. Sin corazón” (p. 29). Me refiero al rasgo de la soledad, que es el punto de referencia central en la concepción existencialista de la condición humana que la escritora profesa, en difícil armonía con una religiosidad profunda que se manifiesta también en el personaje de Tadea, a la que no han faltado lecturas que le atribuyen la condición de auténtica *alter ego* de la autora. Soledad casi metafísica –próxima, acaso, a la que la crítica ha percibido en el origen de la lírica de Rosalía de Castro– que se plasma emblemáticamente en la situación con que se cierra el capítulo XXII de *Tristura*, cuando Tadea intenta dormir: “Picaban los ojos, húmeda la nariz, llena de agüilla. Mordía el embozo. Llorar sin hacer ruido, llorar sin molestar. A solas”.

Nunca consideraré pertinente la atribución de un autobiografismo romo a los personajes insertos en un universo de ficción. De hecho, la propia escritora fue muy parca a este respecto. Phyllis Zatlin, en el estudio introductorio a su edición de *Escribo*

tu nombre apunta, de todos modos, algunos datos biográficos que parecen traslucirse en la peripecia novelística de la protagonista, y transcribe una confianza de la autora a este respecto: “Tadea tiene mucha vivencia mía aunque no sea exactamente mi vida”.

La madre de la novelista, Isabel Abarca Fornés, murió cuando Elena, la penúltima de sus diecisiete hijos, tenía tan solo dos años. Por tal razón, su infancia y adolescencia transcurrieron en tres enclaves: la casa de su padre, José Quiroga Velarde, en la aldea orensana de Villoria; la mansión de su abuela materna en la ciudad de Santander, donde Elena Quiroga había nacido; y un internado de monjas a medio camino entre esta ciudad y Bilbao. Su inadaptación a este medio educativo la llevó brevemente a Roma para continuar allí sus estudios, pero a finales de 1937 regresó a Galicia por Francia, y en Villoria pasó el resto de la guerra formándose autodidactamente en la biblioteca ilustrada y un tanto “volteriana” de su abuelo paterno, que desempeñaría así el papel de mentor intelectual que en *Escribo tu nombre* le corresponde al tío Juan, gracias a cuyos libros y condescendencia Tadea lee a Ortega y la poesía de Juan Ramón, de Vicente Aleixandre y de Lorca.

¿Podríamos hablar a este respecto de un auténtico *bildungsroman*, de una novela de aprendizaje, formación o maduración de una personalidad femenina? De ser así, Elena Quiroga se incardinaria novedosamente, gracias al personaje de Tadea, en esa serie novelística señera que, a partir de un título fundador –el *Wilhelm Meister* de Goethe–, ofrece otras referencias tan notables como *The Portrait of a Artist as a Young Man* de James Joyce y *Demian* de Herman Hesse. O, por referirnos a la literatura española del primer tercio del siglo XX, *El jardín de los frailes* de Manuel Azaña y *A. M. D. G.* de Ramón Pérez de Ayala.

Sin duda, este marco genérico es el que le corresponde al proyecto de nuestra escritora que, sin embargo, en lo que se refiere a la maduración de la personalidad de Tadea, precisaba de ese tercer tomo del que no disponemos. En *Tristura*, la niña solitaria y áspera como un “cardo borriquero” (p. 113) que la protagoniza hace la primera comunión y cumple los diez años. En *Escribo tu nombre* se traslada del ámbito cerrado, y hasta cierto punto hostil, de la casa santanderina de su abuela y de sus

tíos maternos al internado de monjas del que saldrá con quince años. De manera sutil, pero no por ello irrelevante, este arco temporal en la vida de Tadea coincide con el final de la Monarquía, la llegada de la República, el triunfo del Frente Popular y los barruntos de la guerra civil.

Estos acontecimientos históricos no dejan de intervenir en la maduración de la protagonista, pese a que el entramado familiar y monjil tienda un escudo protector en torno a ella. Pero la niña va dando paso a la adolescente a medida que Tadea va subiendo, generalmente con la misma amargura que mana de su profunda soledad e inadaptación, los escalones que le hacen asumir el desamparo afectivo del que es responsable, incluso, su propio padre, siempre ausente. A ello se suma la conflictividad social de la lucha de clases, presente en el propio reducto de su casa burguesa, el despertar de la sexualidad, burdamente reprimida por el entorno doméstico y educativo, y la vivencia religiosa, aspecto este que adquiere gran importancia en *Escribo tu nombre* y que pertenece a la entraña más íntima del pensamiento de la escritora.

A este respecto, es muy interesante el tránsito que se registra en la evolución de la Tadea niña de *Tristura* a la adolescente de *Escribo tu nombre*. En el capítulo XXIV de aquella, la tensión insoportable e inhumana que en torno a Tadea su mentora negativa, la tía Concha, va tejiendo a propósito de su primera comunión culmina en una crisis cuya causa –“Tengo miedo de Dios”– la niña le confiesa a su única confidente de la casa, Julia.

Por el contrario, el desapego religioso de Tadea se transforma en una suerte de iluminación mística en *Escribo tu nombre* por la influencia benéfica de la nueva prefecta del internado, la Madre Gaytán, que había descubierto su vocación cuando acababa sus estudios universitarios en la Facultad de Filosofía y Letras madrileña de los años treinta y posee una visión humanista, liberal y positiva del Cristianismo, precursora de lo que representará, en los años en que Elena Quiroga planea y escribe su biografía de Tadea, el Concilio Vaticano II.

Con la Madre Gaytán Tadea establece por primera vez, con el único precedente de la iletrada bondad de Julia, un diálogo íntimo en el que la monja ilumina la atormentada naturaleza personal de la adolescente en una clave cristiana fundada en la comprensión y el consuelo.

La crítica ha reconocido ampliamente el mérito de las dos obras finalmente publicadas de aquella frustrada trilogía, que según Ignacio Soldevila Durante representan “la mejor novelación de la infancia y la adolescencia femenina” (Soldevila, 1980, 181-182). Rafael Lapesa (1984, 152-153), no menos elogioso en su juicio, llama la atención sobre la personalidad de Tadea, recia como la de la mayoría de las protagonistas femeninas de Elena Quiroga, caracterizada además por su “creciente ansia de libertad, reprimida en la casa por la vigilancia de la tía y criados, y en el colegio por la rigurosa disciplina, casi gregaria” así como por “su descubrimiento de la música, de la poesía, de la religiosidad honda y personal, inspirada en el amor y no por el temor”. También Antonio Vilanova, en su reseña de *Escribo tu nombre* publicada en *Destino*, incidía en esta valoración muy positiva de las novelas de nuestra escritora como la expresión más completa del aprendizaje femenino en la literatura hispánica, para lo que compara a Tadea con las protagonistas de *Nada* de Carmen Laforet y *Primera memoria* de Ana María Matute. A diferencia de Andrea o de Matia, la protagonista de Elena Quiroga encarna en su estadía como interna con las monjas un proceso de maduración vinculado con la religiosidad cuyas secuelas últimas no podemos valorar en todos sus extremos por la ausencia de la última novela de la trilogía.

Uno de los aciertos de la novelista reside, con todo, en la ausencia de planteamientos maniqueos, que polarizasen a los personajes en dos bandos, el del bien y el del mal, en función de la perspectiva de niña. Cierto que en estas dos novelas se capta magistralmente un aspecto ingrato de la infancia: la maldad –crueldad, incluso– de los niños para con otros niños, que hace aquí a Tadea víctima de sus primos. Cierto, también, que la tía Concha encarna en gran medida la estolidez y la falta de caridad para con ella, así como también lo hacen algunas de las monjas del internado, frente a personajes humanamente mucho más positivos, como los criados gallegos del pazo paterno o la ya mencionada Julia, una pariente pobre que vive en una aldea santanderina y de vez en cuando visita a la abuela de Tadea, pero en general no hay en estas dos novelas ningún asomo de “héroes positivos”. Ni siquiera el padre de la interna es idealizado por ella en la distancia. Tan solo es evidente que la tía Concha asume en su dis-

curso de personaje la plasmación verbal del autoritarismo, la imposición, la religiosidad intimidante, el odio al propio cuerpo y la falta de comprensión hacia la particular situación de su sobrina.

Frente a lo que representa este doble mundo opresivo, el de la familia (*Tristura*) y el del colegio de monjas que prolonga su férula (*Escribo tu nombre*), Elena Quiroga contrapone (siempre el contrapunto, fundamental en la estética de la novelista) el concepto al que alude el título de la segunda de sus novelas mencionadas. En el contexto de una sociedad española que comienza a exigir inequívocamente la liberalización de la dictadura, *Escribo tu nombre* aparece en 1965 precedida por una página de envío dirigido a los airados protagonistas de aquella demanda de cambio: “TODOS VOSOTROS, mis amigos, los jóvenes universitarios inquietos y limpios, creadores de vuestro propio mundo y coautores del que viviréis mañana”.

El último párrafo de esta especie de prólogo o proclama enlaza, además, con otro elemento paratextual de *Escribo tu nombre* que inmediatamente se transcribe antes de que la narración propiamente dicha comience, y que posee una relevancia incuestionable, pues da la clave de su sentido al propio título de la novela.

Escribe Elena Quiroga: “Y, a través de este mundo creado, tan nuestro como el propio, nuestra insaciada pasión por la primera y última dignidad del hombre. Os estoy hablando de libertad”. Y ello enlaza con la traducción parcial de un famoso poema que el poeta surrealista y comunista francés Paul Éluard incluye en su libro de 1942 *Poésie et liberté*, escrito cuando el autor combatía en la resistencia. La Tadea interna en un colegio de monjas de la España de los treinta escribe también el sustantivo *libertad* “sur mes cahiers d'école, / sur mon pupitre et les arbres”: “Sí. Iba a cumplir trece años cuando escribí ‘Libertad’ en la esquina de mi cuaderno” (p. 298). Y la relevancia que a la altura de 1965 la autora le otorga a esta palabra/emblema para la configuración del sentido de su novela, continuadora por otra parte de una entrega cinco años anterior (*Tristura*), habla de un gesto inconformista que no es ajeno a otras expresiones previas en la trayectoria de esta novelista, libre en cuanto no condicionada por su pertenencia a ninguna escuela ni tampoco al aparato de la literatura del régimen, pese a que su perfil personal no la situase precisamente ni en el

entorno de los perdedores de la guerra ni en el de la oposición militante al franquismo.

En este sentido, sobre todo *Escribo tu nombre* bien puede ser leída no solo como un testimonio artísticamente eminente de la educación sentimental de las jóvenes españolas de la burguesía durante los años treinta, sino también como una muestra de connivencia o complicidad entre una escritora identificable con dicha generación y la de los universitarios disidentes nacidos ya después de la guerra civil, que desde entonces representarían una parte decisiva de la oposición protagonista, diez años después, del proceso de la transición política del postfranquismo.

De todos modos, la posición de Elena Quiroga está manifiestamente vinculada a una religiosidad profunda, crítica con los postulados del nacionalcatolicismo, que es la que inspira la maduración casi mística de la Tadea adolescente a la que nos hemos referido ya. Uno de los párrafos del prólogo/proclama que precede a *Escribo tu nombre* se nos revela transparente a este respecto, cuando la escritora pide “QUE no lean este libro los hombres –o las mujeres– que hayan sido alguna vez muchachos como los aludidos, para quienes Dios es una fórmula aprendida y no una búsqueda y un hallazgo personal”.

Porque no sería justo obviar la resolución específica que la escritora le da también a este otro vector determinante en la personalidad de su criatura de ficción, de muy probable inspiración autobiográfica, que es Tadea Vázquez. Hemos aludido ya a cómo la madre Gaytán, en su calidad de mentora, se expresa a propósito del primero de los rasgos, la soledad, característicos de la huérfana depositada en el internado por una familia materna que la siente como un elemento ajeno e incómodo, sin que su padre, que vive lejos, aislado en la Galicia rural, muestre en última instancia mucho mayor interés por ella. La Prefecta sugiere a Tadea la sublimación de su soledad en la vivencia íntima de su comunión con Cristo, y algo parecido le propondrá también para dar respuesta a sus ansias de libertad, que igualmente la singularizan como la muchacha de recia personalidad que ya es.

En el capítulo LXXII de *Escribo tu nombre* la madre Gaytán sorprende gratamente a Tadea al interesarse por su preocupación por la libertad, pero cuando le pregunta por el sentido que tiene

para la adolescente este concepto, la propuesta de la mentora consiste, ni más ni menos, que en identificarla con la creencia y la vivencia cristianas, pese a que paradójicamente el Cristianismo que le es enseñado a las pupilas del internado se sitúa en las antípodas de la libertad personal.

Los dos títulos que nos han llegado del inconcluso *bildungsroman* de Tadea Vázquez ofrecen, como hemos apuntado ya, todo un compendio de los mejores recursos técnicos que Elena Quiroga había ensayado con anterioridad a lo largo de su intensa carrera novelística, prematuramente clausurada en 1973 con *Presente profundo*.

Así, en *Tristura* se contrapone, mediante el uso de la letra redonda para el grueso de la narración, y de la cursiva para contados episodios o secuencias, el rígido mundo de la mansión burguesa de Santander donde Tadea pasa la mayor parte del año sometida a la férula de su familia materna, y el universo libre y natural del pazo gallego donde se reencuentra con su padre. Deliberadamente, nuestra escritora juega aquí con la figura del contraste, que Aldous Huxley llevó al propio título de su novela *Point Counter Point*. También destaca aquí el empleo constante del diálogo, en donde la recurrencia de los imperativos con negación (“-No te distraigas... No mires a los lados... No bosteces...”, p. 146) logra sugerir el clima de opresión en que la niña vive.

Otro tanto cabe afirmar de *Escribo tu nombre*, en donde Tadea es ya colegiala de un internado de postín, escenario de su iniciación a los misterios y contradicciones de la vida, proceso que la protagonista afronta con el irrenunciable anhelo al que alude el título. Esta novela, de considerable extensión, está construida fundamentalmente a base del diálogo; es así el suyo un discurso marcadamente dialógico, lo que le confiere una notable objetividad al desarrollo de la trama y a la construcción de los personajes. Diálogo ágil y sustancioso, condensado y sucinto, artísticamente elaborado pero con una viveza expresiva que sugiere convincentemente la coloquialidad de las situaciones planteadas, virtudes únicamente ensombrecidas ya hacia el final, en el episodio de la madre Gaytán, cuyos aires renovadores chocan con la cerrazón de las otras monjas y de las familias de las internas, lo que provoca su remoción como Prefecta y un amago de huelga en su apoyo por parte de las chicas. Para transmitir el mensaje esperanzador del que la madre Gaytán es portadora, sobre todo

en sus conversaciones íntimas con Tadea, en quien llega a inducir el germen de una incipiente vocación religiosa, el diálogo adquiere un registro discursivo, doctrinal y retóricamente persuasivo que contrasta con la fluencia expresiva y la inmediatez que lo había caracterizado hasta entonces.

En la polifonía de *Tristura* y *Escribo tu nombre* el predominio del diálogo diluye el papel preponderante que de otro modo le correspondería a la voz narrativa, la de un “yo central”, el de la propia protagonista. Tanto es así que la Tadea que enuncia la narración no se identifica con ninguna posición espacio-temporal concreta, como tampoco el propio texto de su discurso autobiográfico se justifica fenoménicamente como el resultado de un proceso de escritura en forma de diario o memorias personales. Tadea como narradora habla lógicamente desde un momento posterior al de su infancia y adolescencia, pero el texto de las dos novelas no nos permite ubicarla con certeza en determinada posición cronológica desde la cual su memoria ilumine y recupere las experiencias vividas en la casa materna y el internado religioso.

No deja de resultar sorprendente que, dado el planteamiento autobiográfico de estas dos novelas, la atormentada sensibilidad de su narradora y protagonista, y la atención que se le presta en el discurso novelístico a determinados procesos introspectivos vinculados con los sentimientos íntimos y las experiencias espirituales, Elena Quiroga no haya recurrido apenas a una técnica propia de la modernidad novelística para la que demuestra, por lo demás, estar muy bien dotada como escritora. Me refiero al monólogo interior que James Joyce aprendió de Eduard Dujardin, recurso que otros novelistas identificaron con el “stream of consciousness”, concepto éste tomado de los *Principios de Psicología* de William James. En *Tristura* nos encontramos, así, con una página admirable del capítulo XX en la que la obsesión religiosa de la niña Tadea nos hace recordar el famoso capítulo final de *Ulysses* en el que las obsesiones de Molly Bloom son, ciertamente, de índole muy distinta: “El Cordero, sacrificio, el día más feliz, la Sangre y la Carne, el pecado, pecado, dolor de atrición, dolor de contrición -¿estás triste por no tener recompensa o estás triste por la pena que haces?-. Las cosas no se tienen sin merecerlas, sin más ni más, así como así: si quieres ganar el cielo, hay que ser bueno. Yo no soy digna, mi pobre,

pobre, pobre morada. A imagen y semejanza de Dios. Puedes morirte cuando Dios quiera, en este momento mismo, cuando menos se piensa. (Ven-drá como ladrón). La lámpara encendida”.

Para la valoración más justa del lugar que le corresponde a Elena Quiroga en el panorama de la novela española de la posguerra ha sido determinante el estudio de María-Elena Bravo sobre *Faulkner en España* en el que se analiza la huella faulkneriana sobre todo en *La careta*. Al igual que en el caso de Phyllis Zatin, esta estudiosa mantuvo con la novelista una entrevista en octubre de 1973 en la que Elena Quiroga le confesó que, a raíz de su lectura hacia 1951 de la traducción de *Santuario*, “encontré en esta novela un mundo cerrado y lleno de melodía. Una manera nueva de escribir que ha quedado ya para siempre” (Bravo, 1985, 134). Le interesa de Faulkner la autenticidad de sus técnicas narrativas, íntimamente vinculadas a las necesidades expresivas de las historias que el norteamericano narra y, por lo tanto, nunca artificiosas, virtud de la pertinencia que Elena Quiroga posee también.

Amén del interés compartido por ambos escritores acerca de lo referente al tiempo como elemento fundamental de todo proyecto narrativo, María-Elena Bravo analiza la impronta faulkneriana de otra novela introspectiva, *La careta*, protagonizada por un personaje problemático y articulada, como también *Tristura*, en torno a un contrapunto que el texto resuelve en ambos casos con la alternancia de la letra cursiva y la redonda. La propia novelista ha identificado las huellas de Faulkner en su obra, y las notas por ella misma apuntadas valen tanto para aquella novela de 1955 como para las dos de Tadea, publicadas ya en 1960 y 1965: “El ritmo de su narración total, la voz musical potente que crea el mundo, el uso del tiempo, el papel de la infancia en la realidad del hombre adulto, la relación entre el subconsciente y lo real de la vida, su poesía oscura y su misterio, la técnica y las estructuras, el montaje de la novela porque es real y no artificioso y, finalmente, las imágenes bíblicas y el uso que hace de la mitología” (Bravo, 1985, 138).

No menciona, sin embargo, un aspecto que Elena Quiroga comparte también con el autor de *As I Lay Dying*: la sabia utilización del esquematismo consustancial a toda obra literaria para resolver sus narraciones no de forma exhaustiva, sino elusiva, dotándolas así de una capacidad de sugerencia y de

indeterminación que les confiere una inconfundible impronta poética.

La Tadea de *Tristura* aprende el francés con la institutriz nativa que se ocupa de ella y de sus primos en la mansión santanderina, y en *Escribo tu nombre* su formación lingüística se completa en el internado con las clases de inglés de la madre Clark. Otra de las monjas, la madre Hornedo, presenta a sus alumnas *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre, que decepciona profundamente a Tadea a la que “nada me interesaba que no tuviera conexión conmigo” (p. 322). Más adelante, en el capítulo LI, cuando con el verano la muchacha llega a la casa familiar, “al empujar la puerta me encontré infinitamente a gusto: mi cuarto, algo mío, profundamente mío, mi cama estrecha, mi cómoda, mi lavabo, y la puerta-ventana que daba al mirador de la abuela. Una cama sobre la que me podía tumbar, una puerta que podía cerrar, un mundo propio, íntimo, una entraña cálida”. Resulta inevitable relacionar también este pasaje de *Escribo tu nombre* con el propio título de uno de los ensayos clásicos del feminismo contemporáneo, *A room of her own*, que Virginia Woolf escribió en 1929 y Jorge Luis Borges tradujo al español con el título, precisamente, de *Un cuarto propio*.

Elena Quiroga es una novelista que, en la línea renovadora del realismo y el naturalismo decimonónicos, destaca por sus preocupaciones y hallazgos técnicos, y a la vez por el tratamiento poco convencional de asuntos complejos atingentes a las relaciones sociales y a la propia conciencia individual de las personas, con un marcado énfasis en la perspectiva de la mujer. En relación a lo primero, además de las significativas manipulaciones de la perspectiva narrativa que encontramos en varias de sus novelas anteriores a los años sesenta, es de resaltar complementariamente su tratamiento novelístico del tiempo, inspirado en fuentes filosóficas explicitadas con gran claridad en su última obra, *Presente profundo* (Barcelona, Destino, 1973).

En ella, la escritora presta igualmente atención a uno de los grandes temas de su preferencia, la condición femenina, encarnada aquí en la suerte de dos mujeres suicidas, la de Daría, una panadera de Gondomar, y la de Blanca, una millonaria insatisfecha muerta por sobredosis. Según Rafael Lapesa, “el suicidio de quien nada había pedido a la vida y el de quien había sentido el hastío de todo

se complementan para demandar explicación, para interrogar sobre el sentido de la existencia” (1984, 152).

Uno de los antiguos amantes de Blanca es Rubén, el médico protagonista de esta novela ambientada parcialmente en Galicia como la mayoría de los otros títulos de la autora. Y para él, “no pueden disociarse hombre y tiempo; ‘ser es ser en el tiempo’, sí, pero más aún: en tu tiempo propio, no existe otro, no hay nuestro tiempo sino el tiempo mío, tan per-

sonal e intransferible como la experiencia, como la religión, como el amor” (p. 76). Tal convicción, que viene por cierto del *Sein und Zeit* (1927) de Martin Heidegger, se compadece perfectamente con la que el mismo Rubén defendía en contra de otro personaje de *Presente profundo*: “Enrique, influido por Freud, creía en el pasado como entidad, yo afirmaba que se encarna, deja de ser en el momento en que es, se integra a la memoria viva, es siempre presente” (p. 76).

BIBLIOGRAFÍA

- AMORÓS, A. (1994). “Introducción a Elena Quiroga”. En E. Quiroga, *La última corrida*. Madrid: Editorial Castalia, pp. 7-34.
- ASÍS, M^a. D. (1990). “Elena Quiroga, novelista que ha llegado a la Academia”. En M^a. D. Asís, *Última hora de la novela en España*. Madrid: Eudema.
- BRAVO, M^a. E. (1985). *Faulkner en España. Perspectivas de la narrativa de postguerra*. Barcelona: Ediciones Península.
- BRENT, A. (1959). The Novels of Elena Quiroga, *Hispania*, 42, pp. 210-213.
- BROWN, J. L. (1991). *Woman Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*. Newark, Londres y Toronto: University of Delaware Press&Associated Universities Presses.
- CHIAMI, I. (1980). *O realismo maravilloso. Forma e ideología no romance hispanoamericano*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- DE NORA, E. (1970). *La novela española contemporánea (1927-1967)*. Madrid: Gredos.
- DELANO, L. K. (1962). The Novelistic Style of Elena Quiroga. *Kentucky Foreign Language Quarterly*, 9, pp. 61-67.
- DELANO, L. K. (1963). Sensory Images in the Galician Novels of Elena Quiroga. *Kentucky Foreign Language Quarterly*, 10, pp. 59-68.
- ENRÍQUEZ NOYA, M^a. R. (2001). Homenaje a Elena Quiroga de Abarca, *Cadernos do Instituto de Estudios Valdeorrenses*, 12, pp. 125-145.
- ENTRAMBASAGUAS, J. de (1974). “Elena Quiroga (1921)”. En J. de Entrambasaguas, *Las mejores novelas contemporáneas*, tomo XII (1950-1954). Barcelona: Editorial Planeta, pp. 1280-1303.
- GALDONA PÉREZ, R. I. (2001). *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*. La Laguna: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- GALDONA PÉREZ, R. I. (2001). Elena Quiroga: Un caso de renovación narrativa (des)atendida, *Alaluz*, año 33, número 1/2, pp. 73-86.
- GALERSTEIN, C. (1988). “Self-Discovery in Quiroga’s *Presente Profundo*”. En R. C. Manteiga, C. Galerstein y K. McNerney (compiladores). *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*. Potomac: Scripta Humanistica, pp. 78-85.
- HOYOS, A. de. (1954). “Elena Quiroga (El amor en dos tiempos)”. En *Ocho escritores actuales*. Murcia: Aula de Cultura, pp. 87-118.
- LANDEIRA, R. (1983). “Múltiple variación interpretativa en *Algo pasa en la calle*, de Elena Quiroga”. En Pérez, J. W. (compiladora). *Novelistas femeninas de la postguerra española*. Madrid: J. Porrúa Turanzas, pp. 57-70.
- LAPESA, R. (1988). *De Ayala a Ayala: Estudios literarios y estilísticos*. Madrid: Itsmo, pp. 315-340.
- MARKS, M. A. (1980). Elena Quiroga’s Yo Voice and the Schism between Reality and Illusion, *Anales de la Novela Española de Posguerra*, 5, pp. 39-55.
- MARKS, M. A. (1980). La perspectiva plural en dos novelas de Elena Quiroga, *Cadernos Hispanoamericanos*, 359, pp. 428-433.
- MARKS, M. A. (1981). Time in the Novels of Elena Quiroga, *Hispania*, número 64, 3, pp. 376-381.
- MARTÍN MUNICIO, Á. (2000). Elena Quiroga privado, *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LXXX, cuaderno CCLXXIX, pp. 7-13.
- MAYORAL, M. (1967). Una lucha nunca acabada, *Cadernos Hispanoamericanos*, 69, pp. 553-556.
- OLANO, A. de (1988). Elena Quiroga, silencios y soledades, *Galicia. Revista del Centro Gallego de Buenos Aires*, n^o 649, pp. 24-27.
- PÉREZ, J. (1988). “A Psychological Realist”. En *Contemporary Women Writers of Spain*. Boston: Twayne. pp. 125-131.
- PÉREZ, J. W. (compiladora). (1983). *Novelistas femeninas de la postguerra española*. Madrid: J. Porrúa Turanzas.
- QUIROGA, E. (1952). *La sangre*. Barcelona: Destino.
- QUIROGA, E. (1955). *La enferma*. Barcelona: Noguer.
- QUIROGA, E. (1974). *Algo pasa en la calle*. Barcelona: Planeta.
- QUIROGA, E. y Lapesa, R. (1984). *Presencia y ausencia de Alvaro Cunqueiro*, Discurso leído el día 8 de abril de 1984, en su recepción pública, por la Excm. Sra. Doña Elena Quiroga de Abarca, y contestación del Excmo. Sr. Don Rafael Lapesa Melgar. Madrid: Real Academia Española.
- RIDDEL, M^a. C. (1991). “El elemento gallego en *Tristura* de Elena Quiroga”. En A. Carreño (compilador). *Actas do segundo Congreso de Estudios Galegos/Proceedings of the Second Galician Congress: Homenaxe a José Amor y Vázquez*. Vigo: Galaxia, pp. 413-419.
- SANTOS, D. (1962). *Generaciones juntas*. Madrid: Boullón.
- SOLDEVILA, I. (1980). *La novela desde 1936*. Madrid: Alambra.
- SOBEJANO, G. (1975). *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Prensa Española.
- TORRES BITTER, B., (1993). *Los modos narrativos y el mito de la infancia: “Alfanhuí” de Rafael Sánchez Ferlosio y “Tristura” de Elena Quiroga*. Málaga: Secretariado de Publicaciones de la Universidad.

- TORRES BITTER, B. (2001). *Estudio de los modos narrativos en el discurso autobiográfico de "Tristura" de Elena Quiroga*. Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.
- VILANOVA, A. (1995). "Elena Quiroga: Del costumbrismo naturalista al intimismo psicológico". En *Novela y sociedad en la España de posguerra*. Barcelona: Lumen, pp. 269-277.
- VILLANUEVA, D. (1994). *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- VILLEGAS, J. (1968). Los motivos estructurantes de *La careta*, de Elena Quiroga, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 75, pp. 638-648.
- WINKLES, D.R. (1983). *Galician Aspects in Four Novels by Elena Quiroga*. Ann Arbor: University Microfilms International.
- ZATLIN-BORING, Ph. (1977). *Elena Quiroga*. Boston: Twayne Publishers.
- ZATLIN-BORING, Ph. (1977). Faulkner in Spain: The Case of Elena Quiroga, *Comparative Literature Studies*, 14, pp. 166-176.
- ZATLIN-BORING, Ph. (1985). "Divorce in Franco Spain: Elena Quiroga's *Algo pasa en la calle*". En E. J. Hinz (compiladora). *For Better or Worse: Attitudes Toward Marriage in Literature*. Winnipeg: University of Manitoba. pp. 129-138.
- ZATLIN-BORING, Ph. (1988). Elena Quiroga's *Tristura*: The Anguish of Silence and Absence, *Modern Language Studies*, 18, pp. 89-96.
- ZATLIN-BORING, Ph. (1991). "Writing against the Current: The Novels of Elena Quiroga". En J. L. Brown (compiladora). *Woman Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*. Newark, Londres y Toronto: University of Delaware Press & Associated Universities Presses. pp. 42-58.

No hay nada más serio que el humor: un discurso cervantino de Wenceslao Fernández Flórez en su contexto cervantista¹

No hay nada más serio que el humor (There is nothing more serious than humor): A Cervantine Speech of Wenceslao Fernández Flórez and its cervantist context

JOSÉ MONTERO REGUERA
UNIVERSIDADE DE VIGO

En el fondo no hay nada más serio que el humor, porque puede decirse de él que está ya de vuelta de la violencia y de la tristeza, y hasta tal punto es esto verdad, que si bien se necesita para producirlo un temperamento especial, este temperamento no fructifica en la mayoría de los casos hasta que le ayudan una experiencia y una madurez. (p. 15)²

A mi padre, a la sombra del rododendro

jmontero@uvigo.es
ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-6620-3682>

Recibido: 10-10-19

Aceptado: 18-10-19

Resumen

Este trabajo estudia la impronta cervantina del discurso de recepción en la Real Academia Española de Wenceslao Fernández Flórez (1945) y lo sitúa en su contexto cervantista hispánico, muy poco antes de la conmemoración del cuarto centenario de nacimiento del escritor alcalaíno.

Palabras clave: Cervantes, Wenceslao Fernández Flórez, Cervantismo, Posguerra española (1936-1950).

Abstract

This paper studies the cervantine footprint of the reception speech at the Royal Spanish Academy of Wenceslao Fernández Flórez (1945) and places it in its hispanic cervantist context, on the eve of the commemoration of the fourth centenary of Cervantes' birth.

Keywords: Cervantes, Wenceslao Fernández Flórez, Cervantism, Spanish Postwar Period (1936-1950).

1. Un discurso en dos tiempos

A propuesta de dos novelistas, Armando Palacio Valdés y Ricardo León, y un erudito, el padre Fullana (Luis Fullana Mira), Wenceslao Fernández Flórez fue elegido miembro de la Real Academia Española a finales de 1934, tras el fallecimiento de José Alemany Bolufer, quien había muerto el 26 de octubre; no leerá, sin embargo, su discurso hasta una década larga después, de

¹ Este trabajo se inserta dentro de los trabajos desarrollados por el grupo de investigación *Ediciones y estudios de literatura española* de la Universidad de Vigo y del proyecto de investigación *El Quijote transnacional*, bajo la dirección de Javier Pardo (Universidad de Salamanca).

² Manejo el discurso en su edición original, accesible en la página web de la Real Academia Española (Fernández Flórez 1945); las páginas de las citas remiten a ella, sin mayor indicación bibliográfica. He tenido a la mano, gracias a la amabilidad de Alicia Longueira, que reconozco de todo corazón, bibliotecaria de la Fundación Wenceslao Fernández Flórez en Cecebre, una copia del discurso con anotaciones autógrafas del escritor. No es propósito de este trabajo su cotejo sistemático, pero sí tendré en cuenta algunas de ellas.

manera que no ingresa definitivamente en aquella institución hasta el domingo 14 de mayo de 1945³.

En un primer momento, Fernández Flórez reunió papeles y materiales con el fin de preparar el discurso preceptivo y, así, ingresar rápido en la academia, pero la guerra incivil de 1936 interrumpe este trabajo, lo que conlleva que pasen más de 10 años hasta que lo remate y lea en sesión pública. Tal distancia temporal trajo consigo algunos cambios, como el mismo novelista informa en el cervantino comienzo de su discurso, donde su génesis se convierte en tema del mismo. Cambian, al menos, dos cosas importantes: el título y la perspectiva con la que se afronta el tema elegido.

Decidido este (el humor), se hacía necesario acotar el corpus sobre el que trabajar:

El tema se me impuso imperiosamente desde que pensé trazar el discurso que es trámite obligado en la recepción [...] Disponía de un bello título («El humor en la literatura castellana»), y padecía la seguridad de que era pretensión desafortunada componer bajo tal propósito nada menos que un discurso, porque es lo cierto que en nuestra literatura el humor no ha hecho escuela ni presenta algo más que manifestaciones discontinuas, esporádicas y escasísimas. No hay un panorama de literatura humorística por el que discurrir. (p. 18)

La reflexión sobre este aspecto, que se incorpora en el propio discurso, conducirá a su título definitivo: *El humor en la literatura española*.

Muy interesante también es la distinta perspectiva con la que se afronta el discurso en 1936 y la que se emplea en 1945, como también se explica a partir de una dicotomía retórica que clasifica a los académicos en dos categorías, eruditos y creadores, para aplicársela a sí mismo y describir un discurso que se hizo en dos tiempos y con perspectivas distintas: primero como erudito, acumulando citas y frases de otros; todo ello se abandonó al estallar la sublevación del 18 de julio de 1936:

En la primavera de 1936, cuando preparaba mi discurso de ingreso, era a estos hombres eruditos, como Alemany, a los que se refería la preocupación de mi esfuerzo. El tono crítico y doctoral de la Academia se imponía a mi espíritu, e iba refrescando lecturas, compilando datos y recogiendo citas para ofrecer a mis ilustres compañeros una labor de perfecto gusto circunstancial. Había reunido muchas frases que otros hombres escribieron acerca del humor, y copiado trances y escenas que convenían a la tesis que me era simpática. Aquel sólido discurso, con su entramado de pareceres ajenos, fue únicamente pronunciado por la boca de la chimenea de mi casa en la quema que me aconsejó el temor a los peligros revolucionarios. Si acaso debe considerársele como luminoso, es porque ardió entre todos mis papeles en un fogón, y mis preciadas notas, convertidas en pavesas, no consiguieron más que sembrar una pequeñita alarma entre mis vecinos. (p. 8)

Y, segundo, como creador, un discurso en el que “jugasen tan solo mis propias ideas y mis observaciones propias, sin acarreo de nombres extraños ni de frases cortadas de los más suntuosos jardines de la inteligencia” (p. 8).

Esto lleva a que desaparezca, al menos en apariencia, la erudición a que se refería el autor en su primer esbozo de discurso y se centre en estudiar el elemento que considera fundamental en su producción literaria, aquello que le distingue e identifica del resto de creadores y situarlo en una determinada trayectoria o, por lo menos, indicar su ascendencia literaria: en todo ello, la figura de Cervantes y el *Quijote* se convierten en el eje básico del texto, pues en estos encuentra Fernández Flórez la gran excepción de la literatura castellana y, en consecuencia, a quienes poder imitar y utilizar como modelo del tipo de literatura que él quiere hacer.

Se trata, en este sentido, de un discurso de historia literaria (Álvarez de Miranda, 2011, 24; Samper Pizano, 2010), sobre el humor en este caso, que ha de entenderse primeramente como un texto breve (23 páginas) para ser leído en su integridad, a diferencia de otros muchos textos preparados para ocasión similar de los que solo se lee una parte pues son concebidos realmente como libros: el ejemplo de Azorín es paradigmático, con *Una hora de España* en 1924 (Montero Padilla, 1993, 32-38). Esta concepción como discurso *stricto sensu* y no

³ Esta información procede del archivo de la institución académica; expreso por ello mi agradecimiento a la Secretaria de la R. A. E., D^a. Aurora Egido, y a la directora del Archivo y Patrimonio Histórico, D^a. Covadonga de Quintana, por su amabilidad a mis consultas. Mainer (1975, 35) ofrece otra información según la cual la terna académica que presentó a Fernández Flórez fue la integrada por Agustín González de Amezúa y Mayo, Ricardo León y Armando Cotarelo Valledor.

como libro ayuda a explicar la ausencia de notas al pie, su tono ensayístico, alguna que otra mención explícita a quienes asistieron a la ceremonia; pero no se prescinde del todo de la erudición, que se incorpora de forma más bien imprecisa, casi nunca con cita, generalmente recreando las palabras del mencionado. No menos de media docena de menciones de este tipo se hallará en el texto (Bergson, p. 14; Cejador y Frauca, y Unamuno, p. 20; Fernández de Navarrete, p. 22; Sáinz Rodríguez, pp. 23-24; Carlyle, p. 29). Las dos últimas, llamativamente larga la primera (Sáinz Rodríguez)⁴ y a modo de cierre la segunda (Carlyle), son posiblemente las que mejor vinculan las dos fases de redacción del discurso.

2. Suma de principios novelísticos cervantinos

La brevedad y la perspectiva esencialmente personal que el escritor toma proporcionan al discurso un carácter singular, como una suerte de suma de principios novelísticos: qué he hecho, qué patrones sigue mi novelística, quiénes son mis modelos.

Fernández Flórez no realiza un recorrido sistemático por su carrera novelística (lo que sí hará con detalle Julio Casares en su contestación, pp. 34-40); es más, apenas hace alguna alusión muy general, pero bien reveladora (“Yo puedo decir de mí que cuando escribí *Las siete columnas*, *El secreto de Barba-Azul* o *El malvado Carabel* no fue mi propósito hacer reír a alguien, sino combatir ideas equivocadas”, p. 10), sino que va directamente a destacar lo que cree que sintetiza su literatura, aquello que la singulariza; esto no es otra cosa que el humor, razón por la cual lo ha tomado como tema de su discurso. Se trata de un modo de explicarse a sí mismo como novelista; este sería el elemento consustancial de aquella, la característica definitoria.

Pero el humor, de un lado, siempre ha sido visto con irritación o menosprecio, como algo insignificante, indigno de ser tenido en consideración a diferencia de “los asuntos serios [que] han de ser

⁴ La excesiva longitud de esta cita quizás explique su tachado en rojo en el original conservado en Cecebre, seguramente destinado para la versión del discurso publicado en la edición de *Obras completas* de Fernández Flórez publicada en Aguilar.

tratados con seriedad” (p. 9). Esto confiere a su obra un carácter en cierto modo marginal. Por otro lado, las definiciones del humor son muchas; recoge algunas (p. 10), pero para nuestro escritor constituye una “posición ante la vida”, en la que tienen importancia primordial cuatro elementos: fantasía, descontento (p. 11), madurez y experiencia (p. 15). Estos elementos constituyen la columna vertebral de las novelas de Fernández Flórez y conducen directamente a Cervantes y el *Quijote*. No siendo, en principio, un discurso sobre Cervantes o alguna de sus obras como, por ejemplo, entre otros varios, el de Darío Villanueva (2008), acaba siendo un texto medularmente cervantino. El escritor gallego, de esta manera, no está solo proclamando un modelo de la literatura de humor en prosa en el que confluyen aquellos sino que, implícitamente, se siente heredero de esa manera de novelar que en España tiene su hito originario, aunque aislado (el *Quijote*), pero que en otros lugares, singularmente las Islas Británicas, sí ha tenido fortuna (Dickens, Ibsen, Voltaire, Gorki, Tolstoi, etc.; p. 12).

Fernández Flórez quiere situarse en el camino abierto por el *Quijote* y Cervantes porque coincide con ellos en el carácter marginal de sus obras (el uno es novelista “eclipsado por el cronista”, en palabras de Casares, p. 35⁵; el otro es quien, en la interpretación romántica cuya huella también se deja ver en este discurso, no ha recibido el premio y reconocimiento acordes a sus merecimientos); y por un mismo concepto del humor que tiene su origen en el descontento; este descontento lleva a que aflore la fantasía para crear un mundo literario donde el escritor se explaya e, incluso, se identifica: “El novelista, el poeta, se cura de las molestias y las

⁵ Magnífica es, a este respecto, la descripción de los años previos al ingreso de Fernández Flórez en la RAE que hace Mainer (1975, 32-3), cuando el éxito como escritor es eclipsado por otras facetas suyas: “Su popularidad en el marco de la novela corta era extraordinaria; en la novela larga [...] un relato como *Los que no fuimos a la guerra* agota 14.000 ejemplares en catorce días, si damos crédito a un anuncio editorial que copio de *La Gaceta Literaria*. Fernández Flórez, en los años veinte, es el comentarista político más leído, el costumbrista mordaz, el amigo de los generales (sabemos de una cena íntima con sus coterráneos Franco y Sanjurjo), el cronista de viajes por Europa [...] el impenitente de la «saison» veraniega de San Sebastián, el padrino de algún duelo escandaloso o el que se niega a que Gabino Bugallal le saque como diputado”. Véase también Montero Alonso (1964, 67-68).

dificultades que el mundo le ofrece creando dentro de sí otro mundo por el que se mueve más a su antojo y que opone a aquel [...] La novela es el escape de una angustia por la válvula de la fantasía”, p. 11). *Azorín* lo supo expresar muy bien en el capítulo que dedicó a Cervantes precisamente en su discurso académico de 1924 (XIV, “Un viandante”), cuando lo remata con el abrazo entre personaje y autor:

Y cuando el señor de la prestancia antigua ha declarado el caso con peregrinas razones, el viandante ha sonreído levemente –con sonrisa de inefable bondad–, se ha acercado a él y le ha estrechado contra su pecho. El ensueño interior del viandante –¡oh maravillosa ironía!– se concretaba, fuera, en el mundo, en la persona de un loco. (*Azorín*, 1924/1993, 107; Montero Reguera, 2005b)

Pero todo ello no puede hacerse sin experiencia; es la madurez la que permite un tipo de literatura como el que aquí se propone: obvio es decir que se está pensando el atardecer prodigioso de la vida de Cervantes, quien escribe sus grandes obras, singularmente el segundo *Quijote*, muy cerca ya de su muerte, con una enorme experiencia y recorrido vitales a sus espaldas (Montero Reguera, 2016; Lucía Megías, 2019). Por su parte, es el propio autor de *Volvoreta* quien afirma haber encontrado su mejor expresión artística (la que define en este discurso) en momento avanzado de su recorrido vital:

Y así confesaré que en la adolescencia –tan propensa a la melancolía– cuando yo no tenía nada que decir a mis semejantes, fui atacado por la manía de hacerles llorar, y escribí varios años versos y prosas lacrimógenos a propósito de desengaños y dolores que yo mismo inventaba [...] Provocar una sonrisa me hubiese parecido entonces una deshonra. Más tarde, cuando comencé a conocer el mundo, mi tentación se refería a cogerle por las solapas y a asustarle con profecías terroríficas acerca de los malos pasos que andaba. También entonces se me antojaba inferior la risa. (p. 16)

El humor, asimismo, es uno de los matices que presenta la burla, “el tono más suave del iris”, “siempre un poco más bondadoso, siempre un poco más paternal” (p. 15), que ha de ir unido a la experiencia

y madurez –según ya se ha señalado– no solo del escritor (v. g. Georges Bernard Shaw, el propio Fernández Flórez), sino también de la literatura en que se produce (pp. 15-16).

Por este camino –sigue su argumentación el nuevo académico–, hay pueblos, literaturas con sentido del humor; otros, no. Entre los primeros, la raza céltica (Swift, Chesterton, Shaw, Wilde; p. 17); entre los segundos, la literatura castellana, más preparada para la épica y la mística, pero no para la parte amable de la vida: ¿dónde encontrar una novelística que una la ternura, la bondad, el “tono suave del iris”, el acercamiento paternal y la gracia? Nada más alejado de ello que la novela picaresca, que suele ser la respuesta habitual cuando se unen literatura y humor; de ella no brota “la dulce luz de la piedad, de la comprensión bondadosa. Se suscita la carcajada, no solo contra el vicio, sino contra la desgracia” (p. 19).

No hay, en conclusión, humor en la literatura castellana, en todo caso mal humor, el *malhumorismo* en la expresión de Unamuno (1910/1968). Sin embargo, paradójicamente, en este contexto tan adverso, es en España donde “se produce la más asombrosa obra del humor”: el *Quijote*. Desde esta perspectiva, se trata de una obra sin precedentes ni consecuentes, un “inmenso obelisco en la llanura”; 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” (p. 21).

3. Un modelo para la renovación de la novela

Situada justo en el centro del discurso, la mención al *Quijote* da paso al tramo final de aquel en el que se propone la renovación de la novela a partir de las consideraciones que se han hecho al comienzo del mismo y con Cervantes de guía: “El mal característico de la novela actual, en el mundo entero, está en la atrofia de la fantasía, y no sabré decir si este mal se produjo por el desdén que contra ella predicó el naturalismo o si el naturalismo fue ya una consecuencia de la escasez de fantasía” (p. 27). Humor y fantasía unidos permitirán la renovación de la novela en una confluencia de tradición y modernidad:

ignoramos qué nos traerá la literatura posterior a la guerra, pero si en ella sobrevive el humorismo diremos que se ha salvado algo muy importante de la ternura humana, entre tantos odios y tantas espantosas violencias; diremos que, en medio de la salvaje furia que trastornó y destruyó delicadas concepciones de la moral y del arte, quedó flotando aún algo que representa siglos y siglos de experiencia, de sufrimiento y depuración de los espíritus; que por todo eso es el humorismo patrimonio de razas viejas y de literaturas muy cocidas al fuego lento de la historia. (p. 28)

La razón de ser y el camino por el que ha de conducirse la novela –para que sobreviva y se mantenga– es el humor, el humor entendido *modo* Carlyle, en la cita que cierra el discurso y que une, novedosamente en la España de aquel tiempo, a Cervantes con Sterne y la novela moderna:

El humor verdadero, el humor de Cervantes o Sterne, tiene su fuente en el corazón más que en la cabeza. Diríase el bálsamo que un alma generosa derrama en los males de la vida, y que solo un noble espíritu tiene el don de conceder. El humor –añade el gran filósofo– es, pues, compatible con los sentimientos más sublimes y tiernos, o, por mejor decir, no podría existir sin tales sentimientos. (p. 29)

En efecto, porque esta manera de reivindicar a Cervantes como punto crucial en la historia de la novela, no solo como su modelo, sino como a quien se ha de recurrir para renovar el género, y que se haga a partir de la concepción del humor en el *Quijote*, está más cerca de aproximaciones foráneas que, por ejemplo, habían visto en la novela cervantina un momento clave en el paso de la mimesis clásica, según la cual lo cotidiano era esencialmente risible, a la novela moderna que es capaz de tratarlo como algo trágico y problemático. En el camino abierto por Auerbach en su seminal *Mimesis* (edición alemana original de 1942) se insiste en cómo los fracasos del héroe no se sufren trágicamente y se tratan lúdicamente (Eisenberg, 1995, cap. IV; Montero Reguera, 2011, 136; Lozano y Romo, 2018; García Berrio, 2019, 200-205), y se llegará a la formulación de unos años después, ahora con la pluma de Arnold Hauser, en otra de las obras de referencia de la romanística europea,

Historia social de la literatura y el arte (primera edición en 1951), cuando afirma que en el *Quijote* se produce un descubrimiento del humor tanto en el sentido de “transparencia de lo cómico a través de lo trágico, como de la presencia de lo trágico en lo cómico” (Hauser, 1976, II, 63; Montero Reguera, 2005a).

4. En los márgenes del cervantismo español de posguerra

En España, sin embargo, las cosas iban por otro camino muy diferente. Poco antes había tenido lugar la contienda fratricida que asoló España entre 1936 y 1939 y que dejó una huella trágica, indeleble, que aún hoy perdura y que influyó decisivamente no sólo en la efeméride cervantina de poco después, en 1947, sino también en el intento –nada fácil por otra parte– del nuevo régimen de apropiarse de Cervantes y su obra más universal y encontrar en ellos modelos de la nueva ideología.

Cervantes se convierte –como así también había sucedido unos años antes, en 1935, vísperas de guerra, en torno al centenario de Lope–, en motivo de banderías. Sí, porque a diferencia del centenario gongorino de 1927, el de Lope ya insinúa en cierto modo la terrible contienda que iba a estallar al año siguiente al ofrecer una imagen bifronte del autor de *Fuenteovejuna*, que unas veces es el “adalid de una España imperial y nacional-católica, y otras, en cambio, [...] es el poeta popular y revolucionario, trasunto de un pueblo oprimido y avasallado por los nuevos señores feudales” (Florit Durán, 2000, 107). Algo parecido sucede años más tarde, en torno al centenario cervantino de 1947 en España, aunque con una diferencia fundamental: como consecuencia de la guerra se produce, en efecto, el intento de apropiación por parte del nuevo régimen del libro y de su autor, y de asimilarlos a la nueva ideología imperante, pero ya no hay nadie enfrente que pueda rebatir esta manera de interpretar: muchos han muerto, otros se han exiliado y los que han quedado en España se acomodan mal que bien a las nuevas circunstancias, pero no ofrecen una alternativa a la lectura propuesta por los vencedores.

En efecto, una parte de la mejor intelectualidad española hubo de exiliarse fuera de nuestras fronteras; en el campo del cervantismo, esto constituyó una página verdaderamente dramática.

Acaso –como he defendido en otra ocasión (Montero Reguera, 2011, 131-165)– la preferencia pidalina por sus estudios cervantino-quijotescos es lo que explique que cuando Américo Castro quiere homenajear a su compañero universitario lo haga con un extraordinario libro, *El pensamiento de Cervantes*: “A Ramón Menéndez Pidal al cumplirse XXV años de su profesorado universitario”. Pero esta dedicatoria no debe considerarse como mera anécdota, consecuencia de la amistad entre ambos filólogos, sino que la predilección del maestro por los temas cervantinos y el *Quijote* de modo más concreto, ha pervivido entre sus discípulos, de manera que raro es el caso de investigador integrante de la Escuela Filológica Española que no haya dedicado siquiera unas páginas de interés a la novela de Cervantes. Es más, este hecho casi parece haberse convertido en una constante de esta escuela.

En efecto, la nómina de estos investigadores incluye en casi todos los casos trabajos sobre Cervantes: el ya referido Américo Castro, pero también Amado Alonso, José F. Montesinos, Federico de Onís, Dámaso Alonso, Joaquín Casaldueiro, Samuel Gili Gaya, Rafael Lapesa, Alonso Zamora Vicente y otros menos recordados: Manuel de Montoliú, Enrique Moreno Báez. No obstante, en 1936 tiene lugar un acontecimiento que va a remover los cimientos de la vida española: una larga guerra civil que trae como consecuencia, en lo que se refiere a esta escuela filológica, que algunos de sus miembros más destacados deban continuar su carrera académica fuera de España. Y, precisamente, de todos ellos son los más cervantistas quienes han de salir de su país. La mayor parte se dirige a los Estados Unidos y allí forma discípulos, algunos de los cuales cuenta entre lo mejor del cervantismo: Federico de Onís (ya desde antes de la guerra) se afina en Nueva York donde dirige el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Columbia; Américo Castro recalca en Princeton donde forma una excelente escuela de cervantistas (Vicente Lloréns y, sobre todo, Joseph H. Silverman, Stephen Gilman, Manuel Durán, Ludmilla Buketoff Turkevich); Amado Alonso llega a Harvard, donde años después enseñará Francisco Márquez Villanueva, y en donde inician su labor académica Juan Bautista Avallé Arce y Luis Andrés Murillo; Joaquín Casaldueiro desarrolla su actividad académica también en los Estados Unidos, etc.

Los que se quedan en España tienen el *Quijote* en la cabeza, pero escriben poco sobre él, aunque cuando lo hacen ofrecen páginas de enorme interés: Dámaso Alonso, Rafael Lapesa; otros más olvidados como Manuel de Montoliú, director del Instituto de Filología de Buenos Aires en 1925 y autor de diversas monografías cervantinas; Enrique Moreno Báez, discrepante en ocasiones con Américo Castro y autor de unas *Reflexiones sobre el “Quijote”* todavía válidas. Pero en general, los objetivos de los filólogos que se quedan en España van por otros caminos; se concentran en otros autores o temas: Góngora, Valle Inclán, Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz, Dialectología, Historia de la Lengua... Como posible razón de la falta de estudios sobre el *Quijote* se ha sugerido, por ejemplo, el peso excesivo de la tradición filológica que acaso ha impedido la incorporación de otras corrientes críticas; quizás también el extraordinario influjo de las ideas de Castro sobre todos sus discípulos, tanto en Estados Unidos como en nuestro país: pero aquellas no tenían buena acogida en aquella España, con una situación política que quiso hacer de Cervantes un héroe glorioso con una imagen afín al régimen, muy alejada de la que Castro ofreció; acaso por eso los filólogos del Centro de Estudios Históricos en España no se ocuparon con frecuencia del *Quijote*: por un lado existía la convicción de que poco nuevo se podía añadir a lo ya dicho por Américo Castro y, por otro lado, eran ideas no bien vistas: mejor, por tanto, no acercarse al tema. Ello no es óbice para que cuando se acerquen a la obra cervantina lo hagan con argumentos, materiales, reflexiones y resultados muy interesantes, como ha destacado Fernando Rodríguez Mansilla (2007) con respecto a Dámaso Alonso.

Paralelamente, se produce el intento de apropiación ideológica e intelectual antes mencionada; asunto nada sencillo, pues Cervantes y *Don Quijote* no eran modelos fáciles de asimilar a la nueva situación, a diferencia de Lope de Vega o Calderón de la Barca. Y es que la novela cervantina no era del agrado de todas las facciones que acabaron ganando la guerra en 1939.

Ya Enrique Giménez Caballero, en 1932, se refiere al libro como el “más antinacional, peligroso e inmoral y trágico de España” en artículo de título bien indicativo de por dónde podían ir las cosas: “Un peligro nacional. La vuelta de don Quijote”

(*La gaceta literaria*, 15, febrero de 1932, p. 395). En esta misma línea, Tomás Borrás hace decir a uno de los personajes de *Checas de Madrid* (Borrás, 1939/1940, 89):

Don Quijote se convierte en el caballero del verde gabán, la figura más abyecta que ha producido la literatura del Siglo de Oro. Y ahora digo otra cosa: los facciosos, si son consecuentes con sus principios, abatirán todas las estatuas de Cervantes. El *Quijote* es un libro antiespañol, protestante y demoleedor. ¡Viva Lope de Vega!... Ese será el grito de los facciosos.

Pero también lo convierte, contrariamente, en personaje idealizado y mesiánico, como un profeta para la nueva nación:

Castrada España de caballeros, ridiculizados sus ideales, estéril su fantasía, solo quedarían en ella los que vos decís: los amigos de lo acertado, cierto y de verdad, que no dirían otra cosa por todas las cosas del mundo, aunque esa su verdad sea chica, achatada, superficial y aparente, propia para la cáfila de gente ignorante. Pero así como hay hombres principales, hay cosas principales y también verdades principales, que darán al alma su refacción: la de los Quijotes; que solo los elegidos ven y enseñan a ver [...]; lo repito para sordos: no tenía razón Cervantes sino el ínclito don Quijote. (Borrás, 1940, 15; cfr. Russo, 2013)

Poco después Ángel María Pascual publica *Amadís* (1943) y su secuela *Don Tritonel de España*, un opúsculo cuyo entorno caballeresco no enmascara su finalidad panfletaria como libro de bolsillo en la colección *Ediciones para el bolsillo de la camisa azul*. La primera de estas dos novelas es muy interesante a los efectos de este trabajo, pues en ella se produce nuevamente una crítica del *Quijote*, enjuiciada acertadamente por Antonio J. Gil (2001, 99):

La reivindicación de la imaginación y la fantasía en la novela, soportada en una visión idealista del mundo, y, narrativamente, en la crítica del *Quijote*, donde el ideal ya no es platónica realidad, sino tan sólo apariencia, engaño o locura. Este idealismo que se proyecta sobre el sentido de la novela es el que le confiere su más clara –y menos afortunada–

significación política, y reivindica la consideración ideal de la historia a la luz de los intereses místicos, imperiales, pseudorrevolucionarios y antiburgueses del ideario de la falange.

Se trata, en definitiva, de una novela por momentos lírica con elementos de *collage*, de documental, incluso de *pastiche*, todos ellos puestos al servicio de la nueva ideología. Así, el reino del caballero, Gaula, acaba convirtiéndose en una especie de crisol en el que se mezclan las peregrinaciones compostelanas, los viajes de Marco Polo, el imperio romano y, en un progresivo avance cronológico, el imperio y la decadencia españoles simbolizados por el contraste entre Lepanto (1571) y la derrota de la Invencible (1588), ambas acciones bélicas fundidas en un capítulo de título muy significativo: *Montaje*. Y todo ello para criticar el modelo que Cervantes propone en su novela al establecer el paralelo entre la decadencia de España con la inversión del mito de Amadís convertido en don Quijote.

Un intento similar se percibe en tres publicaciones destinadas a un público no sé si distinto, pero, en todo caso más amplio y generalista; aquí ya no se trata de un receptor que gusta del género novelesco (o pseudonovelesco), sino del español común a quien se le quiere ofrecer una particular visión del autor del *Quijote* por medio de una biografía de Miguel de Cervantes –la primera publicada después de la guerra, pero gestada en años previos–; de una extensa antología publicada en dos tomos en una colección –*Breviarios del Pensamiento Español*– destinada precisamente a ofrecer una selección de textos cervantinos que pudieran servir a los propósitos ideológicos de la España de en torno a 1940; y de unas lecturas destinadas a las escuelas (“No triunfará la nueva España si no conquista la Escuela”; Ortiz Muñoz, 1941, I, prólogo).

En 1941, Ediciones Españolas publica la *Hoja de servicios del soldado Miguel de Cervantes Saavedra. Espejo doctrinal de infantes y caballeros*. Se trata de un tomo muy bien editado, en formato grande, con buen papel, y extenso, de casi 250 páginas. Su autor, Luis de Armiñán (1871-1949), político español, diputado en varias legislaturas y ministro de trabajo en 1923, lo dedica a la memoria de su padre, “el teniente general don Manuel de Armiñán, que sirvió a su Patria largos años con honradez y bravura”, y a la de su hijo, “José Manuel, teniente de infantería,

muerto en campo de batalla combatiendo por Dios y por España (25 de marzo de 1937). ¡Sea bendita su memoria!”. Un colofón al final del mismo precisa que aunque publicado en 1941, el libro había sido concebido en años anteriores, en “1931-32 y 33, antes de la gloriosa cruzada de España. Sus ideas y sus propósitos son los que eran, sin que la victoria haya influido en su tendencia genuinamente española”⁶. Años más tarde, en 1946, publicará otra biografía cervantina, en esta ocasión pensada para la infancia: *Miguel de Cervantes Saavedra* (Madrid, Boris Bureba, 1946, en una colección titulada *Biografías amenas de grandes figuras*).

Esta *Hoja de servicios* es muy significativa a mi propósito: en ella no solo trata de leer la imagen de Cervantes en clave ideológica afín al nuevo tiempo, sino de precisar que esa lectura proviene de años anteriores a la guerra; y responde al intento de proyectar algunas circunstancias de la vida de Cervantes sobre la España de 1940 en la convicción de que las ideas de Cervantes y las que sustentan la nueva España son la mismas y aquellas, por tanto, están de plena actualidad. Por ello se encabeza el libro con una de las octavas que Cervantes escribió en sus canciones a la Armada Invencible, aquella que comienza “Madre de los valientes de la guerra / crisol donde el amor de Dios [...]”. La razón es esta: “En ellos expresa Cervantes el concepto que de la Patria tenía un soldado de aquel tiempo, muy semejante al mismo que tenemos hoy [...] la idea cervantina está categóricamente expresada con todo el sentido de actualidad” (nota 1). Repárese, por cierto, cómo en la octava cervantina seleccionada por Armiñán aparecen palabras y conceptos que la propaganda del nuevo régimen manoseará hasta el desgaste: crisol, patria, fe, católicos, defensores, España.

En estas páginas, Cervantes es convertido en modelo del soldado español de en torno a 1940, con tono y palabras que recuerdan mucho a las pronunciadas por Ibáñez Martín en el discurso de 1947 con el que se inauguraban los fastos cer-

vantinos de aquel año (Montero Reguera, 2011, 137-138); esta biografía, que no se entiende como trabajo de erudición y “búsqueda”, sino de vulgarización, y centrada en la experiencia militar del protagonista, conduce a una imagen del escritor ya no sólo heroica, sino casi santificada, “reflejo de una vida tan limpia y tan serena como la luz de los cielos y el agua de Dios” (p. 10); y ejemplar para la España de ahora: “Nadie comprendió mejor que él ni puso tan alto la obligación de servir banderas, ya que con su preclara conducta se anticipó por siglos al concepto que se tiene hoy del Ejército, milicia o brazo armado de la Patria. Por eso escribimos su Hoja de servicios, calificándola de doctrinal espejo de caballeros y *ciudadanos*”. Subrayo el sustantivo final, pues constituye una mínima, pero fundamental modificación en el alcance del libro: si por su título el libro parecía ir destinado a un público esencialmente militar (“infantes y caballeros”), la matización del prólogo lo encamina por una senda mucho más amplia, como modelo también de todos los ciudadanos españoles de ahora (i.e. 1940).

No deja de ser un relato bien contado y entretenido en la parte militar, muy detallista en ocasiones, con buena información que el autor sabe transmitir; palidece en cambio en los últimos dos capítulos, donde la peripecia militar da paso al Cervantes escritor (XI, *De soldado a escritor*, pp. 205-236); XII, *Itinerario cervantino. Repertorio cervantino*, pp. 237-50), y los juicios de valor así como la información que se manejan contrastan, negativamente, con los ofrecidos en los diez primeros capítulos (los dedicados a relatar por extenso la peripecia vital del soldado Miguel de Cervantes). Creo, por otra parte, que abre el camino a otras biografías en las que la peripecia militar cervantina, aunque no exclusivamente, será lo más importante, en el propósito final de crear una imagen modélica del escritor, acorde con la nueva España del momento: así en las *Jornadas de Miguel de Cervantes* (Madrid, Talleres Gráficos de Editorial Magisterio Español, 1948), con la que su autor, Vicente Escrivá, obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1947. No lejos queda la biografía de Luis Astrana Marín que incorpora ya en el título aquella idea y que se estaba ya fraguando en aquellos años: *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra* (Madrid, 1948-1958, 7 vols). A Astrana corresponde precisamente la autoría de un artículo en el que se sintetiza

⁶ El diario *ABC* de fecha 21 de abril de 1933 anuncia (p. 32) que los Amigos de Cervantes han organizado varios actos para el 23 de abril en el paraninfo de la Universidad de Alcalá, entre ellos, por la tarde, la lectura por D. Luis de Armiñán de su trabajo “Hoja de servicios del soldado Miguel de Cervantes Saavedra”.

la lectura que de Cervantes hace el bando vencedor en 1939: “Cervantes no sólo es nacional y patriota, sino tradicionalista y católico [...] cristiano viejo y, además, antisemita, antijudío” (Montero Padilla y Montero Reguera, 2006; Montero Reguera, 2014).

El formato del libro de Armiñán, como su precio, veinticinco pesetas, hace presumir un público relativamente reducido y, por tanto, un alcance posible menor; distinto del que perseguía la colección *Breviarios del Pensamiento Español* donde aparecen dos tomos dedicados a Miguel de Cervantes a cargo de Emiliano Aguado: *Miguel de Cervantes (Antología). El hombre y el escritor* (Madrid, Ediciones FE, 1941, 218 pp.), y *Miguel de Cervantes. (Antología). El historiador y el político* (Madrid, Ediciones FE, 1941, 214 pp.). Muy otro, en efecto, el alcance que se persigue, pues la colección en la que se publican estas antologías tenía un propósito bien concreto, como ha sintetizado Eduardo Ruiz Bautista (2005b, 198-199):

Podemos apreciar esta determinación de sintetizar el conocimiento acumulado a lo largo de los siglos, para hacerlo más operativo y digerible, en su arraigada propensión a las antologías, englobadas, no por casualidad, en la colección *Breviarios del Pensamiento Español*. Allí estaba la nómina de glorias patrias compendiada, pero también usurpada, raptada simbólicamente, instrumentalizada, asociada a un proyecto nacional, descontextualizada –como acaece en toda antología– de un modo y no de otro. En el prólogo de una de las obras se puede leer la inequívoca afirmación de que tal libro “... no es un frío producto de erudición (...). Se trata de contribuir a formar ese patriotismo intelectual y superador de todo sentimentalismo que pedía a voces el más grande de nuestros caídos. Ha pasado ya la época de la ciencia por la ciencia y otras zarandajas semejantes. En última instancia, lo que justifica este libro es ser, también, arma de guerra”. Empíreo arsenal se quería formar, pues, con Cervantes, San Juan de la Cruz, Séneca, Don Juan Manuel, Bernal Díaz del Castillo, Feijoo, Jovellanos, Juan Pablo Forner, Larra, Balmes, Donoso Cortés, Aparisi y Guijarro, Benito Pérez Galdós, Juan Valera, Juan Luis Vives, José Antonio, Ledesma Ramos, Vázquez de Mella, clásicos y modernos, cimas y figuras menores, rancios e ilustrados, liberales y reaccionarios, hombres del

Medievo y la Edad Moderna allegados a difuntos aún tibios, todos mezclados, todos partícipes de un mismo propósito. Como confesaba Antonio Tovar, esta forma de presentar el pensamiento de un autor lo descoyuntaba, pero era una medida temporal y transitoria⁷.

Los libros siguieron todos una misma presentación editorial: tamaño de bolsillo, económicamente accesibles (entre seis y ocho pesetas según el tiempo y el volumen del libro), tiradas relativamente amplias (entre 2000 y 5000 ejemplares). Todo ello estaba pensado para que la colección llegara a un público muy amplio. Se trataba, en definitiva de utilizar selecciones antológicas de los clásicos españoles para que estos pudieran ser empleados como sustrato ideológico del nuevo régimen impuesto. A los autores ya señalados se unía una larga lista de antólogos que formaban parte de la intelectualidad del nuevo régimen, esto es, utilizando la expresión de José Carlos Mainer (1971), aquella promoción de escritores que llegaron a la guerra civil con veinticinco años de edad y decidieron tomar partido por el bando nacional: Antonio Tovar, Carlos Alonso del Real, Luis García Arias, José Antonio Maravall, Manuel Ballesteros Gaibrois, Ricardo Gullón, Joaquín de Entrambasaguas, Gonzalo Torrente Ballester, Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, Juan Beneyto Pérez, Martín de Riquer, Luis Felipe Vivanco, Darío Fernández Flórez. Tal conjunción de autores clásicos y escritores afectos al nuevo régimen dio como consecuencia una larga colección –no menos de medio centenar de libros–, cuya difusión, sin embargo, no alcanzó los objetivos propuestos: así al menos se deduce de los datos y testimonios ofrecidos por Ruiz Bautista. Eran, por otra parte, provechosos económicamente para sus antólogos, pues, según los casos, podían pagarse entre 2500 y 5000 pesetas por trabajo realizado.

Independientemente, pues, de la difusión que la colección pudiese alcanzar, lo cierto es que los dos tomos preparados por Emiliano Aguado esperaban llegar a un número amplio de lectores y, consecuentemente, hacerles llegar una determinada imagen de Miguel de Cervantes.

⁷ Utilizo aquí materiales procedentes de Montero Reguera (2013).

Es importante destacar a este propósito no solo la persona elegida para realizar la antología, sino que esta se secuencian en dos tomos organizados a su vez binariamente (el hombre, el escritor; el historiador, el político), de manera que ya desde esta organización se destacan las cuatro columnas que sustentan el edificio de la nueva lectura que se quiere difundir de Cervantes: este es un hombre, un escritor, pero también un historiador y un político. El autor del *Quijote* se presenta, entonces, no solo desde esta perspectiva (recuérdese la conocida definición de su hermana Andrea en 1605: “hombre que escribe y trata negocios, y por su buena habilidad tiene amigos”), sino también un historiador y un político, lo que abre la posibilidad –como así se hace– de proyectar su hipotético pensamiento político a la España de 1940.

Para realizar este trabajo, la dirección de ediciones FE (Luis Felipe Vivanco), o su superior, Pedro Laín Entralgo como encargado de la sección de ediciones de los servicios nacionales de prensa y propaganda creados aún durante la guerra (1938), eligieron como antólogo a Emiliano Aguado (1907-1979), uno de los fundadores, junto a Ramiro Ledesma Ramos, de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista. Después de 1939 participó activamente en revistas literarias nacidas en esos años, como *Escorial* y *La estafeta literaria*, publicó biografías y libros de ensayos, y obtuvo el Premio Nacional de Literatura por su obra *Teatro* (Madrid, Ediciones Escorial, 1942) que incluye tres piezas: *Más allá de la muerte*, *Horas lentas de invierno* y *El adivino*.

En el primero de los tomos, un largo prólogo (31 pp.) concebido ensayísticamente, sin notas al pie ni bibliografía de ningún tipo⁸, esboza las claves de lectura del autor del *Quijote*: su obra es transfiguración de una vida en tiempos turbulentos (cuyos datos, siquiera los más esenciales, elude) que, sin embargo,

⁸ No falta el diálogo con la crítica previa, aun sin mencionarla expresamente: “Mucho se ha escrito en estos últimos años de la tristeza de Cervantes y de sus crueles desengaños”, y se ha interpretado como elementos para defender un “sentido oculto” en sus obras (p. 13); Ortega y Gasset está detrás de esta refutación: “Y he aquí que el arte, en contra de lo que en estos últimos tiempos se ha venido predicando, se ofrece como una inefable compenetración entre lo que hay a nuestro alrededor, cosas, personas, creencias y limitaciones [...]” (p. 21). Tampoco se indica la edición que ha manejado para cada uno de los textos seleccionados.

emana “quietud”, “dulzura”, “generosidad”, “calor humano”; este punto de partida previo da paso al siguiente escalón: la identificación de Cervantes con don Quijote (p. 16) y, después, a identificarlos con la lectura romántica del libro en una visión absolutamente idealizada y desproblematizada:

Nos le imaginamos escribiendo sin prisa ni afán de ganancia en unos días que fluyen mansos y lentos y que dejan lugar para todos los quehaceres y hasta para sentir aburrimiento cuando no se encuentra alguno que nos saque de la monotonía y nos lleve a un gozoso bienestar. Las obras de Cervantes se han escrito con alma sosegada y los deseos bien sujetos por la dulzura de una resignación que, en fuerza de alejar al artista del mundo, le hace creer que todas las cosas que antes buscaba con ansiedad son a manera de fantasmas. (p. 23)

Cervantes, finalmente, no deja de ser una incógnita que ha mostrado muchas cosas de la realidad que nos circunda, pero que también ha descubierto “muchos rincones del alma que antes yacían oscuros [...] Ha enriquecido quehaceres y ensueños” (p. 27). Añade un apartado final sobre los criterios que han guiado este primer tomo: seleccionar largos párrafos que permitan dar una idea del estilo y asunto de las obras de Cervantes, que estos puedan llegar a “principiantes” (he aquí, pues, explícito el tipo de lector que se persigue) para que “tomen el gusto de Cervantes y se aficionen a sus personajes”, con la idea no tanto de realizar una selección de sus textos, sino poder construir con ellos una biografía del escritor a partir de aquellos. Se trata, en definitiva de crear una imagen del escritor a partir de algunas de sus obras (el *Quijote*, unas pocas *Novelas ejemplares*, el *Persiles* y la *Galatea*); los títulos que ha elegido para algunos de los dieciséis capítulos de que consta la antología son muy reveladores de esa imagen, acorde con lo indicado en el prólogo y con el sentir de la España de en torno a 1940: “Nostalgia y poesía”, “Ensueño y realidad”, “Nobleza y dulzura”, “fantasía y aventura”, “modestia y generosidad”.

El segundo tomo incorpora un prólogo más breve que el anterior (ahora sólo 26 páginas) y reitera ideas similares: la identificación de Cervantes con su obra, una especie de “itinerario de su alma” (p. 8), y aún más con don Quijote (p. 13); la sensación de sosiego y dulzura que destila aquella. Se

detiene con más pormenor en analizar las posibles ideas políticas de Cervantes, pero pronto se da cuenta de la dificultad para interpretarle en este camino (por ejemplo cuando se intenta explicar el episodio de los galeotes, p. 14), por ello prefiere no entrar en honduras, evitar así pasajes conflictivos, y reforzar la visión idealizada y edulcorada de Cervantes, que conlleva presentarlo como un hombre apolítico, no defensor de “doctrinas banderizas [pues] no las profesó en modo alguno” (12), con ideas propias de un tiempo en el que no caben “doctrinas ni partidos” (13), sino más bien como resultado de un alma española (la misma que el bando vencedor va a querer imponer), tradicional, nacionalista y católica, con propósito misionero: “Más que políticos, nuestros escritores de todos los tiempos son misioneros cristianos que quieren llevar al Estado la fe que anima los corazones y los mandamientos que alumbran el sendero de las tareas cotidianas” (p. 16). De ahí que se empleen términos para referirse a Cervantes que menudean en el lenguaje del nacional-catolicismo triunfante: “madurez de alma”, “santo”, “mártir”, “con amor y piedad”, “alma generosa”. Todo ello conduce a una proyección hacia el presente, pues tanto la España de Cervantes como la de 1940 tienen enemigos en el exterior, pero también en el interior:

Quando una nación se contiene en sus propios territorios y los que la pueblan tienen costumbres semejantes en lo esencial, aunque se expresen de distintas maneras, es fácil el gobierno y no es tampoco difícil saber de qué manera pueden armonizarse las voluntades de todos; pero cuando la sociedad se dilata en oleadas de pueblos y costumbres, como ocurría en tiempos de Cervantes, y es preciso combatir a enemigos del exterior tan distintos y enemigos del interior que en la sombra van minando los fundamentos del orden no hay más remedio que acudir a instituciones sencillas que tengan como valor sumo la eficacia. (pp. 18-19)

Este segundo volumen se ha preparado con criterios editoriales semejantes a los del primero: largos párrafos para hacer más agradable la lectura, selección orientada a aquellos textos que “abusando un poco del lenguaje se podrían clasificar de políticos”, y “estimular en el nivel medio del público que lee el interés por las obras de Cervantes” (p. 26). En fin,

los títulos que Aguado escoge para cada uno de los capítulos de este segundo tomo vuelven a ser muy significativos, pues remiten a rasgos y circunstancias de aquel tiempo (el cervantino, pero también el de la España vencedora de la guerra en civil en torno a 1940): “Los enemigos de España” (pp. 37 y ss.), “Nobleza y linaje” (pp. 63 y ss.), “Escoria de un gran mundo” (pp. 139 y ss.), “Fama y santidad” (pp. 203 y ss.). La sábana que cubre los dos volúmenes incorpora los elementos característicos de la colección, pero también una ilustración cuyo diseño se acomoda a la imagen del escritor construida en la antología, con una fisonomía que hace fácil la identificación de Cervantes con don Quijote.

Precedido de la monja andariega (Santa Teresa de Jesús) y el poeta divino (San Juan de la Cruz), iconos también de la nueva España surgida del Alzamiento Nacional, Cervantes se incorpora al listado de figuras patrias que desfila por *Glorias imperiales* de Luis Ortiz Muñoz (Madrid, Magisterio Español, 1941, 2 vols., 222 + 270 pp.). Su autor, catedrático de instituto de latín y griego, periodista en *El debate*, fue el impulsor y director durante treinta y cinco años del madrileño Instituto Ramiro de Maeztu (1940-1975). Ocupó diversos cargos políticos recién acabada la guerra. Concebido como libro de lectura para los últimos grados de las escuelas primarias “y acaso también para los primeros cursos de la formación media” (vol I, prólogo), se acude en este caso a la elaboración de narraciones sencillas, “a modo de cuentos”, que despierten la curiosidad de los niños y alienten su sensibilidad infantil para hacerles llegar “una idea o un principio, apuntado con concisión y claridad” (*ibidem*). Marcadamente tendenciosos, estos dos libros no solo pretenden hacer triunfar “la nueva España”, sino que rechazan frontalmente el trabajo de la Institución libre de Enseñanza; se trata en definitiva de contribuir a que toda “una generación de maestros, contaminada del espíritu institucionista [...] esa pléyade insensata” sea reformada de acuerdo con esta premisa: “Vale más el patriotismo ingenuo, por muy vulgar y exagerado que sea, que el laico y necio intelectualismo, culpable por el nefando rubor de sentir la historia nacional, del crimen de su desfiguración y falseamiento”.

A este propósito la figura de Cervantes queda reducida a unas pocas páginas (vol. II, pp. 214-19) en las que se selecciona la parte de su vida más

acorde con aquellas premisas. De ahí el título, tan significativo, “El cautivo de Argel” y las dos ilustraciones que las acompañan: en la primera se parte de un retrato muy conocido, falsamente atribuido a Jáuregui, en el que se ha intensificado la sensación de serenidad, de quietud del protagonista con una hábil contraposición entre el negro del traje que lleva, suavemente matizado por algunos reflejos blancos, con la blancura de la cara, a su vez complementada por el color de la barba y pelo que contribuyen a aminorar el contraste entre rostro y cuerpo; a ello se añade una especie de nube blanca sobre la cabeza que sugiere el halo con el que tan frecuentemente se representa a los santos, casi como si él también lo fuera, pero laico, en imagen, aquí gráfica, no muy diferente de la que otros textos de la época también ofrecen, como el analizado más arriba. La segunda, que ocupa toda la página 217, le presenta de rodillas, cargado de cadenas, mirando hacia arriba al fraile trinitario que le ha venido a rescatar; de este se destaca su pose redentora y pacífica, como para infundir tranquilidad al cautivo, y la cruz de la orden trinitaria en el pecho. Al fondo una ventana enrejada cuya silueta recuerda los arcos de herradura apuntados característicos de la arquitectura árabe contextualiza la imagen en los años cervantinos del cautiverio argelino. De nuevo los contrastes entre luces y sombras realzan la imagen que, como la anterior, sirve de complemento perfecto al texto escrito. Texto literario e ilustración gráfica se asocian hábilmente para los objetivos propuestos en el libro.

El capítulo se concentra en los años del cautiverio de Cervantes en Argel, cuyas fechas se precisan con exactitud: 26 de septiembre de 1575, cuando la galera *Sol* en que regresa Cervantes a España es atacada por tres turcas, y 19 de septiembre de 1580 cuando es liberado. Es este episodio de la vida cervantina el que se recuerda y utiliza reiteradamente en aquel tiempo, pues el que mejor se presta para la imagen de Cervantes que el nuevo régimen quiere difundir.

El texto dedicado a Cervantes se organiza en tres estampas de no más allá de veinte o treinta líneas cada una. La primera se detiene en la captura de Cervantes; la segunda en su largo cautiverio: su mala fortuna, sus cuatro intentos de huida, el rescate debido a la providencia divina; y la tercera en el creador del símbolo de la raza hispánica: Cervantes

es un “esclavo del Santísimo Sacramento” y también el creador del *Quijote*, verdadero símbolo de esa España eterna que el nuevo régimen quiere apropiarse:

Don Quijote es el símbolo universal y humano de la raza hispánica, soñadora de ideales y realizadora de ensueños. Nuestros hombres del siglo XVI supieron luchar con lo que parecía al mundo molinos de viento y castillos encantados; superaron, como Quijote, a los Sanchos rufianes del materialismo protestante; crearon la mística andante caballería del honor de Dios y del Imperio, y, gracias a eso, despertaron de su letargo a los mares y a los continentes ignorados, para imponerles la civilización hidalga y cristiana, idealista y pura. Miguel de Cervantes, el cautivo de Argel, el humorista eterno, plasmó en su inmortal manchego la figura exacta, toda fantasía, y toda corazón, del genio y del espíritu del caballero imperial de nuestro siglo dorado. (p. 219)

Frente a todo esto, el discurso de Fernández Flórez supone una ráfaga de aire fresco que pone en valor la novela de Cervantes en su contexto occidental: sin erudiciones ni complejidades teóricas o exegéticas; es la sabiduría del escritor que sabe adónde va y por dónde conducirse, novelísticamente hablando, con Cervantes como modelo.

Coda galaica

En el discurso del nuevo académico se desliza una explicación del porqué del humorismo cervantino que los podría unir aún más: su posible origen común gallego. Tomando como punto de partida la indicación de Fernández de Navarrete en su *Vida de Cervantes* (1819; Montero Reguera, 2011, 97-98) de que “La preclara y nobilísima estirpe de los Cervantes, que desde Galicia se trasladó a Sevilla”, Fernández Flórez afirma con rotundidad (en relación con los apellidos) que “el de Saavedra es puramente galaico y el de Cervantes está en la toponimia gallega” (p. 22); lo que le lleva a defender que sea Galicia “la región donde surgen más escritores humoristas” (p. 22; cfr. López Lorenzo, 2016). Esto le uniría todavía más a su modelo y corre parejas con la idea expuesta en el discurso de que el humorismo no tiene que ver solo con los

escritores, “sino con los pueblos y con la literatura de esos pueblos” (p. 16). La idea, de largo y a veces desenfocado recorrido (Álvarez, 2005; Rodríguez Santamaría, 2005; Maganto Pavón, 2015; Lucía Megías, 2016), ya es matizada por Julio Casares en su discurso de contestación (pp. 43-44) y quizás pueda tener una explicación más compleja, que vincularía este texto, hasta este momento completamente ajeno a cuestiones no literarias, al momento político que vive la España de aquellos años y que se muestra nítidamente en la afirmación siguiente, continuadora del texto arriba reproducido: “La gloria de España, la Patria común, cuya inquebrantable unidad sentimos y servimos tan ahincadamente, no sufre con esta apreciación menoscabo alguno” (p. 22). La unión de Cervantes a Galicia, en aquellos años no era infrecuente; quizás su expresión más rotunda es el libro de Ernesto Giménez Caballero *Amor a Galicia (progenitora de Cervantes)*, publicado en 1947, donde se afirma:

Cervantes fue *–radicalmente–* un gallego. Y digo radicalmente, justo por su raigambre o linaje. En todo hombre –pero sobre todo en los artistas geniales– el genio o carácter arranca en gran parte de sus genes originarios, de eso que la tradición llama «la sangre». ¿Cuál fue la sangre o progenie cervantina? Hay tres métodos para considerar la raíz galaica de Cervantes. Uno, el de sus apellidos: el nominal o familiar. Otro, sus rasgos somáticos y corporales. El tercero, su reacción espiritual frente a Galicia. (Giménez Caballero, 1947, 33)

A todo ello –creo– no es ajeno el origen del dictador Franco; quizás se puede deducir implícitamente

en la frase de Fernández Flórez arriba reproducida; en el libro de Giménez Caballero se hace de manera explícita (p. 63).

Final

El trabajo –imaginativo y disparatado– de Ernesto Giménez Caballero se sitúa de lleno en el ambiente y acercamiento a Cervantes en la España de aquellos años; el de Fernández Flórez abre un camino que se cierra en sí mismo, desprovisto de erudición pero que quiere hacer destacar uno de los grandes valores del *Quijote* –el humorismo– en el seno de una literatura –la castellana– en la que aquel –tal como se entiende en este discurso– es una excepción, y en ello reside no solo la gran aportación de esta literatura a la universal sino también el camino que ha de seguir la novela para renovarse (en contraposición y rechazo a la anterior realista y naturalista: “la novela ya no tiene fuerza para seguir por ese camino”, p. 26); para ello hace falta que el humor no se sitúe en los “arrabales de la literatura” (p. 27) y que la fantasía vuelva a ser el motor de este género: “Allí donde el ceño adusto nada logra, la sonrisa acierta a abrir un camino” (p. 27). Desde esta perspectiva, el cervantismo, aquí, de Wenceslao Fernández Flórez constituye una isla en su circunstancia española y parece más próximo a posiciones que desde fuera de España hacían valer el *Quijote* como obra fundacional de la novela moderna y destacaban el papel que juega en el ello el humor, así como el tipo de este, ya no una carcajada descompuesta, sino una sonrisa donde se unen contrapuntísticamente la miel y el acibar de la vida⁹.

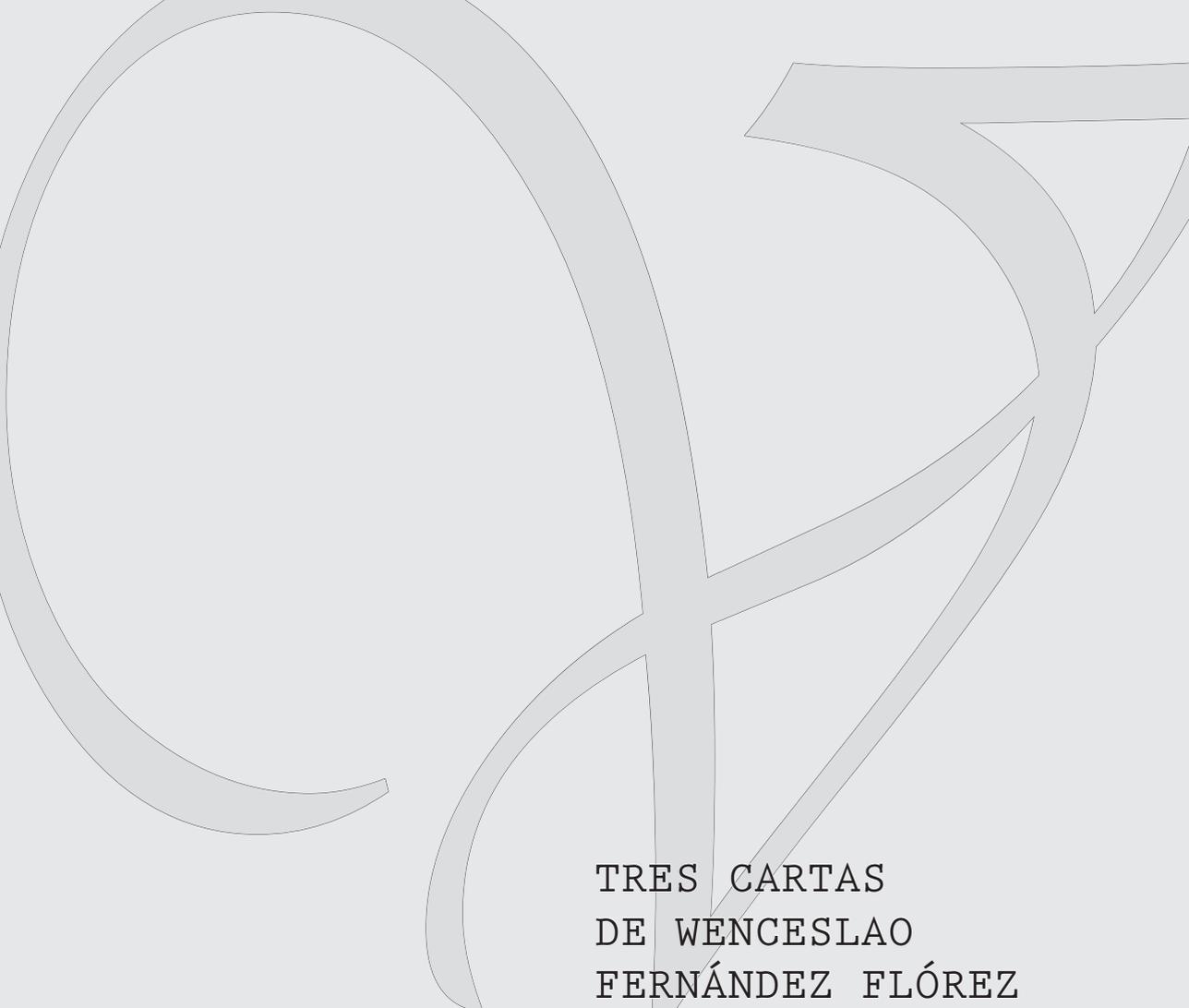
⁹ Conste mi agradecimiento a los colegas Carmen Becerra Suárez y Fernando Romo Feito por su atenta lectura de estas páginas.

Bibliografía

- AGUIRRE, E. (2017). *Cervantes, enigma del humor*. Madrid: Piediciones, 2ª ed.
- ÁLVAREZ, J. C. (2005). *La disputada cuna de Cervantes*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá y Ediciones Bornova.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, P. (2011). *En doscientas sesenta y tres ocasiones como esta* [Discurso leído el 5 de junio de 2011 en su recepción pública]. Madrid: RAE.
- ASTRANA MARÍN, L. (1939). Cervantes, nacionalista, *ABC*, 23 de abril, p. 3.
- ASTRANA MARÍN, L. (1948-1958). *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Reus.
- AUERBACH, E. (1942/1950). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- AZORÍN. (1924/1993). *Una hora de España* [Ed. de José Montero Padilla]. Madrid: Castalia.
- BORRÁS, T. ([1939] 1940). *Checas de Madrid*. Madrid: Escelicer.
- BORRÁS, T. (1940). *El Antiquijote*, Madrid: Vértice.
- CASTRO, A. (1925). *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- EISENBERG, D. (1995). *La interpretación cervantina del Quijote*. Madrid: Compañía literaria.
- 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.
- FLORIT DURÁN, F. (2000). La recepción de Lope en 1935: ideología y literatura, *Anuario Lope de Vega*, VI, pp. 107-24.
- GARCÍA BERRIO, A. (2019). *Virtus. El Quijote de 1615*. Madrid: Cátedra.
- GIMÉNEZ CABALLERO, E. (1947). *Amor a Galicia (progenitora de Cervantes)*. Madrid: Editora Nacional.
- GIL, A. J. (1996). "El mito caballeresco en la novela falangista: el *Amadís* de Ángel María Pascual". En *Mitos. Actas del VII Congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza y Asociación Española de Semiótica, pp. 472-75.
- GIL, A. J. (2001). *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- HAUSER, A. J. (1976). *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 2 vols.
- LÓPEZ LORENZO, S. (2016). *Cervantes e o Quixote. A invención do humorismo*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- LOZANO RENIEBLAS, I. y ROMO FEITO, F. (2018). *Sales cervantinas. Cervantes y lo jocoserio*. Ciudad de México: Universidad Veracruzana y Ficticia Editorial.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. (2016). *La juventud de Cervantes. Una vida en construcción*. Madrid: Edaf.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. (2019). *La plenitud de Cervantes. Una vida de papel*. Madrid: Edaf.
- MAGANTO PAVÓN, E. (2015). *La partida de bautismo de Miguel de Cervantes y sus detractores*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares.
- MAINER, J. C. (1971). *Falange y literatura*. Barcelona: Labor.
- MAINER, J. C. (1975). *Análisis de una insatisfacción: las novelas de W. Fernández Flórez*. Madrid: Castalia.
- MAINER, J. C. (2003). *La filología en el purgatorio. Los estudios literarios en torno a 1950*. Barcelona: Crítica.
- MAINER, J. C. (2006). *Moradores de Sansueña (Lecturas cervantinas de los exiliados republicanos de 1939)*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- MONTERO ALONSO, J. (1964). Wenceslao Fernández Flórez. Un gallego solitario, *Gaceta Ilustrada*, 18 (9 de mayo), pp. 64-69.
- MONTERO PADILLA, J. (1993). Azorín. *Una Hora de España* [Ed. de José Montero Padilla]. Madrid: Castalia.
- MONTERO PADILLA, J. y MONTERO REGUERA, J. (2006). *Luis Astrana Marín, fundador de la Sociedad Cervantina*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca.
- MONTERO REGUERA, J. (2005a). La risa y la sonrisa de *Don Quijote*, *Cuadernos del Lazarillo*, 28 (Enero-Junio), pp. 11-16 [Reproducido en Montero Reguera (2006, 109-115)].
- MONTERO REGUERA, J. (2005b). Los años andaluces de Cervantes y la génesis del primer *Quijote*: una evocación azoriniana. *Monteagudo*, 10, pp. 39-50 [Reimpreso en Montero Reguera (2011, 189-198)].
- MONTERO REGUERA, J. (2006). *Materiales del Quijote: La forja de un novelista*. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo.
- MONTERO REGUERA, J. (2011). *Cervantismos de ayer y de hoy. Capítulos de historia cultural*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- MONTERO REGUERA, J. (2013). "De la Edad Media al Siglo de Oro: en torno a unos textos olvidados de Gonzalo Torrente Ballester". En C. Rivero Iglesias (Ed.), *El realismo en Gonzalo Torrente Ballester: poder, religión y mito*. Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana y Vervuert, pp. 41-84.
- MONTERO REGUERA, J. (2014). Astrana antes de Astrana (y aún después). De las columnas de *La Nación* a las *Terceras de ABC, eHumanista / Cervantes*, 3, pp. 289-305.
- MONTERO REGUERA, J. (2016). Cervantes ante la poesía: historia, teoría y práctica de una reivindicación, *Revista de Occidente*, 427, pp. 151-164.
- ORTIZ MUÑOZ, L. (1941). *Glorias imperiales*. Madrid: Magisterio Español, 2 vols.
- Rodríguez Mansilla, F. (2007). Dámaso Alonso lee el *Quijote*: nación, realismo e intrahistoria en el cervantismo español, *eHumanista*, 9, pp. 175-195.
- RODRÍGUEZ SANTAMARÍA, X. P. (2005). *Cervantes e o Quixote en Galicia*. Noia (A Coruña): Toxosoutos.
- RUSSO, A. (2013). "Entre el canon y el quiosco. *El Antiquijote* de Tomás Borrás". En C. Mata Induráin (Ed.), *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la narrativa*. Pamplona: EUNSA, pp. 263-72.
- SAMPER PIZANO, D. (2010). Sonrisas en la Academia. El humor en los discursos de posesión en la Real Academia Española, *Revista de Occidente*, 352, pp. 112-129.
- UNAMUNO, M. (1910/1968). Malhumorismo, *La Nación*, 25 de diciembre de 1910 [reimpreso en *Soliloquios y conversaciones*. Nueva York: Las Américas Publishing Company, pp. 418-423 (OO. CC., t. III)].
- VILLANUEVA, D. (2008). *El Quijote antes del cine* [Discurso leído el día 8 de junio de 2008 en su recepción pública por el Excmo. Sr. D. Darío Villanueva y contestación del Excmo. Sr. D. Pere Gimferrer]. Madrid: RAE.



Asistentes al discurso de ingreso en la R. A. E. de Wenceslao Fernández Flórez el 14 de mayo de 1945. De izquierda a derecha: José María Pemán, Leopoldo Eijo Garay (Obispo de Madrid-Alcalá), el nuevo académico, José Ibáñez Martín (Ministro de Educación Nacional), Julio Casares y el Duque de Alba. (Montero Alonso 1964:65).



TRES CARTAS
DE WENCESLAO
FERNÁNDEZ FLÓREZ
ESCRITAS EN 1938
Y CONSERVADAS
EN EL ARCHIVO DE
LA REAL ACADEMIA
ESPAÑOLA
DE LA LENGUA

Tres cartas de Wenceslao Fernández Flórez escritas en 1938 y conservadas en el Archivo de la Real Academia Española de la Lengua

Aunque la Academia de la Lengua había sido disuelta por Manuel Azaña, presidente de la II República, en julio de 1936, la creación del Instituto de España por el gobierno de Burgos en 1937 supone un intento de “normalización” de la institución, reagrupando a los académicos de la zona nacional y tratando incluso de regularizar la incorporación de nuevos miembros.

Las tres cartas que reproducimos a continuación, dirigidas al académico Julio Gabriel de Urquijo e Ibarra (1871-1950), escritas en Galicia por Fernández Flórez en los primeros meses de 1938 y conservadas en el Archivo de la RAE, muestran como nuestro autor bien pudo haber tomado posesión de su silla

“S” –para la que había sido propuesto en diciembre de 1934– durante tan convulso periodo.

En las misivas se da por hecho la inminente celebración del acto, solo retrasada por la necesidad de Fernández Flórez de disponer de tiempo para preparar el discurso de ingreso. Como es sabido, y sin embargo, la toma de posesión del escritor coruñés no habría de celebrarse finalmente hasta 1945, siendo presidente de la Academia José María Pemán.

Hemos tenido conocimiento de esta valiosa documentación gracias al profesor José Montero Reguera, cuyo artículo cierra las colaboraciones de este número.

Apeadero de Abegondo. - La Coruña

14 - II - 38

Excmo. L. O. Tulio de Urquijo

Mi distinguido amigo y compañero:

Gracias por su amable aviso. No podré ir a la reunión de la Academia. Tengo mucho trabajo y... poco dinero. Siento muchísimo perder esta ocasión de saludarles.

He leído que se han hecho o van a hacer nuevos nombramientos de académicos. ¿Podría V. informarme acerca de esto?

Me interesa también saber de qué plazo dispongo para entregar mi discurso, que aun no he comenzado.

Mis afectuosos saludos

W. Fernándezflórez



37-5

Agradeceros de Abecedario = La Coruña

7-III-38

Sr. D. Julio de Urquijo.

Mi distinguido amigo y compañero:
Agradeceros sus cartas. No puedo tener mi discurso terminado para el 31 del actual, porque no lo he comenzado aun. Tengo excesivos trabajos. Pero, si esto conviene a los planes de la Academia, lo escribiría para la reunión de abril.

Dígame si conviene así, y en qué fecha habría de celebrarse.

Mis cordiales saludos

W. Fernández Flórez



Apeadero de Abasco - La Coruña

21-3-28

S. D. Julio Urquiza

Mi querido amigo y compañero:

Recibo su carta. Habrá que esperar el regreso de Eugenio d'Ors, al que escribí también hace tres días.

Pero yo le ruego a V. que no olvide que convendría avisarme con un mes de anticipación la fecha que ustedes determinen para la lectura de mi discurso, porque el trabajo que tengo me lo impone así.

Yo le agradeceré mucho que me haga este favor.

Mis cordiales saludos

W. Fernándezflórez





DISCURSO
DE INGRESO
EN LA
REAL ACADEMIA
ESPAÑOLA
DE WENCESLAO
FERNÁNDEZ FLÓREZ:
“EL HUMOR EN
LA LITERATURA
ESPAÑOLA”

Discurso de ingreso en la Real Academia Española de Wenceslao Fernández Flórez: “El humor en la literatura española”

ALICIA LONGUEIRA MORIS

DIRECTORA CASA-MUSEO WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ

Wenceslao Fernández Flórez ingresó en la Real Academia Española el 14 de mayo de 1945 pasando a ocupar el sillón S, que antes había pertenecido a José Alemany. Aunque estaba previsto que este acontecimiento tuviese lugar antes de la Guerra Civil, lo cierto es que la precipitación de los hechos aplazó *sine die* este momento.

El cambio de fecha implicó, a su vez, un cambio de tema y el discurso leído el 14 de mayo, contestado por Julio Casares en nombre de la institución, versó sobre “El humor en la literatura española”. Así, este hecho sirvió al humorista para plasmar sus impresiones sobre un tema verdaderamente próximo a lo más íntimo de su ser pues, como el mismo dice, “el humor es una cosa muy seria”.

Presentamos en las siguientes páginas un interesante documento, depositado por la Xunta de Galicia en Villa Florentina en el que se aprecia la mano del escritor meticuloso. Aunque no podemos asegurarlo

con una certeza absoluta, todo parece indicar que se trata del texto, físico, material, que el escritor empleó para dar lectura al discurso ante la concurrencia del salón de la Academia. En dicho documento podemos ver las marcas, tachaduras, pequeñas correcciones que pudo haber hecho para no verse obligado a leer a un artículo excesivamente largo.

Las páginas del discurso aparecen duplicadas cuando el autor –de cara con toda probabilidad a su lectura pública el día de la toma de posesión– modificó o recortó visiblemente de su puño y letra partes del mismo, pero no lógicamente si no presentan alteración alguna con respecto a la edición impresa. Al mismo tiempo, en la página 153 de este mismo volumen acompañamos una fotografía tomada el mismo día del acto en la que aparecen, además de Fernández Flórez y de Casares, José María Pemán (director de la RAE), el duque de Alba, Leopoldo Eijo Garay y Jesús Rubio García (Ministro de Educación Nacional).

SEÑORES ACADÉMICOS:

Yo no sé a qué podría compararse acertadamente la labor de la Academia Española; pero alguna vez, presenciando el trabajo de sus miembros alrededor de la enorme mesa elíptica, he pensado en algo así como el taller de un lapidario. El lapidario prende una gema; se trata apenas de un cristalito, de una cosita menuda que parece destinada a perderse con facilidad, que el profano no aprecia exactamente en su estado primitivo, ni sabe con seguridad cómo nació ni dónde fué encontrada. Hombres expertos la tallan, la pulen, la avaloran, la combinan con piedras de otro color, la engarzan, y una joya de deslumbradores destellos, de irresistible belleza, nos produce el éxtasis de lo magnífico. Así, el señor Secretario inclina la pinza de sus lentes sobre la papeleta doble—como la piedra en el panal de algodón—duerme la palabra que hay que examinar para aprobarla o pulirle un canto o reprocharle un «jardín» o desecharla por defectuosa. Es una palabra suelta, un breve sonido, casi nada: tan poca cosa, que no consume un aliento. Pero aquellos doctísimos varones, que conocen las fuentes y la tradición del idioma, la abren, la despliegan, la agigantan, extraen de ella usos, significados, empleos remotos, parentescos eruditos, razones de deformación; la muestran etimológicamente desprendida de otro lenguaje que ya hace muchos siglos que no mueve los labios de los hombres o engarzada en frases de escritores ilustres que le prestan autoridad. Al contacto de la varita mágica de su ciencia, se repite ante nuestros ojos la fábula del hada que convierte un ratón en un corcel, una nuez en una carroza, una arena en una montaña. «¡Cuánto encierra una palabra!», nos decimos entonces, como el profano al que se le hace ver una gota de agua al microscopio. Y consideramos la muchedumbre de expresiones que constituyen una lengua como a las multitudes que forman un pueblo, que pueden desgranarse en individuos, cada uno con su historia, con su abolengo, con su función relacionada, con su clase

SEÑORES ACADÉMICOS:

Yo no sé a qué podría compararse acertadamente la labor de la Academia Española; pero alguna vez, presenciando el trabajo de sus miembros alrededor de la enorme mesa elíptica, he pensado en algo así como el taller de un lapidario. El lapidario prende una gema; se trata apenas de un cristalito, de una cosita menuda que parece destinada a perderse con facilidad, que el profano no aprecia exactamente en su estado primitivo, ni sabe con seguridad cómo nació, ni dónde fué encontrada. Hombres expertos la tallan, la pulen, la avaloran, la combinan con piedras de otro color, la engarzan; y una joya de deslumbradores destellos, de irresistible belleza, nos produce el éxtasis de lo magnífico. Así, el señor Secretario inclina la pinza de sus lentes sobre la papeleta ~~donde~~ como la piedra en el panal de algodón—duerme la palabra que hay que examinar, para aprobarla, o pulirle un canto, o reprocharle un «jardín», o desecharla por defectuosa. Es una palabra suelta, un breve sonido, casi nada: tan poca cosa, que no consume un aliento. Pero aquellos doctísimos varones, que conocen las fuentes y la tradición del idioma, la abren, la despliegan, la agigantan, extraen de ella usos, significados, empleos remotos, parentescos eruditos, razones de deformación; la muestran etimológicamente desprendida de otro lenguaje que ya hace muchos siglos que no mueve los labios de los hombres, o engarzada en frases de escritores ilustres que le prestan autoridad. Al contacto de la varita mágica de su ciencia, se repite ante nuestros ojos la fábula del hada que convierte un ratón en un corcel, una nuez en una carroza, una arena en una montaña. «¡Cuánto encierra una palabra!», nos decimos entonces, como el profano al que se le hace ver una gota de agua al microscopio. Y consideramos la muchedumbre de expresiones que constituyen una lengua, como a las multitudes que forman un pueblo, que pueden desgranarse en individuos, cada uno con su historia, con su abolengo, con su función relacionada, con su clase

social ; la palabra culta, infrecuente, que apenas se deja oír, como un sabio que habla tan sólo para los sabios ; la palabra harapienta, mal vestida, a la que no se deja pasar el umbral de las dicciones correctas ; aquella otra recién nacida a la que todo el mundo culpa de neologismo o barbarismo, y que espera, obstinada, a que le den la razón, a la manera de esos hombres que tienen fe en la misión que se proponen y que aguardan, entre burlas, la hora del triunfo ; y las que son todo dinamismo, acción, capaces de impregnar con su sustancia a las demás que las siguen, como los verbos, y las que—como los mozos que empalman los vagones de un tren, como los recaderos, los criados, los servidores ínfimos, pero precisos—bullen numerosamente, coordinando, engancho el tren de las palabras, dirigiendo la circulación sintáctica : las preposiciones, las conjunciones, los artículos, los pronombres...

Los poetas, los novelistas, los que utilizamos el idioma como un medio de crear belleza, nos quedamos un poco admirados de ver cobrar esta vida tumultuosa y complicada, propia y vigorosa, a la materia que manejamos un poco inconscientemente, porque en nuestro trato con la expresión verbal hay casi siempre y más que nada la espontaneidad de la inspiración, que no tiene mucho contacto con la reflexión científica y con la erudición ; y el lenguaje mana como una fuente de la que nos interesa la transparencia del chorro y la música con que bate en la taza y la irisación de las gotas, sin que nos propongamos analizar la composición de las aguas ni su pureza bacteriológica. Grandes escritores hubo, y hay, probablemente, a los que se pondría en un aprieto si se les exigiese hacer el examen gramatical de cualquiera de los bellos trozos que han compuesto. Y, sin embargo, ellos más que nadie hacen el idioma y suministran los ejemplos con que otros hombres forjan la ley del habla ; porque el Espíritu Santo de la Belleza descendió hasta ellos.

Queda con esto transparente que aludo a los dos grupos en que bien se pueden diferenciar las personas reunidas en la Academia : el de aquellas que poseen la ciencia y el de aquellas que poseen el arte del lenguaje, sin que esto quiera decir, naturalmente, que me refiera a una exclusión, sino a un predominio de aptitudes.

Ilustre entre los ilustres varones que conocen lo que pudiéramos llamar el alma y el cuerpo de las palabras fué don José Alemany Bolufer, de inextinguible recuerdo en la Academia y a quien yo sucedo, no en merecimientos, sino en el puesto a vuestro lado. Don José Alemany fué un asombroso caso de vocación y de perseverancia

social: la palabra culta, infrecuente, que apenas se deja oír, como un sabio que habla tan sólo para los sabios; la palabra harapienta, mal vestida, a la que no se ~~de~~^{permite} pasar el umbral de las dicciones correctas; aquella otra recién nacida a la que todo el mundo culpa de neologismo o barbarismo, y que espera, obstinada, a que le den la razón, a la manera de esos hombres que tienen fe en la misión que se proponen y que aguardan, entre burlas, la hora del triunfo; y las que son todo dinamismo, acción, capaces de impregnar con su sustancia a las demás que las siguen, como los verbos, y las que—como los mozos que empalman los vagones de un tren, como los recaderos, los criados, los servidores ínfimos, pero precisos—bullen numerosamente, coordinando, engancho el tren de las palabras, dirigiendo la circulación sintáctica: las preposiciones, las conjunciones, los artículos, los pronombres...

Los poetas, los novelistas, los que utilizamos el idioma como un medio de crear belleza, nos quedamos un poco admirados de ver cobrar esta vida tumultuosa y complicada, propia y vigorosa, a la materia que manejamos un poco inconscientemente, porque en nuestro trato con la expresión verbal hay casi siempre, y más que nada, la espontaneidad de la inspiración, que no tiene mucho contacto con la reflexión científica y con la erudición; y el lenguaje mana como una fuente de la que nos interesa la transparencia del chorro y la música con que bate en la taza y la irisación de las gotas, sin que nos propongamos analizar la composición de las aguas ni su pureza bacteriológica. Grandes escritores hubo, y hay, probablemente, a los que se pondría en un aprieto si se les exigiese hacer el examen gramatical de cualquiera de los bellos trozos que han compuesto. Y, sin embargo, ellos más que nadie hacen el idioma y suministran los ejemplos con que otros hombres forjan la ley del habla; porque el Espíritu Santo de la Belleza descendió hasta ellos.

Queda con esto transparente que aludo a los dos grupos en que bien se pueden diferenciar las personas reunidas en la Academia: el de aquellas que poseen la ciencia y el de aquellas que poseen el arte del lenguaje, sin que esto quiera decir, naturalmente, que me refiera a una exclusión, sino a un predominio de aptitudes.

Ilustre entre los ilustres varones que conocen lo que pudiéramos llamar el alma y el cuerpo de las palabras fué don José Alemany Bolufer, de inextinguible recuerdo en la Academia y a quien yo sucedo, no en merecimientos, sino en el puesto a vuestro lado. Don José Alemany fué un asombroso caso de vocación y de perseverancia

servidas por excepcionales condiciones de inteligencia. Su pasión fué el estudio y supo pasar por encima de todas las dificultades que parecía oponerle el destino, que al sujetarle en los primeros años al trabajo en las fértiles tierras de Cullera, donde nació y donde ya sus padres se dedicaban a las faenas agrícolas, no dejaba vislumbrar la sospecha de que España pudiese contar en aquel mozo con un cultísimo conocedor de exóticas literaturas, traductor, crítico y comentarista de excepcional valía y autoridad considerable y considerada en la lengua patria.

Don José Alemany se forjó a sí mismo y de admirable manera. Su vida, desde la cuna al sepulcro, fué un tenso afán de saber, que sirvió para que muchos aprendiesen. Apenas adolescente, aprovechaba las horas que le dejaba libre una labor fatigosa para procurarse, sin otro auxilio que el de su voluntad, la instrucción primaria, y después el Bachillerato, donde los premios que consigue le permiten continuar más llevaderamente sus estudios. La vida, con sus complicaciones y deberes—que él no desatendió nunca—, parece pasar a un lado y otro de don José Alemany como el paisaje a un lado y otro del tren que no se supedita a sus dulzuras ni a sus rudezas, sino a seguir el camino trazado por los carriles hasta alcanzar la estación de término. Así, mientras se ocupa en la labranza, estudia, y mientras sirve al Rey, estudia; y cuando se presenta a recoger los premios obtenidos en la Licenciatura de Filosofía y Letras—con matrícula de honor en todas las asignaturas—en la inauguración de un curso académico en Barcelona, lleva aún puesto su uniforme de soldado. Y estudia para revalidarse de Doctor, y estudia para perfeccionarse en el griego—disciplina de la que poco más tarde había de ser catedrático—y se abisma en el difícil conocimiento de la lengua y de la literatura sánscritas.

Su personalidad como helenista y orientalista se impuso a la admiración de sus contemporáneos y perdura en su obra después de él. Le debemos traducciones encomiables del sánscrito, entre las que figuran el *Hitopadeza*, el «Libro de las leyes de Manú» y cinco series de cuentos; un cotejo de la antigua versión castellana de «Calila e Dimna», con el original árabe; «La Geografía de la Península Ibérica en los textos de los escritores árabes»; la traducción de «Las siete tragedias de Sófocles»; doctos ensayos acerca de la Lengua castellana, de la aria, del vasco y trabajos históricos y geográficos cuya enumeración cuantiosa prolongaría excesivamente estas páginas.

Sus merecimientos le llevaron a ocupar cargos importantes. Fué

servidas por excepcionales condiciones de inteligencia. Su pasión fué el estudio y supo pasar por encima de todas las dificultades que parecía oponerle el destino, que al sujetarle en los primeros años al trabajo en las fértiles tierras de Cullera, donde nació y donde ya sus padres se dedicaban a las faenas agrícolas, no dejaba vislumbrar la sospecha de que España pudiese contar, en aquel mozo, con un cultísimo conocedor de exóticas literaturas, traductor, crítico y comentarista de excepcional valía y autoridad considerable y considerada en la lengua patria.

Don José Alemany se forjó a sí mismo y de admirable manera. Su vida, desde la cuna al sepulcro, fué un tenso afán de saber, que sirvió para que muchos aprendiesen. Apenas adolescente, aprovechaba las horas que le dejaba libre una labor fatigosa para procurarse, sin otro auxilio que el de su voluntad, la instrucción primaria, y después el Bachillerato, donde los premios que consiguió le permitieron continuar más llevaderamente sus estudios. La vida, con sus complicaciones y deberes—que él no desatendió nunca—, parece pasar a un lado y otro de don José Alemany como el paisaje a un lado y otro del tren que no se supedita a sus dulzuras ni a sus rudezas, sino a seguir el camino trazado por los carriles hasta alcanzar la estación de término. Así, mientras se ocupa en la labranza, estudia, y mientras sirve al Rey, estudia; y cuando se presenta a recoger los premios obtenidos en la Licenciatura de Filosofía y Letras—con matrícula de honor en todas las asignaturas—en la inauguración de un curso académico en Barcelona, lleva aún puesto su uniforme de soldado. Y estudia para revalidarse de Doctor, y estudia para perfeccionarse en el griego—disciplina de la que poco más tarde había de ser catedrático—y se abisma en el difícil conocimiento de la lengua y de la literatura sánscritas.

Su personalidad como helenista y orientalista se impuso a la admiración de sus contemporáneos y perdura en su obra después de él. Le debemos traducciones encomiables del sánscrito, entre las que figuran el *Hitopadeza*, el «Libro de las leyes de Manú» y cinco series de cuentos; un cotejo de la antigua versión castellana de «Cahla e Dimna», con el original árabe; «La Geografía de la Península Ibérica en los textos de los escritores árabes»; la traducción de «Las siete tragedias de Sófocles»; doctos ensayos acerca de la Lengua castellana, de la aria, del vasco y trabajos históricos y geográficos cuya enumeración cuantiosa prolongaría excesivamente estas páginas.

Sus merecimientos le llevaron a ocupar cargos importantes. Fué

Consejero de Instrucción Pública, Delegado regio de primera enseñanza de Madrid, Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, Académico de número de las Reales Academias Española y de la Historia y Correspondiente de otras muchas entidades literarias y científicas.

Nació en el año 1866 y en el 1934 se apagó con la vida el claro entendimiento del que fué un buen cristiano, escritor insigne y español que dió lustre a su patria.

En la primavera del 1936, cuando preparaba mi discurso de ingreso, era a estos hombres eruditos, como Alemany, a los que se refería la preocupación de mi esfuerzo. El tono crítico y doctoral de la Academia se imponía a mi espíritu, e iba refrescando lecturas, compilando datos y recogiendo citas para ofrecer a mis ilustres compañeros una labor de perfecto gusto circunstancial. Había reunido muchas frases que otros hombres escribieron acerca del humor, y copiado trances y escenas que convenían a la tesis que me era simpática. Aquel sólido discurso, con su entramado de pareceres ajenos, fué únicamente pronunciado por la boca de la chimenea de mi casa en la quema que me aconsejó el temor a los peligros revolucionarios. Si acaso debe considerársele como luminoso, es porque ardió entre todos mis papeles en un fogón, y mis preciadas notas, convertidas en pavesas, no consiguieron más que sembrar una pequeñita alarma entre mis vecinos.

¡ Ay, señores míos, del hombre que no medita sobre los sucesos, aunque sean de insignificante apariencia, que van formando su vida! En más tengo yo al que locamente aspira a leer algo en los posos de una taza de té que a los millones y millones de hombres que, antes de Newton, no se preguntaron por qué caía la manzana del árbol. Y al cavilar sobre la ruina de mis apuntaciones descubrí que el destino no había hecho sino despojarme de un traje que no era mío y con el que yo proyectaba pasearme entre los pavos reales, disfrutado de erudito, cuando nunca lo fuí. Castigo a una soberbia que no estaba más que en la apariencia, porque es la verdad que no intentaba nada que no fuese hablaros en el tono en que sois maestros. Pero luego pensé que puesto que fué a mí a quien hicisteis el honor de ofrecer un asiento entre vosotros, muy bien podría perdonárseme el pergeñar un discurso en el que jugasen tan sólo mis propias ideas y mis observaciones propias, sin acarreo de nombres extraños ni de frases cortadas de los más suntuosos jardines de la inteligencia, que si en ello hay de cierto más peligro para mí, sé que el presentarme

Consejero de Instrucción Pública, Delegado regio de primera enseñanza de Madrid, Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, Académico de número de las Reales Academias Española y de la Historia y Correspondiente de otras muchas entidades literarias y científicas.

Nació en el año 1866 y en el 1934 se apagó con la vida el claro entendimiento del que fué un buen cristiano, escritor insigne y español que dió lustre a su patria.

En la primavera del 1936, cuando preparaba mi discurso de ingreso, era a estos hombres eruditos, como Alemany, a los que se refería la preocupación de mi esfuerzo. El tono crítico y doctoral de la Academia se imponía a mi espíritu, e iba refrescando lecturas, compilando datos y recogiendo citas para ofrecer a mis ilustres compañeros una labor de perfecto gusto circunstancial. Había reunido muchas frases que otros hombres escribieron acerca del humor, y copiado trances y escenas que convenían a la tesis que me era simpática. Aquel sólido discurso, con su entramado de pareceres ajenos, fué únicamente pronunciado por la boca de la chimenea de mi casa en la quema que me aconsejó el temor a los peligros revolucionarios. Si acaso debe considerársele como luminoso, es porque ardió entre todos mis papeles en un fogón, y mis preciadas notas, convertidas en pavesas, no consiguieron más que sembrar una pequeñita alarma entre mis vecinos.

¡ Ay, señores míos, del hombre que no medita sobre los sucesos, aunque sean de insignificante apariencia, que van formando su vida! En más tengo yo al que locamente aspira a leer algo en los posos de una taza de té, que a los millones y millones de hombres que, antes de Newton, no se preguntaron por qué caía la manzana del árbol. Y al cavilar sobre la ruina de mis apuntaciones descubrí que el destino no había hecho sino despojarme de un traje que no era mío y con el que yo proyectaba pasearme entre los pavos reales, disfrazado de erudito, cuando nunca lo fuí. Castigo a una soberbia que no estaba más que en la apariencia, porque es la verdad que no intentaba nada que no fuese hablaros en el tono en que sois maestros. Pero luego pensé que puesto que fué a mí a quien hicisteis el honor de ofrecer un asiento entre vosotros, muy bien podría perdonárseme el pergeñar un discurso en el que jugasen tan sólo mis propias ideas y mis observaciones propias, sin acarreo de nombres extraños ni de frases cortadas de los más suntuosos jardines de la inteligencia; que si en ello hay de cierto más peligro para mí, sé que el presentarme

sin muletas ni afeites aumentará en vosotros esa indulgencia y hasta esa simpatía que reclama, casi siempre con buen éxito, la naturalidad.

Y bien necesito yo, en efecto, mirar dentro de mí mismo para ver qué cosa es esa del humor, cuando de fuera me vienen tantas estimaciones diferentes, tantas apreciaciones encontradas y la impresión de tantos sentimientos despertados por él, que van desde el agrado hasta la misma cólera. Pocos hombres habrá que, como yo, hayan reunido una tan amplia colección de opiniones acerca de ese tema, en mi dilatada vida de escritor, y el extracto de ellas no deja sino motivos de intranquilidad y graves cavilaciones para la conciencia, porque, agrupándolas por afinidad de matices y dejando a un lado lo excepcional, puede decirse que tales opiniones se dividen entre nosotros en dos grandes corrientes: la que sigue el cauce del menosprecio y la que sigue el cauce de la irritación. Si quisiera expresar con un ejemplo lo que el humor viene a ser para nuestra interpretación vulgar, tendría que esquematizarlo en la casita de caramelo donde vivía el ogro de un cuento de niños. Mucha gente, la que posee un espíritu más infantil, se acerca a las paredes con la lengua fuera, las lame, las encuentra dulces y amables y se va, sin detenerse a investigar qué ser grave, bondadoso o terrible habita entre ellas. Otras personas, de espíritu barbudo—porque existe una especial solemnidad que hace nacer barbas en el alma—, divisan al ogro desde luego, pero se separan de su casa reprochándole que un personaje tan trascendental haya incurrido en la falta de seriedad de hacerse una mansión de caramelo. Los unos saborean lo exterior, las paredes, e ignoran al ogro; los otros conocen al ogro y le desdeñan por sus paredes. Los primeros son los que, después de leer las páginas de un humorista, le felicitan protectoramente con unas palmaditas en los hombros, asegurándole que «aquella cosita que conocen de él les ha hecho pasar un buen rato», con lo cual el escritor se encuentra súbitamente anegado en futilidad y tan descontento de su insignificancia como si se dedicase a tallar huesos de aceituna. Los segundos son los que braman que los asuntos serios no han de ser tratados sino con seriedad, y entonces el humorista siente esa sutil vergüenza que conocen el banquero sorprendido en un «cabaret» y el profesor de química acusado de amar los trucos de la prestidigitación.

Para todo este inmenso público, en el que entran doctos e ignaros, las fronteras del humor son elásticas y difusas. Dentro de ellas mete, como en saco de trapero, los productos más heterogéneos: los chistes,

el sarcasmo, las payasadas, la ironía, un libro de Quevedo y una «salida» de cualquier excéntrico de circo. Cree que es humor cuanto le hace reír. Las mismas diversas acepciones que en nuestro idioma tiene esa palabra, contribuyen a desorientarle. Las definiciones que se le dan son de tal modo inconcretas, que es muy de notar que al humor suele determinársele por imágenes entre las que acaso la más feliz sea la que lo compara a la sonrisa de una desilusión. Pero, entre esta retórica, se ciega y vacila la comprensión de un pueblo que necesitaría de fórmulas mucho más precisas para determinar exactamente un fenómeno que no está en su esencia, que no puede intuir, por serle extraño.

Yo puedo decir de mí que cuando escribí «Las siete columnas», «El secreto de Barba-Azul» o «El Malvado Carabel», no fué mi propósito hacer reír a alguien, sino combatir ideas que me parecían equivocadas. Cuanto más tiempo pasa, más me persuado de lo difícil que es convencer a la gente de que el humor puede no ser solemne, pero es serio. Ya un eminente crítico que tuvo asiento en esta Casa—don Eduardo Gómez de Baquero—dijo al ocuparse de mis obras que mis lectores debían dividirse en dos grupos: uno, numeroso, que buscaba en ellas la posible gracia aparente, y otro, muy pequeño, que se detenía en el análisis de la intención, que él calificaba bondadosamente de filosófica.

¿Qué es, en verdad, el humor? La enorme cantidad de exégesis que le han dedicado críticos y filósofos de todo el mundo destila la riqueza de sus matices y su importancia como procedimiento capaz de tallar muy peculiarmente las ideas. Se le han buscado hasta explicaciones fisiológicas. Alguien dijo: «Quizá sea una lesión del cerebro que impone esa especial visión de las cosas.» Con lo cual no hizo más que seguir esa forma materialista de interpretar el espíritu, de la que es fruto la conocida frase que afirma que «el genio es una enfermedad». En todo caso habría que convenir que tales lesiones son infrecuentes, porque el humorismo lo es, y sus producciones tan escasas, que hay países en cuya literatura no puede encontrarse una sola obra merecedora de tal clasificación.

A mi juicio, podrían desentrañarse más fácilmente las características del humor si le enmarcamos en esta definición un poco amplia, pero cuyas líneas iremos ciñendo después en un análisis más detenido: el humor es, sencillamente, una posición ante la vida.

Bien sé que esto no es más que el género próximo, y que la definición queda, por tanto, incompleta. Toda obra del pensamiento im-

plica una posición ante la vida. Pero las del literato llevan un acento especial, un origen común e inevitable, que es el de estar inspiradas más o menos secretamente por el descontento. Los hombres que utilizan su imaginación en crear la fábula de un poema o de una novela son, antes que nada, descontentos. Buscan con su fantasía lo que la realidad les niega y se forjan un mundo a su antojo, abstrayéndose en él de tal manera que les parece más verdadero que el real. Crean seres tristes para vengarse de sus propias tristezas; suponen amores dichosos para indemnizarse de los que no tienen... Si el protagonista de la novela descubre una mina de oro, es que el autor ansía la riqueza; si idea el tipo de un bandido triunfante, es que dentro va su ansia de castigar el poder ajeno... El descontento del novelista es estático, soñador y perezoso; un descontento incapaz de acción, o por escepticismo o por impotencia. Ningún hombre de acción escribe novelas. Ningún descubridor de minas de oro ha escrito jamás novelas en que alguien descubriese minas de oro. El novelista, el poeta, se cura de las molestias y las dificultades que el mundo le ofrece creando dentro de sí otro mundo por el que se mueve más a su antojo y que opone a aquél. Un ser perfectamente satisfecho no escribiría fábulas. Son muestras de descontento en un escritor hasta sus diti-rambos, porque en una égloga que canta la apacibilidad del campo hay una inspiración que mana del hastío de las ciudades bulliciosas, y el elogio a la fidelidad de muchas enamoradas nació de que así hubiese el poeta deseado que fuese la mujer que sólo llevó amarguras a su vida. 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.

Este núcleo de descontento que hallamos en la obra de todo escritor de este tipo y como condición esencial de la misma, no es vituperable, sino, al contrario, fuente de los mayores bienes, porque no hubo progreso humano alguno que no se derivase precisamente de una desconformidad, de un malestar, de una incomprensión, ya que hasta en la simple busca de las verdades más puras, más alejadas de nuestras necesidades físicas, hay el disgusto que causa la ignorancia. El dolor es el que hace avanzar a los hombres para huir de él, que, no obstante, les sigue como la sombra al cuerpo. Y es en la exquisita sensibilidad del artista donde las miserias, los errores, los sufrimientos todos—los propios y los ajenos—abren más crueles llagas y alcan-

plica una posición ante la vida. Pero las del literato llevan un acento especial, un origen común e inevitable, que es el de estar inspiradas más o menos secretamente por el descontento. Los hombres que utilizan su imaginación en crear la fábula de un poema o de una novela son, antes que nada, descontentos. Buscan con su fantasía lo que la realidad les niega, y se forjan un mundo a su antojo, abstrayéndose en él de tal manera que les parece más verdadero que el real. Crean seres tristes para vengarse de sus propias tristezas; suponen amores dichosos para indemnizarse de los que no tienen... Si el protagonista de la novela descubre una mina de oro, es que el autor ansía la riqueza; si idea el tipo de un bandido triunfante, es que dentro va su ansia de castigar el poder ajeno... El descontento del novelista es estático, soñador y perezoso; un descontento incapaz de acción, o por escepticismo o por impotencia. Ningún hombre de acción escribe novelas. Ningún descubridor de minas de oro ha escrito jamás novelas en que alguien descubriese minas de oro. El novelista, el poeta, se cura de las molestias y las dificultades que el mundo le ofrece creando dentro de sí otro mundo por el que se mueve más a su antojo, y que opone a aquél. Un ser perfectamente satisfecho, no escribiría fábulas. Son muestras de descontento en un escritor hasta sus diti-rambos, porque en una égloga que canta la apacibilidad del campo, hay una inspiración que mana del hastío de las ciudades bulliciosas, y el elogio a la fidelidad de muchas enamoradas nació de que así hubiese el poeta deseado que fuese la mujer que sólo llevó amarguras a su vida. 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.

Este núcleo de descontento que hallamos en la obra de todo escritor de este tipo y como condición esencial de la misma, no es vituperable, sino, al contrario, fuente de los mayores bienes, porque no hubo progreso humano alguno que no se derivase precisamente de una desconformidad, de un malestar, de una incomprensión, ya que hasta en la simple busca de las verdades más puras, más alejadas de nuestras necesidades físicas, hay el disgusto que causa la ignorancia. El dolor es el que hace avanzar a los hombres para huir de él, que, no obstante, les sigue como la sombra al cuerpo. Y es en la exquisita sensibilidad del artista donde las miserias, los errores, los sufrimientos todos—los propios y los ajenos—abren más crueles llagas y alcan-

zan los gemidos una resonancia mayor. Son ellos precisamente los que se oponen con perennes bríos a la maldad, a la injusticia, a la brutalidad, a la torpeza. Hay ocasiones en que el legislador, el sociólogo, el gobernante, inclinan la frente para confesar: «No está bien, pero es imposible corregirlo, porque se halla vinculado en nuestra naturaleza.» Y cuando estos hombres ceden el paso al torrente de los instintos, de las pasiones, de lo que parece irremediable y consustancial, allí donde claudican resignadamente nuestras fuerzas, allí se obstina el poeta pretendiendo hacer con su ideal un dique contra las debilidades. En el principio fué el Ensueño, y la sociedad humana va marchando lentamente hacia aquello que ha determinado antes la fantasía. Ese hombre inmóvil, absorto ante el escenario de sus propias imaginaciones, incapaz de acción, es el que prepara los más decisivos cambios en la vida de sus semejantes, y en él está el resorte de todas las mutaciones. ¿Qué hace mirando los colores del Poniente en la futilidad de las nubes o ensartando con cuidado escrupuloso las palabras de sus historietas o de sus rimas? Hace nada menos que dar forma al mundo. Tras los sollozos que le arranque nuestra miseria, vendrá el legislador a suavizarla; el paisaje que él haya cantado se poblará de peregrinos que llevan los ojos que él les prestó; si sueña en volar como las aves, generaciones de ingenieros trabajarán después sobre aquel anhelo para realizarlo. Dickens modifica la justicia inglesa con sus novelas. Ibsen, la condición de la mujer escandinava, con sus comedias; de las obras de Bernardino de Saint Pierre fluyen los sentimientos antiesclavistas que cristalizan piadosamente a principios del siglo XVIII; en vientos huracanados de revolución se convierte el suave soplo que producen los lectores de Voltaire y de Gorki y de Tolstói, al volver las hojas de sus libros; amamos como quisieron los poetas provenzales, y porque se han escrito escenas y aventuras marítimas hay navegantes que gozan en extraña soledad la belleza de los océanos. Don Quijote, movido por sus lecturas, es un exacto arquetipo humano.

Si convenimos en que la musa que más frecuentemente guía la pluma de un escritor es la de la desconformidad, nos convendrá en seguida discernir qué reacciones son posibles ante el disgusto de un descontento, y hallaremos que son únicamente tres, dos de las cuales pueden ser estimadas como primarias o instintivas y la otra clasificada como inteligente; aquéllas, enraizadas en lo más natural y espontáneo de nuestro ser, y ésta, presentándose como fruto de una elaboración en la que interviene con preferencia la facultad pensante.

zan los gemidos una resonancia mayor. Son ellos precisamente los que se oponen con perennes bríos a la maldad, a la injusticia, a la brutalidad, a la torpeza. Hay ocasiones en que el legislador, el sociólogo, el gobernante, inclinan la frente para confesar: «No está bien, pero es imposible corregirlo, porque se halla vinculado en nuestra naturaleza.» Y cuando estos hombres ceden el paso al torrente de los instintos, de las pasiones, de lo que parece irremediable y consustancial, allí donde claudican resignadamente nuestras fuerzas, allí se obstina el poeta pretendiendo hacer con su ideal un dique contra las debilidades. En el principio fué el Ensueño, y la sociedad humana va marchando lentamente hacia aquello que ha determinado antes la fantasía. Ese hombre inmóvil, absorto ante el escenario de sus propias imaginaciones, incapaz de acción, es el que prepara los más decisivos cambios en la vida de sus semejantes, y en él está el resorte de todas las mutaciones. ¿Qué hace mirando los colores del Poniente en la futilidad de las nubes o ensartando con cuidado escrupuloso las palabras de sus historietas o de sus rimas? Hace nada menos que dar forma al mundo. Tras los sollozos que le arranque nuestra miseria, vendrá el legislador a suavizarla; el paisaje que él haya cantado se poblará de peregrinos que llevan los ojos que él les prestó; si sueña en volar como las aves, generaciones de ingenieros trabajarán después sobre aquel anhelo, para realizarlo. Dickens modifica la justicia inglesa con sus novelas. Ibsen, la condición de la mujer escandinava, con sus comedias; de las obras de Bernardino de Saint Pierre fluyen los sentimientos antiesclavistas que cristalizan piadosamente a principios del siglo XVIII; en vientos huracanados de revolución se convierte el suave soplo que producen los lectores de Voltaire y de Gorki y de Tolstói, al volver las hojas de sus libros; amamos como quisieron los poetas provenzales, y porque se han escrito escenas y aventuras marítimas hay navegantes que gozan en extraña soledad la belleza de los océanos. Don Quijote, movido por sus lecturas, es un exacto arquetipo humano.

Si convenimos en que la musa que más frecuentemente guía la pluma de un escritor es la de la desconformidad, nos convendrá en seguida discernir qué reacciones son posibles ante el disgusto de un descontento, y hallaremos que son únicamente tres, dos de las cuales pueden ser estimadas como primarias o instintivas y la otra clasificada como inteligente; aquéllas, enraizadas en lo más natural y espontáneo de nuestro ser, y ésta, presentándose como fruto de una elaboración en la que interviene con preferencia la facultad pensante.

Las dos reacciones primarias son la cólera y la tristeza, la imprecación y el llanto. Ante cualquier fenómeno que nos perjudica o violenta o lastima, nuestro impulso es o el de quejarnos o el de sublevarnos airadamente contra él. Y en estos límites quedan encerradas dos inmensas parcelas de la literatura. En una de ellas el descontento lleva el ceño fruncido, el mirar chispeante, la condenación en los labios y el puñal en la diestra. Se detiene ante el pueblo oprimido y le grita: «¡ Revuélvete! », y ante el amador desdeñado aconseja: «¡ Mátala! », y ante el compendio de la maldad humana invoca el castigo de Dios. Es la literatura que arranca los últimos harapos que mal encubren la miseria moral o material del prójimo para mostrarla en forma que más ofenda y repugne. Es la que lleva al arte las desesperaciones, los fracasos, el penoso jadear con que subimos la cuesta de nuestra vida; la que dibuja las sombras que hay en ese abismo que separa nuestros anhelos de la realidad; y la falacia de la amistad, y la veleidad de los amores, y lo imperfecto de la justicia, y la impiedad de la ambición, y el menosprecio de la inocencia. Enorme anaquel de todas nuestras imperfecciones y de todas nuestras incapacidades. Es la literatura que arroja al rostro del Destino la sangre de Romeo y Julieta, la ingratitud de las hijas del Rey Lear, la fría palidez de Desdémona, y también los dolores de los pequeños dramas de la vida vulgar; los del niño desamparado, los del hombre sin dinero, los del amante alejado de su ideal por prejuicios sociales, los que representan, en fin, una indescriptible balumba de motivos acongojantes, sin que basten para excluir de esta clasificación los desenlaces optimistas, que vienen, por el contrario, a representar un reproche más a los hados, y quizá el de mayor energía, ya que con ellos el autor opone a la falta de equidad que tantas veces embarulla ciegamente nuestras vidas, acarreando resultados incongruentes, una lección de justicia, como si les dijese: «Así, y no de otro modo, debiera ser.»

En otra de estas reacciones de desconformidad, la literatura se acoge al lamento. Busca la compasión, se desmaya en un concepto fatalista, amortigua sus pesares narrándolos y persigue la simpatía de las lágrimas de los demás. Una gran parte de la poesía lírica es así de doliente, y así son muchísimas novelas—no por eso menos geniales—en las que los grifos de la tristeza gotean ayes sobre cuantas tribulaciones nos afligen.

En cuanto a la tercera reacción, es algo ya muy diferente. Cuando ni gemimos ni nos encolerizamos ante lo que nos disgusta, no queda más que una actitud: la de la burla. Es esta una posición desde la

Las dos reacciones primarias son la cólera y la tristeza, la imprecación y el llanto. Ante cualquier fenómeno que nos perjudica o violenta o lastima, nuestro impulso es o el de quejarnos o el de sublevarnos airadamente contra él. Y en estos límites quedan encerradas dos inmensas parcelas de la literatura. En una de ellas, el descontento lleva el ceño fruncido, el mirar chispeante, la condenación en los labios y el puñal en la diestra. Se detiene ante el pueblo oprimido y le grita: «¡ Revuélvete! », y ante el amador desdeñado aconseja: «¡ Mátala! », y ante el compendio de la maldad humana invoca el castigo de Dios. Es la literatura que arranca los últimos harapos que mal encubren la miseria moral o material del prójimo para mostrarla en forma que más ofenda y repugne. Es la que lleva al arte las desesperaciones, los fracasos, el penoso jadear con que subimos la cuesta de nuestra vida; la que dibuja las sombras que hay en ese abismo que separa nuestros anhelos de la realidad; y la falacia de la amistad, y la veleidad de los amores, y lo imperfecto de la justicia, y la impiedad de la ambición, y el menosprecio de la inocencia. Enorme anaquel de todas nuestras imperfecciones y de todas nuestras incapacidades. Es la literatura que arroja al rostro del Destino la sangre de Romeo y Julieta, la ingratitude de las hijas del Rey Lear, la fría palidez de Desdémona, y también los dolores de los pequeños dramas de la vida vulgar: los del niño desamparado, los del hombre sin dinero, los del amante alejado de su ideal por prejuicios sociales, los que representan, en fin, una indescriptible balumba de motivos acongojantes, sin que basten para excluir de esta clasificación los desenlaces optimistas, que vienen, por el contrario, a representar un reproche más a los hechos, y quizá el de mayor energía, ya que con ellos el autor opone a la falta de equidad que tantas veces embarulla ciegamente nuestras vidas, acarreando resultados incongruentes, una lección de justicia, como si les dijese: «Así, y no de otro modo, debiera ser.»

En ~~otra~~ de estas reacciones de desconformidad, la literatura se acoge al lamento. Busca la compasión, se desmaya en un concepto fatalista, amortigua sus pesares narrándolos y persigue la simpatía de las lágrimas de los demás. Una gran parte de la poesía lírica es así de doliente, y así son muchísimas novelas—no por eso menos geniales—en las que los grifos de la tristeza gotean ayes sobre cuántas tribulaciones nos afligen.

En cuanto a la tercera reacción, es algo ya muy diferente. Cuando ni gemimos ni nos encolerizamos ante lo que nos disgusta, no queda más que una actitud: la de la burla. Es esta una posición desde la

- la 2ª -

que no pretendemos matar al adversario, sino, en todo caso, hacer que se suicide; ni aspiramos a contagiarle nuestras lágrimas, sino a que sea la sonrisa la que se le pegue y le desarme. En este caso la impresión hiriente no pasa tan sólo por el corazón para tomar en él bríos de protesta o acentos afflictivos, sino que se deja macerar en el cerebro, de donde sale como amansada; más pulida, más cortés y, sobre todo, más comprensiva.

Algunos temperamentos literarios se inclinan a creer que una frase quedará clavada mucho más tiempo en la atención, y tendrá, por tanto, más eficacia si se le pone la punta de flecha de una sonrisa. La gracia es, sin duda alguna, un don artístico. Claro que no basta por sí sola para formar un arte, y ésta es la equivocación en que incurren muchos. Es un auxiliar, es un vehículo. Nos cautiva cuando lleva dentro una idea, y se nos antoja pueril e inconsiderable cuando no persigue más fines que los propios, presentándose en forma de expresión simplemente festiva, con el afán, vacío, de hacernos reír. Así el chiste. Ya he dicho en alguna otra ocasión que el chiste me parece el más próximo pariente de las cosquillas. Hay ciertos resortes en nuestra alma—estudiados por muchos, y entre ellos, y muy sabiamente, por Bergson—que obedecen a la mecánica del chiste y nos mueven a reír. Pero esto nada vale. Las cosquillas pueden obligarnos también a retorcernos en carcajadas estentóreas, y, sin embargo, cuando cesa el estímulo, no se ha enriquecido nuestro espíritu con un pensamiento ni con una emoción. Tal ocurre con el chiste. El chiste—que habitualmente consiste en un más o menos feliz juego de palabras—está muy abajo en el subsuelo literario, y si le aludo aquí es únicamente porque mucha gente aberrada le incluye en la categoría del humor; y conviene la repulsa.

Pero la gracia abrillanta las ideas, las adorna, las hace amar, las adhiere a la memoria, vierte sobre ellas una luz que las vuelve más asequibles y claras. Y, al mismo tiempo que las aguza, pone en esa punta un beleño que hace sus heridas mortales, cuando se trata de lastimar. Ni el insulto, ni la súplica, ni la execración, ni los suspiros tienen una fuerza semejante.

Mas en esta estrecha franja con que la burla cruza el cielo literario no existe homogeneidad. En la burla hay varios matices, como en el arco iris. Hay el sarcasmo, de color más sombrío, cuya risa es amarga y sale entre los dientes apretados; cólera tan fuerte, que aún trae sabor a tal después del quimismo con que la transformó el pensamiento. Hay la ironía, que tiene un ojo en serio y el otro en guiños,

mientras espolea el enjambre de sus avispas de oro. Y hay el humor. El tono más suave del iris. Siempre un poco bondadoso, siempre 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.

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 una persona—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 de 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 mezclarlas con el fárrago insignificante de una vida contada a la manera muy meticulosa y muy pasada de moda de Paul Bourget.

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.

En el fondo no hay nada más serio que el humor, porque puede decirse de él que está ya de vuelta de la violencia y de la tristeza, y hasta tal punto es esto verdad, que si bien se necesita para producirlo un temperamento especial, este temperamento no fructifica en la mayoría de los casos hasta que le ayudan una experiencia y una madurez. El poeta lírico, el dramaturgo, el simple narrador literario, el escritor festivo, pueden ser precoces. El humorista, no. Las primeras novelas de Bernard Shaw no dejaban adivinar la modalidad que hizo famosos sus libros en el mundo entero. Y como el ejemplo que conozco mejor es el mío propio, confío que no se me cargará en cuen-

mientras espolea el enjambre de sus avispas de oro. Y hay el humor. El tono más suave del iris. Siempre un poco bondadoso, siempre 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.

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 una persona—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 de 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 mezclarlas con el fárrago insignificante de una vida contada a la manera muy meticulosa y muy pasada de moda de Paul Bourget.

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.

En el fondo no hay nada más serio que el humor, porque puede decirse de él que está ya de vuelta de la violencia y de la tristeza, y hasta tal punto es esto verdad, que si bien se necesita para producirlo un temperamento especial, este temperamento no fructifica en la mayoría de los casos hasta que le ayudan una experiencia y una madurez. El poeta lírico, el dramaturgo, el simple narrador literario, el escritor festivo, pueden ser precoces. El humorista, no. Las primeras novelas de Bernard Shaw no dejaban adivinar la modalidad que hizo famosos sus libros en el mundo entero. Y como el ejemplo que conozco mejor es el mío propio, confío que no se me cargará en cuen-

ta de vanidad, sino en la de mi afán de robustecer la tesis, el que me decida a apoyarme en él, no porque lo estime excepcional, sino, al contrario, porque creo que la mía fué una evolución vulgar y corriente. Y así confesaré que en la adolescencia—tan propensa a la melancolía—, cuando yo no tenía nada que decir a mis semejantes, fui atacado por la manía de hacerles llorar, y escribí varios años versos y prosas lacrimógenos a propósito de desengaños y dolores que yo mismo inventaba. Me parece que la idea que formé entonces de la gloria literaria consistía en tener ante mí a la Humanidad entera agitada por sollozos convulsivos. Provocar una sonrisa me hubiese parecido entonces una deshonra. Más tarde, cuando comencé a conocer el mundo, mi tentación se refería a cogerle por las solapas y a asustarle con profecías terroríficas acerca de las consecuencias de los malos pasos en que andaba. También entonces se me antojaba inferior la risa. Yo lanzaba mis trenos y el mundo continuaba impasible. Creo firmemente que es esta impasibilidad la que determina una exteriorización del humor en quien la contempla. Podemos atisbar un indicio luminoso en la conducta del que discrepa irresistiblemente de un retrato o de una estatua concebidos con demasiada solemnidad. El discrepante padece con aquel espectáculo y necesita hacer algo para corregirlo. ¿Qué decisión tomar? Es inútil que le injurie o que pretenda convencerle de lo molesto de su prosopopeya, porque el retrato o la estatua continuarán inmóviles en el mismo gesto y en la misma actitud. Para romper la estatua no tiene fuerzas, y si rasga el lienzo provocaría su propia desgracia. El furor de aquella discrepancia busca entonces salida por la válvula de un recurso frecuente, y pinta unos ridículos mostachos al retratado o encaja en la cabeza de la estatua un gorro de dormir, y entonces la misma impasibilidad de una u otra figura revierte en contra de ella y ya no es solemne, sino cómica, y su prestigio queda, al menos momentáneamente, aniquilado.

Obsérvese que este punto de madurez que el humorismo requiere se relaciona no sólo con los escritores que lo producen, sino con los pueblos y con la literatura de esos pueblos. Es decir, que un pueblo joven o una literatura joven no dan frutos de humor. 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.

Hemos dicho que esta posición ante la vida, que es el humor, pre-

ta de vanidad, sino en la de mi afán de robustecer la tesis, el que me decida a apoyarme en él, no porque lo estime excepcional, sino, al contrario, porque creo que la mía fué una evolución vulgar y corriente. Y así confesaré que en la adolescencia—tan propensa a la melancolía—, cuando yo no tenía nada que decir a mis semejantes, fui atacado por la manía de hacerles llorar, y escribí, varios años, versos y prosas lacrimógenos a propósito de desengaños y dolores que yo mismo inventaba. Me parece que la idea que formé entonces de la gloria literaria consistía en tener ante mí a la Humanidad entera agitada por sollozos convulsivos. Provocar una sonrisa me hubiese parecido entonces una deshonra. Más tarde, cuando comencé a conocer el mundo, mi tentación se refería a cogerle por las solapas y a asustarle con profecías terroríficas acerca de las consecuencias de los malos pasos en que andaba. También entonces se me antojaba inferior la risa. Yo lanzaba mis trenos y el mundo continuaba impasible. Creo firmemente que es esta impasibilidad la que determina una exteriorización del humor en quien la contempla. Podemos atisbar un indicio luminoso en la conducta del que discrepa irresistiblemente de un retrato o de una estatua concebidos con demasiada solemnidad. El discrepante padece con aquel espectáculo y necesita hacer algo para corregirlo. ¿Qué decisión tomar? Es inútil que le injurie o que pretenda convencerle de lo molesto de su prosopopeya, porque el retrato o la estatua continuarán inmóviles en el mismo gesto y en la misma actitud. Para romper la estatua no tiene fuerzas, y si rasga el lienzo provocará su propia desgracia. El furor de aquella discrepancia busca entonces salida por la válvula de un recurso frecuente, y pinta unos ridículos mostachos al retratado o encaja en la cabeza de la estatua un gorro de dormir; y entonces la misma impasibilidad de una u otra figura revierte en contra de ella y ya no es solemne, sino cómica; y su prestigio queda, al menos momentáneamente, aniquilado.

Obsérvese que este punto de madurez que el humorismo requiere se relaciona no sólo con los escritores que lo producen, sino con los pueblos y con la literatura de esos pueblos. Es decir, que un pueblo joven o una literatura joven no dan frutos de humor. 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.

Hemos dicho que esta posición ante la vida, que es el humor, pre-

cisa una experiencia, pero también un temperamento que permita tan especial reacción. Y por razones fácilmente analizables, ese temperamento no abunda. El número de escritores humoristas con que cuenta la Humanidad es asombrosamente pequeño si se compara con el de cualquier otra modalidad literaria, y quizá influya considerablemente en ello el que es casi imposible imitarla, ya que consiste no en un estilo, sino en una visión de los fenómenos tan peculiar que, como ya sabemos, hace que algunos se crean autorizados a explicarla por una lesión o una anormalidad fisiológica. La gracia es un don del que no se pueden hacer injertos, y menos cuando es sustanciosa y digna. Hacer llorar será siempre más fácil que hacer sonreír. El don de ponerse grave lo tiene cualquiera.

Hay muchos hombres que carecen del sentido del humor, y hay asimismo muchos pueblos que lo perciben muy difícilmente o que, si lo perciben, no lo aman. Sería complicado pretender ahora penetrar en las plurales razones de tal insuficiencia, pero nos basta para el caso con saber que así ocurre. Una de las más viejas razas del mundo—la céltica—es la que ha producido en mayor número y más estimables escritores humoristas. Irlandeses fueron Swift y Chéster-ton, Bernard Shaw y Oscar Wilde, en cuyas obras hay tan elegante y a veces tan enternecido humor. No desconozco el cuidado con que debemos manejar en estos nuestros civilizados tiempos ese concepto de las razas; pero por mucho que nuestra movilidad actual y las superposiciones, mezclas o desplazamientos provocados a lo largo de los siglos hayan modificado y desvirtuado los antiguos caracteres y la pureza ancestral, el poso anímico persevera y siempre subsiste una impregnación de tipo espiritual que, más que los aspectos exteriores, permite determinar los contornos de un islote étnico. Hay, en efecto, razas o pueblos que tienen una disposición o capacidad para el humor, como los hay que tienen una disposición para el fatalismo, para la aventura o para lo bélico. Todas son actitudes ante la vida, y vienen a caracterizar fuertemente su historia. Spengler afirma que los revolucionarios no tienen nunca el sentido del humor, lo que vemos comprobado en Inglaterra, que hizo una sola revolución de excesos inferiores a cualquier otra, y en países donde el humor no grana y que se confían apresuradamente a la violencia en cuanto les perturba una incomodidad. También dice Spengler que todos los grandes conductores de hombres han poseído esa capacidad, y es, en efecto, más que probable que en las alturas del mando sea preciso alcanzar mu-

cisa una experiencia, pero también un temperamento que permita tan especial reacción. Y por razones fácilmente analizables, ese temperamento no abunda. El número de escritores humoristas con que cuenta la Humanidad es asombrosamente pequeño si se compara con el de cualquier otra modalidad literaria, y quizá influya considerablemente en ello el que es casi imposible imitarla, ya que consiste no en un estilo, sino en una visión de los fenómenos tan peculiar que, como ya sabemos, hace que algunos se crean autorizados a explicarla por una lesión o una anormalidad fisiológica. La gracia es un don del que no se pueden hacer injertos, y menos cuando es sustanciosa y digna. Hacer llorar será siempre más fácil que hacer sonreír. El don de ponerse grave lo tiene cualquiera.

Hay muchos hombres que carecen del sentido del humor, y hay asimismo muchos pueblos que lo perciben muy difícilmente o que, si lo perciben, no lo aman. Sería complicado pretender ahora penetrar en las plurales razones de tal insuficiencia, pero nos basta para el caso con saber que así ocurre. Una de las más viejas razas del mundo—la céltica—es la que ha producido en mayor número y más estimables escritores humoristas. Irlandeses fueron Swift y Chéster-ton, Bernard Shaw y Oscar Wilde, en cuyas obras hay tan elegante y a veces tan enternecido humor. No desconozco el cuidado con que debemos manejar en estos nuestros civilizados tiempos ese concepto de las razas; pero por mucho que nuestra movilidad actual y las superposiciones, mezclas o desplazamientos provocados a lo largo de los siglos hayan modificado y desvirtuado los antiguos caracteres y la pureza ancestral, el poso anímico persevera y siempre subsiste una impregnación de tipo espiritual que, más que los aspectos exteriores, permite determinar los contornos de un islote étnico. Hay, en efecto, razas o pueblos que tienen una disposición o capacidad para el humor, como los hay que tienen una disposición para el fatalismo, para la aventura o para lo bélico. Todas son actitudes ante la vida, y vienen a caracterizar fuertemente su historia. Spengler afirma que los revolucionarios no tienen nunca el sentido del humor, lo que vemos comprobado en Inglaterra, que hizo una sola revolución de excesos inferiores a cualquier otra, y en países donde el humor no grana y que se confían apresuradamente a la violencia en cuanto les perturba una incomodidad. También dice Spengler que todos los grandes conductores de hombres han poseído esa capacidad, y es, en efecto, más que probable que en las alturas del mando sea preciso alcanzar mu-

chas veces a ver los hombres y las cosas, la imperfección, la ingratitud, la deslealtad, la torpeza, al 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.

Comprendo que, así como cada uno de los escritores que reciben el honor de ser admitidos entre vosotros, suele afirmar sus devociones disertando acerca de otros artistas ilustres a los que es afín, que fueron como sus precedentes y dentro de cuya amplia órbita gloriosa también se mueven ellos, yo estoy en el deber de tratar del humor en la literatura española. El tema se me impuso imperiosamente desde que pensé en trazar el discurso que es trámite obligado para la recepción. Durante mucho tiempo yo fui el hombre que tenía el rótulo, pero que carecía de toda posibilidad para hacer la obra. Disponía de un bello título («El humor en la literatura castellana»), y padecía la seguridad de que era pretensión desaforada componer bajo tal propósito nada menos que un discurso, porque es lo cierto que en nuestra literatura el humor no ha hecho escuela ni presenta algo más que manifestaciones discontinuas, esporádicas y escasísimas. No hay un panorama de literatura humorística por el que discurrir, no hay esa fronda multicolor que admiramos en nuestra poesía lírica y épica, ni esas cordilleras de ingenios que nos recrean en el drama y en la tragedia, en el costumbrismo y en la sátira, en tantas novelas genialmente ceñudas y en tantas novelas genialmente sollozantes. No sentimos el humor, y hasta debemos decir sinceramente que nos molesta, que nos inquieta, que tememos, sólo con verlo pasar a nuestro lado, que manche o disminuya nuestra propia seriedad, de la que estamos enamorados y que ponemos gran celo en vigilar porque nos parece que perder algo de ella es como perder algo de nuestro honor. Y muchas veces, en efecto, cuando queremos afirmar que alguien ha perdido su decencia, decimos que ha perdido su seriedad. El concepto aparece suavizado, pero todos lo entendemos.

El carácter castellano no admite esa blandura que hay siempre en el humor. Fuerte, seco, rígido, enamorado de las abstracciones, tiene un concepto trágico de la vida. Lleva el honor como una armadura y tiene de Dios una idea tajante, estremecida y escueta. Condena al hierro a quienes faltan a la ley humana, sin que la pasión atenúe la culpa, y al fuego a los que se deslizan fuera de la ortodoxia, creyendo interpretar una justicia que aparece así intransigente e implacable. Arma contra la infiel la cólera del amante y aun la del marido que ya no ama, y llora ante Dios en versos magníficos las miserias

chas veces a ver los hombres y las cosas, la imperfección, la ingratitud, la deslealtad, la torpeza, al 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.

Comprendo que, así como cada uno de los escritores que reciben el honor de ser admitidos entre vosotros, suele afirmar sus devociones disertando acerca de otros artistas ilustres a los que es afín, que fueron como sus precedentes y dentro de cuya amplia órbita gloriosa también se mueven ellos, yo estoy en el deber de tratar del humor en la literatura española. El tema se me impuso imperiosamente desde que pensé en trazar el discurso que es trámite obligado para la recepción. Durante mucho tiempo yo fuí el hombre que tenía el rótulo, pero que carecía de toda posibilidad para hacer la obra. Disponía de un bello título («El humor en la literatura castellana»), y padecía la seguridad de que era pretensión desafortada componer bajo tal propósito nada menos que un discurso, porque es lo cierto que en nuestra literatura el humor no ha hecho escuela ni presenta algo más que manifestaciones discontinuas, esporádicas y escasísimas. No hay un panorama de literatura humorística por el que discurrir, no hay esa fronda multicolor que admiramos en nuestra poesía lírica y épica, ni esas cordilleras de ingenios que nos recrean en el drama y en la tragedia, en el costumbrismo y en la sátira, en tantas novelas genialmente ceñudas y en tantas novelas genialmente sollozantes. No sentimos el humor, y hasta debemos decir sinceramente que nos molesta, que nos inquieta, que tememos, sólo con verlo pasar a nuestro lado, que manche o disminuya nuestra propia seriedad, de la que estamos enamorados y que ponemos gran celo en vigilar, porque nos parece que perder algo de ella es como perder algo de nuestro honor. Y muchas veces, en efecto, cuando queremos afirmar que alguien ha perdido su decencia, decimos que ha perdido su seriedad. El concepto aparece suavizado, pero todos lo entendemos.

El carácter castellano no admite esa blandura que hay siempre en el humor. Fuerte, seco, rígido, enamorado de las abstracciones, tiene un concepto trágico de la vida. Lleva el honor como una armadura y tiene de Dios una idea tajante, estremecida y escueta. Condena al hierro a quienes faltan a la ley humana, sin que la pasión atenúe la culpa, y al fuego a los que se deslizan fuera de la ortodoxia, creyendo interpretar una justicia que aparece así intransigente e implacable. Arma contra la infiel la cólera del amante y aun la del marido que ya no ama, y llora ante Dios en versos magníficos las miserias

terrenas y el ansia de comparecer ante su presencia enajenadora. En la exaltación de estos sentimientos, la literatura castellana culmina magníficamente sobre las demás, especialmente en lo místico, y da al asombro humano una copiosa lista de obras inmortales en las que las pasiones chirrían como ascuas sobre la carne y donde un destino ceñudo, escasamente piadoso, rige el ir y venir de seres hasta cuyas almas ha concluído por filtrarse, a fuerza de vestirlas siglos y siglos, algo del hierro de las armaduras.

Obras geniales, pero también un poco implacables, que trasudan severidad, que cotejan intransigentemente nuestras acciones con las normas sociales convenidas. La pasión se muestra en ellas ingente y fatal, haciendo rodar aludes incontenibles por las laderas de los espíritus, torciendo existencias, tronchando destinos, amedrentante, ejemplar.

Cuando la literatura castellana se acerca al espectáculo de la vida, lleva ya un gesto grave; va resuelta a cortejarlo con las grandes leyes humanas y divinas, dejando a un lado esos móviles y esas razones de apariencia menuda, pero a veces tan importantes en nuestro proceder. Si utiliza la risa, la empuña como un látigo. ¿Dónde encontrar humor en la novelística nacional, si convenimos—como yo defiendo—que la ternura es el sentimiento indispensable, *sine qua non*, que se ha de combinar con la gracia para lograr ese estilo? La vulgaridad de los lectores nos remitirá a la picaresca. Pero en el collar de joyas que puede formarse con las novelas de ese género no está hilvanada ninguna de la que brote la dulce luz de la piedad, de la comprensión bondadosa. Se suscita la carcajada no sólo contra el vicio, sino contra la desgracia. Por aquellas páginas, cargadas ya de añeja gloria, pasan el hidalgo con su pobreza, el buscavidas con su hambre, el pícaro con sus palizas, el marido engañado con sus cuernos..., y detrás de ellos, como eco de sus pasos, como sombra de sus cuerpos, inclemente, dura, sin calor cordial, *va retumbando la carcajada, hostigándoles despiadadamente desde el primer capítulo hasta la palabra «fin», sin que en un solo momento el autor se conmueva con sus criaturas.*

Así en *Guzmán de Alfarache*, así en esa traviesa sátira de ciertos aspectos de la vida española del siglo XVI, que es *El Lazarillo de Tormes*, desde cuyo tratado o capítulo primero al séptimo, viaja el lector sin que su simpatía halle donde detenerse, porque ni el ciego cruel, ni el clérigo avaro, ni el escudero fanfarrón, ni el industrioso buldero, ni las propias malas artes de Lázaro le dan asiento en ningún instante.

Satíricos, que no humoristas, son los gloriosos 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.

Hay un genial escritor cuyo nombre simboliza para los españoles la gracia: don Francisco de Quevedo. Político, filólogo, moralista, erudito, cierra contra la sandez, la ignorancia y la maldad; pero su corazón parece estar ausente en esos combates en los que tantas proezas realiza su cerebro. «Más razonador que sentimental», dice de él uno de sus críticos, y Julio Cejador define así su gracia: «Roja, chillona y sin matices melindrosos; enteramente española.»

La risa de Quevedo muerde, acosa, despedaza, desatrailla jaurías de sarcasmos contra los vicios y las flaquezas humanas; silba en el aire como la correa de un látigo. Nos muestra, regocijada, a los hambrientos pupilos del dómine Cabra y nos incita a la hilaridad ante el repugnante manteo, nevado de salivazos, de don Pablos, el Buscón. Conoce el valor moral de los hechos, pero no se conmueve ante ellos, pese a ser la Moral cristiana—toda amor—la inspiradora. Sus risotadas persiguen a los muertos en la tumba—con las páginas magníficas de los «Sueños»—, los levanta de ella inclementemente, y los precipita en el infierno, restallando en sus espaldas. Y allá van escribanos y mercaderes, jueces y maestros de esgrima, avaros, sastres, mujeres solteras y casadas, capeadores, poetas, filósofos, judíos, médicos, taberneros, pasteleros, astrólogos, barberos, caballeros, letrados, cómicos, alguaciles, sacristanes..., toda una humanidad pecadora, precipitada, empujada hacia el bátrato por la jocundidad de Quevedo, como el mastín reúne y empuja el rebaño hacia el redil.

Parece inevitable concluir de todo esto que en la literatura española no hay humor, sino malhumor. Ya don Miguel de Unamuno habló de nuestro *malhumorismo*. Y a esta tradición corresponde cierta visible indiferencia de la crítica hacia una modalidad que le parece inferior nada más que por su extrañeza, y ante la cual se coloca en una actitud de recelo inspirada en esa frase que repetimos siempre que queremos afirmar nuestra dignidad: «De mí no se ríe nadie», con la que expresamos nuestra medular gravedad, porque en la cumbre de nuestra intransigencia está la risa. Nos pueden engañar, traicionar, empobrecer, herir, atormentar..., pero no admitiremos la risa ni para corregirnos. A lo sumo, toleramos la intrascendente gracia del bufón.

Un argumento que se maneja con gran frecuencia contra el hu-

mor, entre nosotros, es el de que no pasa de ser una crítica negativa. Esto de la «crítica negativa» resulta el más cómodo de todos los refugios para los interesados en eludirla. Cuando se tacha de negativa a una crítica se cree haberle sacado los dientes al león. Pero es preciso preguntarse si existe alguna crítica negativa. Un novelista que ataque las costumbres o los sentimientos de su época influye en su modificación aunque no trace el nuevo camino que haya de seguirse, y también podíamos decir que en la negación de un estado de cosas va implícita la afirmación del contrario. En todo caso, es indudable que si se acordasen la legitimidad y conveniencia del desdén para las críticas negativas, aumentaría angustiosamente la complicación de nuestra vida, porque el zapatero al que acusamos de vendernos calzado torturador, o el cocinero al que tachamos de darnos comida intragable, o el sastre al que reprochamos los trajes incómodos, podrían encogerse de hombros para contestarnos que, en verdad, tales reparos no dejaban de ser simples críticas negativas y que no dialogarían con nosotros hasta que no hubiésemos expuesto nuestro propio sistema de hacer zapatos o comidas o trajes.

Ocurre, sin embargo, un fenómeno curioso. En medio de esta temperamental lejanía del humor, a pesar de nuestra restringida capacidad para producirlo y del rubor que nos cuesta confesar que alguna vez sucumbimos a su encanto, es en España donde se produce la más asombrosa obra del humor. En la austera Castilla, que no ríe cuando contempla la vida, se concibe y se escribe ese libro que sobresale entre todos los libros. Cuantos hombres leen, en la diversidad de idiomas del mundo, lo conocen. Su gloria se enciende con él y se extiende y aumenta con los siglos. Jamás el humor fué llevado a semejante altura, ni abarcó tantas y tan trascendentales cuestiones, ni, tampoco, sacudió con tan prolongada risa el pecho de los humanos.

Es innecesario nombrar al *Quijote*.

El *Quijote* no tiene precedentes y no tiene consecuentes; es una obra sin padres con los que buscarle parecido y sin hijos en los que se confirme su fisonomía especial. En la literatura española—desde este punto de vista del humor—es un inmenso obelisco en una llanura. Y en la misma producción de Cervantes, es asimismo una excepción. Ni antes ni después volvió a tallar una obra entera en el bloque de gracia del humorismo.

Observemos cómo en el *Quijote* se cumplen aquellos requisitos que faltan en las novelas picarescas para ser tenidas como frutos del humor. Porque, tundido y asendereado, ya batan en sus quijadas las

mor, entre nosotros, es el de que no pasa de ser una crítica negativa. Esto de la «crítica negativa» resulta el más cómodo de todos los refugios para los interesados en eludir la. Cuando se tacha de negativa a una crítica se cree haberle sacado los dientes al león. Pero es preciso preguntarse si existe alguna crítica negativa. Un novelista que ataca las costumbres o los sentimientos de su época influye en su modificación aunque no trace el nuevo camino que haya de seguirse, y también podíamos decir que en la negación de un estado de cosas va implícita la afirmación del contrario. En todo caso, es indudable que si se acordasen la legitimidad y conveniencia del desdén para las críticas negativas, aumentaría angustiosamente la complicación de nuestra vida, porque el zapatero al que acusamos de vendernos calzado torturador, o el cocinero al que tachamos de darnos comida intragable, o el sastre al que reprochamos los trajes incómodos, podrían encogerse de hombros para contestarnos que, en verdad, tales reparos no dejaban de ser simples críticas negativas y que no dialogarían con nosotros hasta que no hubiésemos expuesto nuestro propio sistema de hacer zapatos o comidas o trajes.

Ocurre, sin embargo, un fenómeno curioso. En medio de esta temperamental lejanía del humor, a pesar de nuestra restringida capacidad para producirlo y del rubor que nos cuesta confesar que alguna vez sucumbimos a su encanto, es en España donde se produce la más asombrosa obra del humor. En la austera Castilla, que no ríe cuando contempla la vida, se concibe y se escribe ese libro que sobresale entre todos los libros. Cuantos hombres leen, en la diversidad de idiomas del mundo, lo conocen. Su gloria se enciende con él y se extiende y aumenta con los siglos. Jamás el humor fué llevado a semejante altura, ni abarcó tantas y tan trascendentales cuestiones, ni, tampoco, sacudió con tan prolongada risa el pecho de los humanos.

Es innecesario nombrar al *Quijote*.

El *Quijote* no tiene precedentes y no tiene consecuentes; es una obra sin padres con los que buscarle parecido y sin hijos en los que se confirme su fisonomía especial. En la literatura española—desde este punto de vista del humor—es un inmenso obelisco en una llanura. Y en la misma producción de Cervantes, es asimismo una excepción. Ni antes ni después volvió a tallar una obra entera en el bloque de gracia del humorismo.

Observemos cómo en el *Quijote* se cumplen aquellos requisitos que faltan en las novelas picarescas para ser tenidas como frutos del humor. Porque, tundido y asendereado, ya batan en sus quijadas las

pedras de los honderos, ya revuelva sus entrañas el bálsamo de Fie-rabrás, ya lo volteen las aspas del molino o se deje burlar sobre el caballo de madera, nuestro amor le acompaña siempre. Nos despedimos sin afecto del Lazarillo y llegamos a la última página del Gran Tacaño sin que Pablillos haya conseguido nuestra simpatía. Allí los dejamos, con sus truhanerías y sus ávidos gaznates, entre puñadas, zancadillas y trampas, y aun pensamos que bien merecieron lo que les ocurrió. Pero cuando el Caballero de la Blanca Luna desmonta a Quijano el Bueno—¡ el Bueno !—y pone con el vencimiento fin a sus aventuras, sentimos la melancolía de su fracaso total. Riéndonos de él hemos aprendido a amarle y a comprender que, a la vez, nos reñamos también de nosotros. Después ya no le olvidaremos jamás, y de sus dichos y hechos haremos normas educativas. Y esto es así porque su creador supo envolverlo en ternura.

¿Cómo pudo producirse esta excepción del *Quijote* en nuestras letras? Yo tengo mi opinión, y si la expongo es porque me parece, cuando menos, merecedora de examen. En rigor, ya quedó insinuada cuando recordé que hay razas y pueblos especialmente capacitados para el humor, y que, entre aquéllas, la céltica fué la que produjo más y muy famosos escritores que lo cultivaron. Pues bien, esa vieja sangre regaba también el cerebro del Príncipe de los Ingenios. Sin que el señor Fernández de Navarrete comenzase su «Vida de Cervantes», que va al frente de la edición publicada por la Academia, diciendo: «La preclara y nobilísima estirpe de los Cervantes, que desde Galicia se trasladó a Castilla», ya se podía deducir su abolengo sin más que oír los apellidos, porque el de Saavedra es puramente galaico y el de Cervantes está en la toponimia gallega.

Quiero aclarar que no es que los gallegos intentemos alzarnos con todas las glorias nacionales, desde don Cristóbal hasta don Miguel, sino que apunto una explicación a lo que, en el fondo, la necesita como fenómeno sin par, y aun pregunto si no la robustece el hecho de que sea Galicia la región donde surgen más escritores humoristas. La gloria de España, la Patria común, cuya inquebrantable unidad sentimos y servimos tan ahincadamente, no sufre con esta apreciación menoscabo alguno.

* * *

Quienes creen que la palabra *humor* es la expresión de un género literario característicamente moderno se sorprenderán al enterarse de que ya aparece, aplicada por primera vez a la literatura, en las

piedras de los honderos, ya revuelva sus entrañas el bálsamo de Fiebrás, ya lo volteen las aspas del molino o se deje burlar sobre el caballo de madera, nuestro amor le acompaña siempre. Nos despedimos sin afecto del Lazarillo y llegamos a la última página del Gran Tacaño sin que Pabillos haya conseguido nuestra simpatía. Allí los dejamos, con sus truhanerías y sus ávidos gatzates, entre puñadas, zancadillas y trampas, y aun pensamos que bien merecieron lo que les ocurrió. Pero cuando el Caballero de la Blanca Luna desmonta a Quijano el Bueno—¡ el Bueno!—y pone con el vencimiento fin a sus aventuras, sentimos la melancolía de su fracaso total. Riéndonos de él hemos aprendido a amarle y a comprender que, a la vez, nos refamamos también de nosotros. Después ya no le olvidaremos jamás, y de sus dichos y hechos haremos normas educativas. Y esto es así porque su creador supo envolverlo en ternura.

¿Cómo pudo producirse esta excepción del *Quijote* en nuestras letras? Yo tengo mi opinión, y si la expongo es porque me parece, cuando menos, merecedora de examen. En rigor, ya quedó insinuada cuando recordé que hay razas y pueblos especialmente capacitados para el humor, y que, entre aquéllas, la céltica fué la que produjo más y muy famosos escritores que lo cultivaron. Pues bien, esa vieja sangre regaba también el cerebro del Príncipe de los Ingenios. Sin que el señor Fernández de Navarrete comenzase su «Vida de Cervantes», que va al frente de la edición publicada por la Academia, diciendo: «La preclara y nobilísima estirpe de los Cervantes, que desde Galicia se trasladó a Castilla», ya se podía deducir su abolengo sin más que oír los apellidos, porque el de Saavedra es puramente galaico y el de Cervantes está en la toponimia gallega.

Quiero aclarar que no es que los gallegos intentemos alzarnos con todas las glorias nacionales, desde don Cristóbal ^{Colón} hasta don Miguel ^{de Cervant}, sino que apunto una explicación a lo que, en el fondo, la necesita como fenómeno sin par, y aun pregunto si no la robustece el hecho de que sea Galicia la región donde surgen más escritores humoristas. La gloria de España, la Patria común, cuya inquebrantable unidad sentimos y servimos tan ahincadamente, no sufre con esta apreciación menoscabo alguno.

* * *

Quienes creen que la palabra *humor* es la expresión de un género literario característicamente moderno se sorprenderán al enterarse de que ya aparece, aplicada por primera vez a la literatura, en las

retóricas renacentistas. Pedro Sáinz Rodríguez, nuestro doctísimo compañero, lo descubre en su *Historia de la crítica literaria*, y nada más grato y honroso para mí que ampararme en su erudición, que en este caso refuerza mis propias teorías.

«Allí—dice el ilustre polígrafo—aparece este vocablo, y precisamente un análisis penetrante del sentido con que los retóricos lo aplicaron, puede servirnos para esclarecer y disecar el contenido del concepto *humor*, expresión de uno de los más complejos y aparentemente contradictorios fenómenos literarios... El uso indiscriminado de las palabras ha involucrado lamentablemente con el *humor* los conceptos de *satírico*, *cómico*, *festivo* y otros. Es en la etimología de la palabra y en el estudio de su evolución donde se encuentra la raíz profunda del concepto *humor* y su diferenciación básica de toda esa supuesta sinonimia.

»La palabra *humor* aplicada a la literatura aparece por vez primera en las Retóricas de Minturno y Scalígero, tomándola del vocabulario técnico de la medicina escolástica. Esta, siguiendo a los autores clásicos, hacía consistir los diversos temperamentos en una repartición variable de los *cuatro humores* del cuerpo humano. Si el equilibrio se lograba, el temperamento era sano y perfecto (hygido), y según predominase la sangre, la linfa, la bilis o el humor negro (atrabilis) los temperamentos eran, respectivamente, sanguíneos, fleumáticos, biliosos o melancólicos. Al cabo de los siglos todavía perderan estas ideas en el lenguaje, aunque generalmente se ignore su origen (*estoy de buen o mal humor, estoy de un humor negro, etc.*). Precisamente de una evolución romántica de esta frase—*buen humor*, sinónimo de alegría, de regocijo—nace la identificación confusa de *humor*, *humorismo*, con *alegría*, *comicidad*.

»Los retóricos aludidos acudieron a aquellos términos para fijar una ley unitaria en la composición de la obra dramática, exigiendo que cada carácter permanezca constante durante la acción conforme a su idiosincrasia fundamental en el temperamento. Humor es, pues, aquí lo característico de la *personalidad*.

»En cincuenta años la palabra *humor* pasa definitivamente de la medicina a la literatura. Así la vemos en Shakespeare y en Ben Jonson. Uno de los compañeros de Falstaff, llamado Nym, tiene constantemente en la boca la palabra humor. Aparece en el título de dos comedias de Ben Jonson: *Every Man in his Humour* y *Every Man out of his Humour*. En el prefacio de esta segunda se lee una de las primeras definiciones del humor: «Este término—dice—puede aplicarse

retóricas renacentistas. Pedro Sáinz Rodríguez, nuestro doctísimo compañero, lo descubre en su *Historia de la crítica literaria*, y nada más grato y honroso para mí que ampararme en su erudición, que en este caso refuerza mis propias teorías.

«Allí—dice el ilustre polígrafo—aparece este vocablo, y precisamente un análisis penetrante del sentido con que los retóricos lo aplicaron, puede servirnos para esclarecer y diseccionar el contenido del concepto *humor*, expresión de uno de los más complejos y aparentemente contradictorios fenómenos literarios... El uso indiscriminado de las palabras ha involucrado lamentablemente con el *humor* los conceptos de *satírico*, *cómico*, *festivo* y otros. Es en la etimología de la palabra y en el estudio de su evolución donde se encuentra la raíz profunda del concepto *humor* y su diferenciación básica de toda esa supuesta sinonimia.

»La palabra *humor* aplicada a la literatura aparece por vez primera en las Retóricas de Minturno y Scalígero, tomándola del vocabulario técnico de la medicina escolástica. Esta, siguiendo a los autores clásicos, hacía consistir los diversos temperamentos en una repartición variable de los *cuatro humores* del cuerpo humano. Si el equilibrio se lograba, el temperamento era sano y perfecto (*hygido*), y según predominase la sangre, la linfa, la bilis o el humor negro (*atrabilis*) los temperamentos eran, respectivamente, sanguíneos, fleumáticos, biliosos o melancólicos. Al cabo de los siglos todavía perduran estas ideas en el lenguaje, aunque generalmente se ignore su origen (*estoy de buen o mal humor, estoy de un humor negro, etc.*). Precisamente de una evolución romántica de esta frase—*buen humor*, sinónimo de alegría, de regocijo—nace la identificación confusa de *humor*, *humorismo*, con *alegría*, *comicidad*.

»Los retóricos aludidos acudieron a aquellos términos para fijar una ley unitaria en la composición de la obra dramática, exigiendo que cada carácter permanezca constante durante la acción conforme a su idiosincrasia fundamental en el temperamento. Humor es, pues, aquí lo característico de la *personalidad*.

»En cincuenta años la palabra *humor* pasa definitivamente de la medicina a la literatura. Así la vemos en Shakespeare y en Ben Jonson. Uno de los compañeros de Falstaff, llamado Nym, tiene constantemente en la boca la palabra humor. Aparece en el título de dos comedias de Ben Jonson: *Every Man in his Humour* y *Every Man out of his Humour*. En el prefacio de esta segunda se lee una de las primeras definiciones del humor: «Este término—dice—puede aplicarse

» metafóricamente ; cuando una cualidad particular se señorea del hombre a tal punto que obliga a todos sus sentimientos, a sus facultades, a sus energías a tomar una misma dirección, puede llamarse a esto, » en justicia, un humor.»

Después de examinar estas enseñanzas y las que extrae de sus lecturas de Richer y de Voltaire y otros autores, el señor Sáinz Rodríguez concluye, con su claro criterio :

«Lo cierto es que al través de toda esta evolución vemos que el humor es una reacción personal, temperamental ante las cosas. Puede ser una *boutade*, algo que se salga del juicio común y pacato sobre los hechos. Esta inesperada reacción puede producir risa, aunque su característica es estar enunciada muy seriamente... De todo esto se deduce que la actitud humorística supone una concepción personal del mundo y de la vida : eso que los alemanes llaman *Weltanschauung*.»

Hégel explica en su Estética cómo el autor interviene, con su interpretación personalísima en el humor. «El humor—afirma—no se propone dejar un asunto desenvolverse de sí propio conforme a su naturaleza esencial, organizarse, tomar así la forma artística que le conviene. Como, por el contrario, es el artista mismo quien se introduce en su asunto, su tarea consiste principalmente en rechazar todo lo que tiende a obtener o que ya parece poseer un valor objetivo y una forma fija en el mundo exterior, en eclipsarlo y en borrarlo por la potencia de sus ideas personales, por relámpagos de imaginación e invenciones extrañas y chocantes.»

Esta referencia de Hégel a la imaginación me facilita un peldaño para ascender a otro plano del discurso, sin abandonar el edificio de mis intenciones. Porque quiero decir que la actual escasez de grandes novelas—pese a la creciente abundancia de novelistas—no es reveladora de que la novela esté en crisis, sino de que está en crisis la imaginación. Yo no sé si el hombre de hoy, acosado incesantemente por inquietudes terribles, carece de tiempo y hasta de afición a soñar ; pero es lo cierto que en la inmensa mayoría de las novelas se nota que la fantasía hizo inútiles esfuerzos para despertar. Esto explica que tantos escritores se refugien en las biografías, tan numerosas como poco merecedoras de lectura, en su mayor parte, y que revelan que el autor ha ido a buscar en la vida un héroe que él no acierta a crear.

Quizá la más exacta razón de este fenómeno es que el novelista vió huir de su propia mesa de trabajo, vió deshacerse en humo, en niebla, en nada, los motivos principales de sus lucubraciones ; uno de

» metafóricamente ; cuando una cualidad particular se señorea del hombre a tal punto que obliga a todos sus sentimientos, a sus facultades, » a sus energías a tomar una misma dirección, puede llamarse a esto, » en justicia, un humor.»

Después de examinar estas enseñanzas y las que extrae de sus lecturas de Richer y de Voltaire y otros autores, el señor Sáinz Rodríguez concluye, con su claro criterio :

«Lo cierto es que al través de toda esta evolución vemos que el humor es una reacción personal, temperamental ante las cosas. Puede ser una *boutade*, algo que se salga del juicio común y *pacato* sobre los hechos. Esta inesperada reacción puede producir risa, aunque su característica es estar enunciada muy seriamente... De todo esto se deduce que la actitud humorística supone una concepción personal del mundo y de la vida : eso que los alemanes llaman *Weltanschauung*.»

Hégel explica en su Estética cómo el autor interviene, con su interpretación personalísima en el humor. «El humor—afirma—no se propone dejar un asunto desenvolverse de sí propio conforme a su naturaleza esencial, organizarse, tomar así la forma artística que le conviene. Como, por el contrario, es el artista mismo quien se introduce en su asunto, su tarea consiste principalmente en rechazar todo lo que tiende a obtener o que ya parece poseer un valor objetivo y una forma fija en el mundo exterior, en eclipsarlo y en borrarlo por la potencia de sus ideas personales, por relámpagos de imaginación e invenciones extrañas y chocantes.»

Esta referencia de Hégel a la imaginación me facilita un peldaño para ascender a otro plano del discurso, sin abandonar el edificio de mis intenciones. Porque quiero decir que la actual escasez de grandes novelas—pese a la creciente abundancia de novelistas—no es reveladora de que la novela esté en crisis, sino de que está en crisis la imaginación. Yo no sé si el hombre de hoy, acosado incesantemente por inquietudes terribles, carece de tiempo y hasta de afición a soñar ; pero es lo cierto que en la inmensa mayoría de las novelas se nota que la fantasía hizo inútiles esfuerzos para despertar. Esto explica que tantos escritores se refugien en las biografías, tan numerosas como poco merecedoras de lectura, en su mayor parte, y que revelan que el autor ha ido a buscar en la vida un héroe que él no acierta a crear.

Quizá la más exacta razón de este fenómeno es que el novelista vió huir de su propia mesa de trabajo, vió deshacerse en humo, en niebla, en nada, los motivos principales de sus lucubraciones ; uno de

ellos el que él mismo llamaba «el tema eterno»: el amor. ¿Cómo pudo ocurrir eso? El amor inspiraba el noventa y nueve por ciento de las novelas; había legiones de seres humanos que esperaban impacientemente a que surgiese un nuevo libro en que se volviese a contar, cambiando los nombres, cómo Fulanito se casaba con Fulanita después de luchar con mil oposiciones y dificultades. Y un estremecimiento de asombro conmovía al mundo cuando cualquier insigne escritor producía una de aquellas novelas llamadas psicológicas que revelaban en sus decisiones más triviales y en sus pensamientos más minuciosos el alma de una cantante del Real o de una joven pensionista. Y he aquí que, con relativa brusquedad, las novelas sentimentales caen en el desprecio o por lo menos en el desinterés de la gente. ¿Qué ha sucedido? Ha sucedido que en la vida real el amor se ha simplificado mediante un sencillo cambio de costumbres que permite a cualquier hombre excusarse de leer trescientas páginas para saber cómo piensa y cómo reacciona una mujer; porque aquella mujer, antes casi inasequible, guardada por rejas, celosías y convencionalismos, se mezcla ahora en nuestra vida con una frecuencia y una naturalidad sin precedentes, y la encontramos en los salones de los grandes hoteles, en las oficinas públicas y en las particulares, en los campos de deporte, en las Universidades, en el periodismo...

Este cambio de las costumbres, realizado de modo repentino, trajo como consecuencia inmediata un cambio en el aprecio que solía hacerse de lo sentimental, y la novela que manejaba ese tema ya no interesó, porque lo que busca nuestro espíritu en el arte es lo extraordinario, lo inasequible, lo infrecuente: esa magia que él posee para saciar nuestras ansias proteicas y permitirnos vivir muchas vidas intensas, desligados momentáneamente de la vulgaridad. La crisis de esa clase de asuntos se produjo en nuestros días, pero ya la habían previsto algunos críticos de magnífica sensibilidad. La insigne condesa de Pardo Bazán escribió hace años estas palabras en su obra *La poesía lírica en Francia*: «El período en que el individuo fué asunto predilecto de la literatura, del arte, de la filosofía, ha terminado... Esa plenitud de desarrollo del lirismo, desde mediados del siglo XVIII acá, parece cosa cerrada, conclusa, agotados sus brotes y secos su tronco y su raíz extensísima.»

En efecto, la novela soslayó el tema del amor, que fué curiosamente recogido por la Medicina, y dejó al individuo por la colectividad,

ellos el que él mismo llamaba «el tema eterno»: el amor. ¿Cómo pudo ocurrir eso? El amor inspiraba el noventa y nueve por ciento de las novelas; había legiones de seres humanos que esperaban impacientemente a que surgiese un nuevo libro en que se volviese a contar, cambiando los nombres, cómo Fulanito se casaba con Fulanita después de luchar con mil oposiciones y dificultades. Y un estremecimiento de asombro conmovía al mundo cuando cualquier insigne escritor producía una de aquellas novelas llamadas psicológicas que revelaban en sus decisiones más triviales y en sus pensamientos más minuciosos el alma de una cantante del Real o de una joven pensionista. Y he aquí que, con relativa brusquedad, las novelas sentimentales caen en el desprecio o por lo menos en el desinterés de la gente. ¿Qué ha sucedido? Ha sucedido que en la vida real el amor se ha simplificado mediante un sencillo cambio de costumbres que permite a cualquier hombre excusarse de leer trescientas páginas para saber cómo piensa y cómo reacciona una mujer; porque aquella mujer, antes casi inasequible, guardada por rejas, celosías y convencionalismos, se mezcla ahora en nuestra vida con una frecuencia y una naturalidad sin precedentes, y la encontramos en los salones de los grandes hoteles, en las oficinas públicas y en las particulares, en los campos de deporte, en las Universidades, en el periodismo...

Este cambio de las costumbres, realizado de modo repentino, trajo como consecuencia inmediata un cambio en el aprecio que solía hacerse de lo sentimental, y la novela que manejaba ese tema ya no interesó, porque lo que busca nuestro espíritu en el arte es lo extraordinario, lo inasequible, lo infrecuente: esa magia que él posee para saciar nuestras ansias proteicas y permitirnos vivir muchas vidas intensas, desligados momentáneamente de la vulgaridad. La crisis de esa clase de asuntos se produjo en nuestros días, pero ya la habían previsto algunos críticos de magnífica sensibilidad. La insigne condesa de Pardo Bazán escribió hace años estas palabras en su obra *La poesía lírica en Francia*: «El período en que el individuo fué asunto predilecto de la literatura, del arte, de la filosofía, ha terminado... Esa plenitud de desarrollo del lirismo, desde mediados del siglo XVIII acá, parece cosa cerrada, conclusa, agotados sus brotes y secos su tronco y su raíz extensísima.»

En efecto, la novela soslayó el tema del amor, que fué curiosamente recogido por la Medicina, y dejó al individuo por la colectividad,

a lo particular por lo social ; se inclinó más a inspirarse en las cuestiones que nos plantea el instinto de conservación que en las que nos propone el de reproducción. El arranque de esta preferencia no es de hoy, aunque sí de un ayer muy próximo y habrá que vincularlo en Dickens y en los escritores rusos del siglo pasado. Pero el amplio desarrollo de la tendencia se dió en nuestros días.

Hubo un cambio total de personajes y de esquemas. Aquellas damiselas blasonadas que monopolizaban todas las virtudes, aquellos caballeros que eran la encarnación de la arrogancia, del valor, de la lealtad y del sacrificio, perdieron sus colores, su belleza, sus dones, empalidecieron y, sombras al fin, extinguiéronse como sombras. Los castillos, los palacios, los parques señoriales, escenarios de las tramas novelescas, se transmutaron como las decoraciones de una comedia de magia. En su lugar aparecieron buhardillas, casas de vecinos, talleres, y pululando entre ellos, mujeres modestas, hombres mal vestidos, apellidos vulgares, conflictos que hundían sus raíces en el sueldo y en el jornal. Los humildes irrumpieron en masa en la literatura, avanzando desde aquel último término en que estaban, si acaso, para ofrecerse como detalle en las proezas del caballero. El acervo de simpatía de los antiguos personajes fué trasladado apresuradamente a los nuevos y ellos disfrutaron de la nobleza de alma, de los sentimientos cristianos, de la heroica capacidad de sacrificio, de la hermosura y de la razón. Aun continuaron enhebrándose en la trama los ricos hombres de antaño, los donceles hijosdalgo y las damiselas enterciopeladas ; pero casi siempre para aceptar papeles de malvados y servir de contraste.

Nadie se atreverá a negar la influencia de la literatura en la vida social. Ese ciclo durante el cual se quiso substituir al poderoso egoísta, en la simpatía de la gente, con el humilde enternecedor y enternecido, avanzó lo suficiente para que se puedan conocer bien sus efectos. El novelista descubre que, por encima de su situación, de su rango, de su hambre o de su hartura, de su opulencia o de su miseria, el hombre es siempre eso : un hombre, y la bondad o la malicia no reside en estratos. Así, la crueldad, el odio, cruzan sus fuegos de arriba abajo y de abajo arriba, y para causarse daño los unos a los otros, los hombres no necesitan más que una condición : la de poder producirlo con ninguno o con escaso riesgo.

Con esta convicción que tristemente nos imponen los acontecimientos de nuestra época, la novela ya no tiene fuerza para seguir por ese

a lo particular por lo social ; se inclinó más a inspirarse en las cuestiones que nos plantea el instinto de conservación que en las que nos propone el de reproducción. El arranque de esta preferencia no es de hoy, aunque sí de un ayer muy próximo y habrá que vincularlo en Dickens y en los escritores rusos del siglo pasado. Pero el amplio desarrollo de la tendencia se dió en nuestros días.

Hubo un cambio total de personajes y de esquemas. Aquellas damiselas blasonadas que monopolizaban todas las virtudes, aquellos caballeros que eran la encarnación de la arrogancia, del valor, de la lealtad y del sacrificio, perdieron sus colores, su belleza, sus dones, empalidecieron y, sombras al fin, extinguieronse como sombras. Los castillos, los palacios, los parques señoriales, escenarios de las tramas novelescas, se transmutaron como las decoraciones de una comedia de magia. En su lugar aparecieron buhardillas, casas de vecinos, talleres, y pululando entre ellos, mujeres modestas, hombres mal vestidos, apellidos vulgares, conflictos que hundían sus raíces en el sueldo y en el jornal. Los humildes irrumpieron en masa en la literatura, avanzando desde aquel último término en que estaban, si acaso, para ofrecerse como detalle en las proezas del caballero. El acervo de simpatía de los antiguos personajes fué trasladado apresuradamente a los nuevos y ellos disfrutaron de la nobleza de alma, de los sentimientos cristianos, de la heroica capacidad de sacrificio, de la hermosura y de la razón. Aun continuaron enhebrándose en la trama los ricos hombres de antaño, los donceles hijosdalgo y las damiselas enterciopeladas ; pero casi siempre para aceptar papeles de malvados y servir de contraste.

Nadie se atreverá a negar la influencia de la literatura en la vida social. Ese ciclo durante el cual se quiso substituir al poderoso egoísta, en la simpatía de la gente, con el humilde enternecedor y enternecido, avanzó lo suficiente para que se puedan conocer bien sus efectos. El novelista descubre que, por encima de su situación, de su rango, de su hambre o de su hartura, de su opulencia o de su miseria, el hombre es siempre eso : un hombre, y la bondad o la malicia no reside en estratos. Así, la crueldad, el odio, cruzan sus fuegos de arriba abajo y de abajo arriba, y para causarse daño los unos a los otros, los hombres no necesitan más que una condición : la de poder producirlo con ninguno o con escaso riesgo.

Con esta convicción que tristemente nos imponen los acontecimientos de nuestra época, la novela ya no tiene fuerza para seguir por ese

camino. Las intenciones sociales que consciente o inconscientemente palpitan en toda obra de este tipo, se detienen desorientadas. Un mundo agoniza ante ella, y aun no puede intuir cómo será el mundo de mañana y cuáles son las palabras con que debe apresurarlo. Como siempre ocurre en crisis parecidas, los escritores buscan un derivativo para esta angustia en librar batallas por la forma; se asaltan los reductos de la vieja métrica, se zurcen nuevas libreas para las imágenes, se alzan banderas para combatir o defender el empleo del punto y coma... Todo ello está muy bien y no seré yo quien lo censure; pero, en fin de cuentas, el problema de la expresión, siendo importantísimo, no es el primordial. El secreto de la eterna juventud en la forma literaria es la sencillez; y la sencillez no tiene reglas ni se discute en congresos ni en camarillas. Un individuo no se vigoriza por cambiar de traje. La literatura no se engrandece por modificar lo formal si, a la vez, no embellece y renueva sus ideaciones.

El mal característico de la novela actual, en el mundo entero, está en la atrofia de la fantasía, y no sabré decir si este mal se produjo por el desdén que contra ella predicó el naturalismo o si el naturalismo fué ya una consecuencia de la escasez de fantasía. Lo que sé es que ese don, en el que reside la facultad creadora, está subestimado, así como se aprecia generalmente, entre nosotros, que el humor está en los arrabales de la literatura y que suele ser producido por hombres que cifran sus ansias en alegrar, sin otras consecuencias, los ocios de los demás.

Sin embargo, esa gracia que zumba y revolotea y va y viene sobre las cuestiones más graves, sobre los empeños más sesudos, sin que parezca compartir la carga de ninguno de ellos, ha logrado triunfos trascendentales sobre las costumbres, sobre las leyes, sobre las instituciones humanas. El *Quijote* influye en la vida nacional más que cualquier otra obra de su genial autor, como Swift y Dickens en la de su patria. Allí donde el ceño adusto nada logra, la sonrisa acierta a abrir un camino.

Esta ligereza con que se juzga a la gracia me hace pensar en otro grave error en que han incurrido los hombres y que viene manteniéndose vivo durante años y años. Este error se refiere a un insecto, pero no por eso pierde gravedad. Debemos perseguir la injusticia allí donde se halle, sin preocuparnos de la categoría de quien la padece. Hay un pequeño ser que ha sido calumniado en unos versos que alcanzaron gran divulgación. Se trata de la fábula que todos conoceréis del ca-

camino. Las intenciones sociales que consciente o inconscientemente palpitan en toda obra de este tipo, se detienen desorientadas. Un mundo agoniza ante ella, y aun no puede intuir cómo será el mundo de mañana y cuáles son las palabras con que debe apresurarlo. Como siempre ocurre en crisis parecidas, los escritores buscan un derivativo para esta angustia en librar batallas por la forma; se asaltan los reductos de la vieja métrica, se zurcen nuevas libreas para las imágenes, se alzan banderas para combatir o defender el empleo del punto y coma... Todo ello está muy bien y no seré yo quien lo censure; pero, en fin de cuentas, el problema de la expresión, siendo importantísimo, no es el primordial. El secreto de la eterna juventud en la forma literaria es la sencillez; y la sencillez no tiene reglas ni se discute en congresos ni en camarillas. Un individuo no se vigoriza por cambiar de traje. La literatura no se engrandece por modificar lo formal si, a la vez, no embellece y renueva sus ideaciones.

El mal característico de la novela actual, en el mundo entero, está en la atrofia de la fantasía, y no sabré decir si este mal se produjo por el desdén que contra ella predicó el naturalismo o si el naturalismo fué ya una consecuencia de la escasez de fantasía. Lo que sé es que ese don, en el que reside la facultad creadora, está subestimado, así como se aprecia generalmente, entre nosotros, que el humor está en los arrabales de la literatura y que suele ser producido por hombres que cifran sus ansias en alegrar, sin otras consecuencias, los ocios de los demás.

Sin embargo, esa gracia que zumba y revolotea y va y viene sobre las cuestiones más graves, sobre los empeños más sesudos, sin que parezca compartir la carga de ninguno de ellos, ha logrado triunfos trascendentales sobre las costumbres, sobre las leyes, sobre las instituciones humanas. El *Quijote* influye en la vida nacional más que cualquier otra obra de su genial autor, como Swift y Dickens en la de su patria. Allí donde el ceño adusto nada logra, la sonrisa acierta a abrir un camino.

Esta ligereza con que se juzga a la gracia me hace pensar en otro grave error en que han incurrido los hombres y que viene manteniéndose vivo durante años y años. Este error se refiere a un insecto, pero no por eso pierde gravedad. Debemos perseguir la injusticia allí donde se halle, sin preocuparnos de la categoría de quien la padece. Hay un pequeño ser que ha sido calumniado en unos versos que alcanzaron gran divulgación. Se trata de la fábula que todos conoceréis del ca-

ballo y la avispa. Un caballo sube una empinada cuesta arrastrando una pesadísima carga. Cierta avispa—en otra versión es una mosca—que vuela por aquellos lugares, se siente conmovida por el rudo trabajo del cuadrúpedo y se decide a ayudarlo. Zumba en torno de él, le clava su aguijón, se eleva para medir el repecho, se aleja y retorna, estimula al bruto, ora se burla de él, ora lo anima, lo exaspera, lo irrita... Cuando alcanzan la altura, se posa la avispa en el arnés y suspira : «¡ Hemos llegado !» ; y el caballo le contesta con reprochable ironía : «¡ Gracias, señor elefante !»

Este caballo no era más que un pobre vanidoso y la avispa sabía mejor que él lo que había hecho. Su runrún, su ir y venir, sus picotazos, la emulación de su actividad aparentemente enloquecida, de algo sirvieron, sin duda alguna. El caballo no lo creyó así porque no notó alivio alguno en el peso. El caballo querría—y bien claro se aprecia en su respuesta—que la avispa se hubiese echado a la espalda parte de la carga del carro. La avispa reveló mayor sensatez al no pretender ni por un momento que el caballo volase.

Tengo un profundo placer en rehabilitar al maltratado insecto y ofrezco este juicio de revisión a quienes opinan que el pensamiento tiene voz de bajo profundo y menosprecian el alado esfuerzo civilizador de la gracia.

Cuando el humor se debilita o desaparece pasa una sombra sobre la vida de los pueblos, porque es él quien la interpreta y la corrige con más afable simpatía, y quien nos sugiere las visiones con que encubrimos su fealdad, y hasta quien nos presta la sonrisa con que afrontamos muchos dolores inevitables.

Ignoramos qué nos traerá la literatura posterior a la guerra, pero si en ella sobrevive el humorismo diremos que se ha salvado algo muy importante de la ternura humana, entre tantos odios y tantas espantosas violencias ; diremos que, en medio de la salvaje furia que trastornó y destruyó delicadas concepciones de la moral y del arte, quedó flotando aún algo que representa siglos y siglos de experiencia, de sufrimiento y de depuración de los espíritus ; que por todo eso es el humorismo patrimonio de razas viejas y de literaturas muy cocidas al fuego lento de la Historia, cuando los hombres han llegado ya a descubrir que el contradictor en cuyo pecho se clava una bala, resucita, pero si se atina a clavarle una certera burla, no se levanta más.

Y con esto, insisto otra vez, no me refiero al simple buen humor, padre de una hilaridad que no necesita comprender nada, puesto que

ballo y la avispa. Un caballo sube una empinada cuesta arrastrando una pesadísima carga. Cierta avispa—en otra versión es una mosca—que vuela por aquellos lugares, se siente conmovida por el rudo trabajo del cuadrúpedo y se decide a ayudarlo. Zumba en torno de él, le clava su aguijón, se eleva para medir el repecho, se aleja y retorna, estimula al bruto, ora se burla de él, ora lo anima, lo exaspera, lo irrita... Cuando alcanzan la altura, se posa la avispa en el arnés y suspira : « ¡ Hemos llegado ! » ; y el caballo le contesta con reprochable ironía : « ¡ Gracias, señor elefante ! »

Este caballo no era más que un pobre vanidoso y la avispa sabía mejor que él lo que había hecho. Su runrún, su ir y venir, sus picotazos, la emulación de su actividad aparentemente enloquecida, de algo sirvieron, sin duda alguna. El caballo no lo creyó así porque no notó alivio alguno en el peso. El caballo quería—y bien claro se aprecia en su respuesta—que la avispa se hubiese echado a la espalda parte de la carga del carro. La avispa reveló mayor sensatez al no pretender ni por un momento que el caballo volase.

Tengo un profundo placer en rehabilitar al maltratado insecto y ofrezco este juicio de revisión a quienes opinan que el pensamiento tiene voz de bajo profundo y menosprecian el alado esfuerzo civilizador de la gracia.

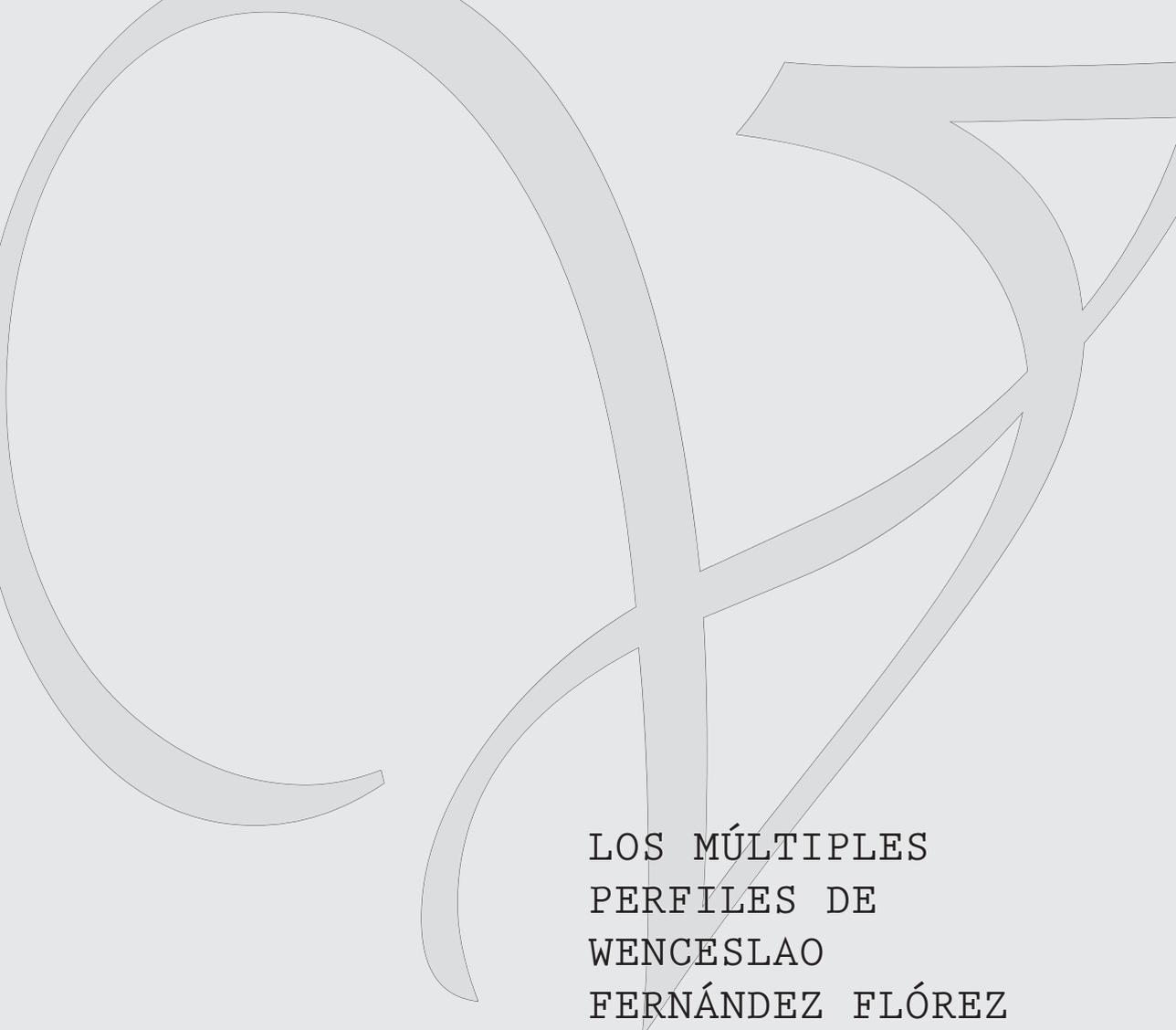
Cuando el humor se debilita o desaparece pasa una sombra sobre la vida de los pueblos, porque es él quien la interpreta y la corrige con más afable simpatía, y quien nos sugiere las visiones con que encubrimos su fealdad, y hasta quien nos presta la sonrisa con que afrontamos muchos dolores inevitables.

Ignoramos qué nos traerá la literatura posterior a la guerra, pero si en ella sobrevive el humorismo diremos que se ha salvado algo muy importante de la ternura humana, entre tantos odios y tantas espantosas violencias ; diremos que, en medio de la salvaje furia que trastornó y destruyó delicadas concepciones de la moral y del arte, quedó flotando aún algo que representa siglos y siglos de experiencia, de sufrimiento y de depuración de los espíritus ; que por todo eso es el humorismo patrimonio de razas viejas y de literaturas muy cocidas al fuego lento de la Historia, cuando los hombres han llegado ya a descubrir que el contradictor en cuyo pecho se clava una bala, resucita, pero si se atina a clavarle una certera burla, no se levanta más.

Y con esto, insisto otra vez, no me refiero al simple buen humor, padre de una hilaridad que no necesita comprender nada, puesto que

nada propone a la inteligencia, sino a aquel del que dijo Carlyle, con palabras que cerrarán mejor que las mías este discurso :

«El humor verdadero, el humor de Cervantes o de Sterne, tiene su fuente en el corazón más que en la cabeza. Diríase el bálsamo que un alma generosa derrama sobre los males de la vida, y que sólo un noble espíritu tiene el don de conceder. El humor—añade el gran filósofo—es, pues, compatible con los sentimientos más sublimes y tiernos, o, por mejor decir, no podría existir sin tales sentimientos.»



LOS MÚLTIPLES
PERFILES DE
WENCESLAO
FERNÁNDEZ FLÓREZ

Los múltiples perfiles de Wenceslao Fernández Flórez

ALICIA LONGUEIRA MORIS

DIRECTORA CASA-MUSEO WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ

Fernández Flórez dedicó varias crónicas periodísticas a las artes plásticas centrándose, de manera especial en *El Noroeste*, en dibujantes como Castelao y el catalán Luis Bagaría. No es menos cierto que tuvo grandes amigos en el ámbito artístico y él mismo ha hecho sus ensayos en materia de dibujo en alguna ocasión, tal y como se desprende de la lectura de varios documentos que forman parte del fondo bibliográfico de la Fundación W. Fernández Flórez.

El escritor trató este tema desde dos puntos de vista: por una parte, como creador y, por otra, como crítico. Su primera relación con el arte de la caricatura se inició con Máximo Ramos en el Pazo de Anzobre, propiedad de su buen amigo Manuel María Puga y Paga, continuó con Castelao y, más tarde, con Federico Ribas y Cebreiro. Esto si nos limitamos al ámbito artístico gallego de su tiempo, pues incluimos aquí también dos trabajos del dibujante ferrolano Siro, quien se ocupó del perfil de Fernández Flórez en más de una ocasión coincidiendo con el centenario del nacimiento del escritor.

Más allá de Galicia nos encontramos con grandes figuras del dibujo y de la pintura, tales como Luis Bagaría, Alejandro Sirio, Herreros, Penagos, Bartolozzi, Baldrich, Emilio Ferrer, Gori, Ramón de Zubiaurre, Córdoba, Baltazar, Fresno, Pellicer, Mingote y muchos más, como los que figuran en la selección de caricaturas que presentamos. Todos ellos forman parte de una larga lista de caricaturistas que dejaron constancia lineal de su agudo perfil en distintas publicaciones o que, simplemente, formaron parte de sus amistades.

Al margen, entre las notas manuscritas de Fernández Flórez que podemos leer en la FWFF, Wenceslao, que en su juventud había creado historias ilustradas de caballerías y otras temáticas (véase el retrato de Von Wenceslawsky), tenía sus propias teorías sobre el arte del dibujo, llegando a afirmar el carácter no patriótico de la verdadera y alta obra de arte como elemento que trasciende y va más allá de las artificiales líneas que sobre un mapa separan un país de otro. Él mismo, uno de los perfiles más caricaturizados de nuestra historia literaria, teoriza sobre el arte de la caricatura en más de una ocasión mostrando su capacidad para reírse de los propios defectos pues, merced a esto, se consigue alguna vez disminuirlos.

El caricaturista, nos dirá Fernández Flórez, precisa saber observar y, a diferencia del pintor, “ha de abrir los cuerpos y ha de hacer la autopsia y ha de ahondar hasta tropezar con sus lápices en el alma”. Así, cuando habla de Luis Bagaría en una crónica publicada el 26 de septiembre de 1913 en *El Noroeste*, dirá que “la caricatura es la aristocracia del dibujo”. Y es que la caricatura debe sintetizar, eliminar las líneas superfluas del modelo para quedarse con lo esencial. Del mismo modo que Wenceslao “tropieza con sus lápices en el alma”, Bagaría, para Fernández Flórez, “aspira a dar en sus obras la expresión de la vida interna; a hacer la caricatura psicológica”. Esto es, en cierta medida, lo que hace Wenceslao en sus crónicas parlamentarias al describir a los personajes que se sientan en el hemicycle.

He aquí como se nos presenta Fernández Flórez, como un ensayista del arte. La admiración que siente por Castelao es notoria y tanto éste como

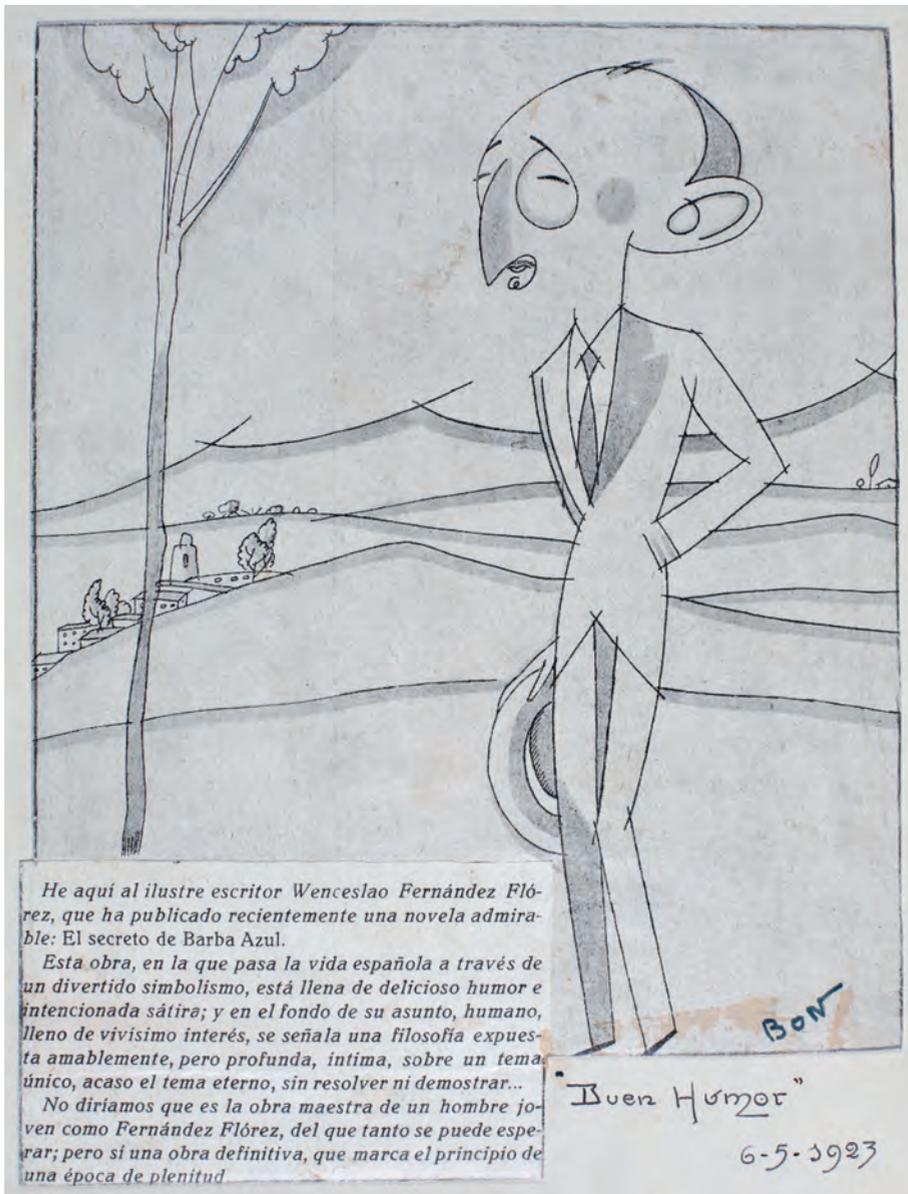
otros dibujantes, amigos y colaboradores, van a *capturar* la singular fisonomía del escritor coruñés para, adentrándose en su alma, realizar algunas de sus mejores caricaturas. Desde Máximo Ramos hasta Alejandro Sirio pasando por Fresno, Dávila o Cebreiro, larga será la nómina de artistas que lo tomarán como modelo. Esa estrecha relación del escritor con los dibujantes e ilustradores se revelará con más fuerza cuando, en el año 1915, Fernández Flórez se vea al frente de *La Ilustración Española y Americana*, revista a la que llevará dibujantes y pintores, reservando para sus paisanos gallegos un espacio particular. También en *El Noroeste*, aparecerán más artículos dedicados a los pintores gallegos

en 1916. Por ello, una vez más, su pluma vuela sobre el amplio abanico de dibujantes de Galicia que triunfan más allá de sus fronteras: son, además de Castelao y Máximo Ramos, los pintores Sotomayor, Lloréns, Sobrino, Corredoira, Bujados, Germán Taibo, Imeldo Corral... Toda una muestra de artistas gallegos nuevos, innovadores, que crean un estilo profesional propio. Algunos están ya consagrados; otros, van camino del éxito. Así lo afirma el cronista porque, hasta el momento, reconoce, destacan tan sólo los paisajistas valencianos y andaluces.

Y es que a Galicia, en palabras de Wenceslao, para completar la labor de sus magníficos comerciantes, le faltaba la de sus artistas.



Autocaricatura del excelentísimo señor don Wenceslao Fernández Flórez, tal y como se ve a sí mismo el humorista magistral de las “Acotaciones de un oyente” y actual académico de la Española.



Caricatura realizada por BON. Publicada na revista *Buen humor* (6 de mayo de 1923).



Caricatura realizada por Castelao. Publicada en *La Voz de Galicia* (11 de octubre de 1914).



Caricatura realizada por Castelao. Publicada en *El Noroeste* (15 de agosto de 1912).



Caricatura realizada por Emilio Ferrer. Publicada en *La Voz de Madrid* (28 de febrero de 1934).



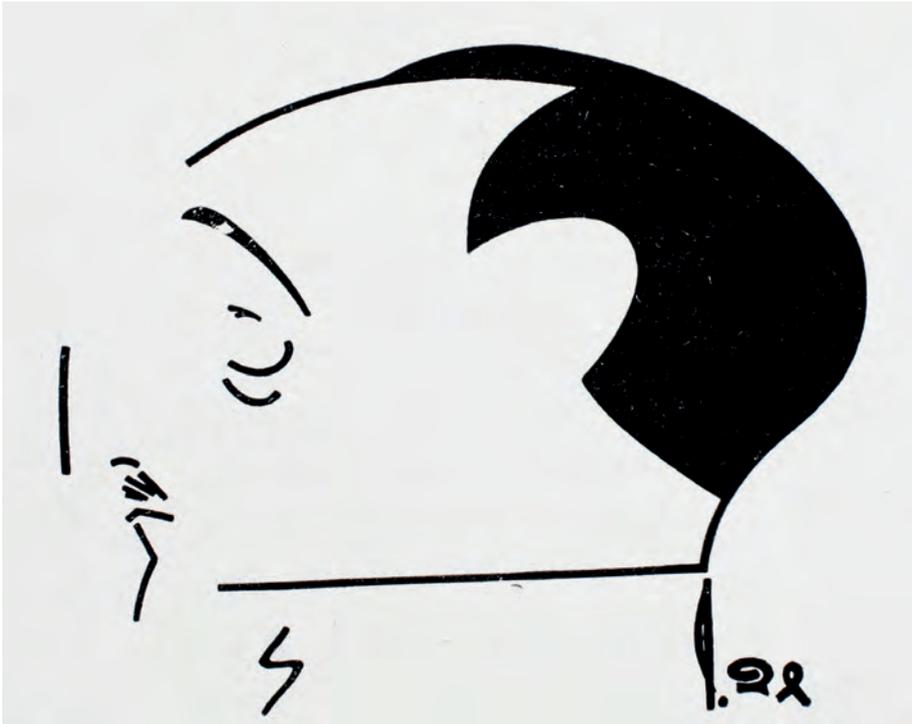
Caricatura publicada na revista *Juan Rana* (18 de mayo de 1932).



Caricatura realizada por Córdoba. Publicada en *La Codorniz* (13 de diciembre de 1942).



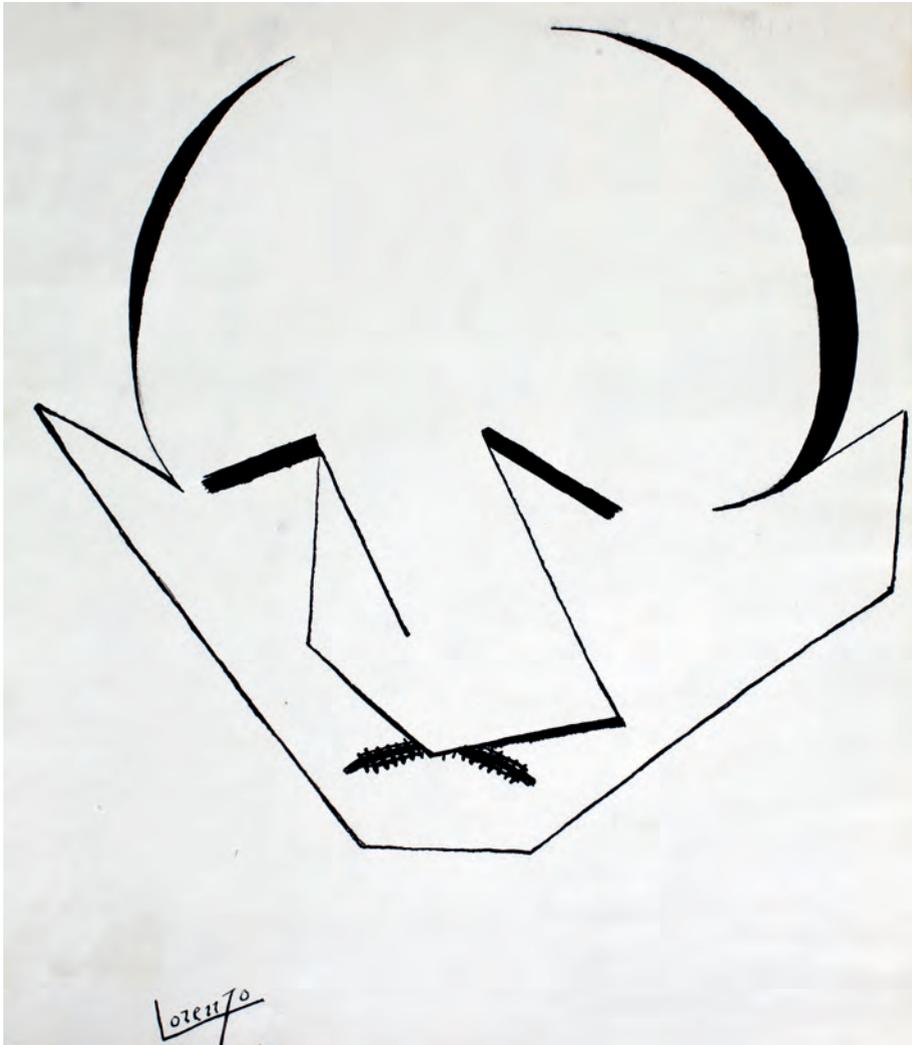
Caricatura realizada por Fernando Fresno. Sen data.



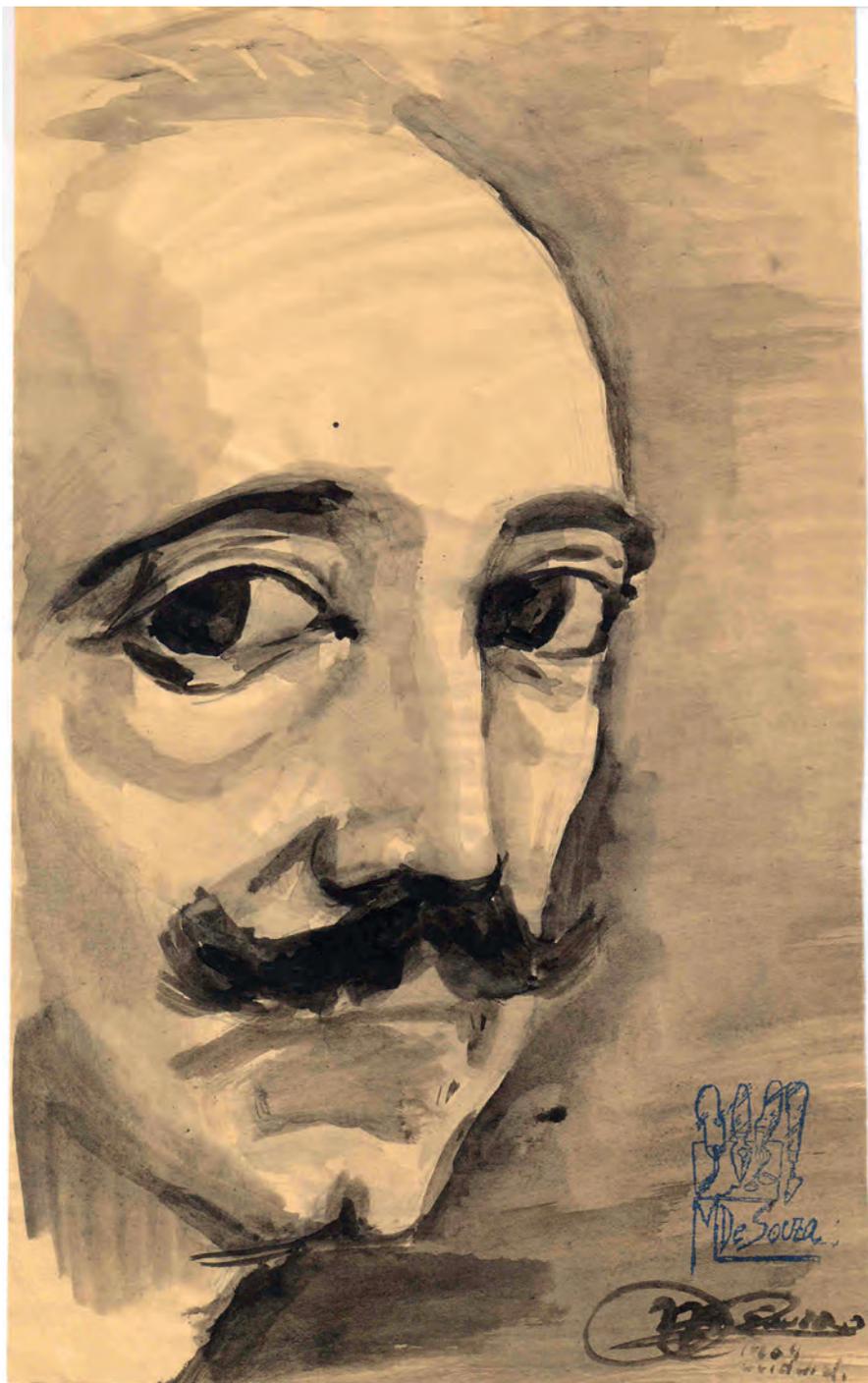
Caricatura realizada por González Cebrián. Publicada en *Cosmópolis* (novembro de 1928).



Caricatura de Villar Chao. Publicado en la "Hoja del Lunes" (30 de julio de 1956).



Caricatura realizada por Lorenzo. Sen data. Album de caricaturas, Museo de Pontevedra.



Retrato realizado por Mariano de Souza. Doazón do autor á FWFF (1954).



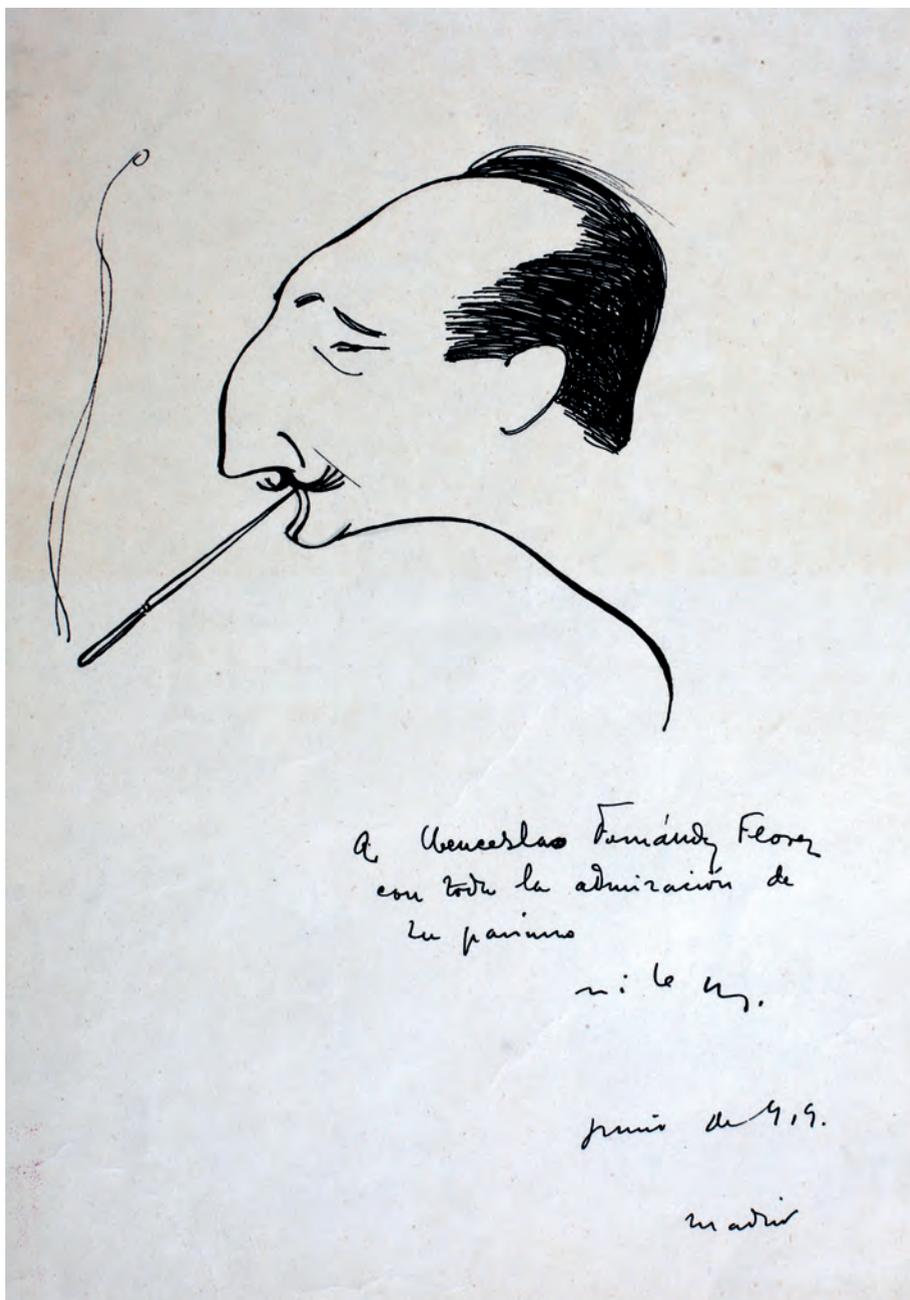
Caricatura realizada por Máximo Ramos. Publicada en Coruña Moderna (3 de febrero de 1907).



Caricatura realizada por Máximo Ramos. (Sin data). Album de caricaturas, Museo de Pontevedra.



Caricatura realizada por Mingote. Publicada en ABC (19 de marzo de 1961).



Caricatura realizada por Federico Ribas (junio de 1919) Album de caricaturas. Museo de Pontevedra.



Caricatura realizada por Savoi. Publicada en "Marca" (3 de mayo de 1949).



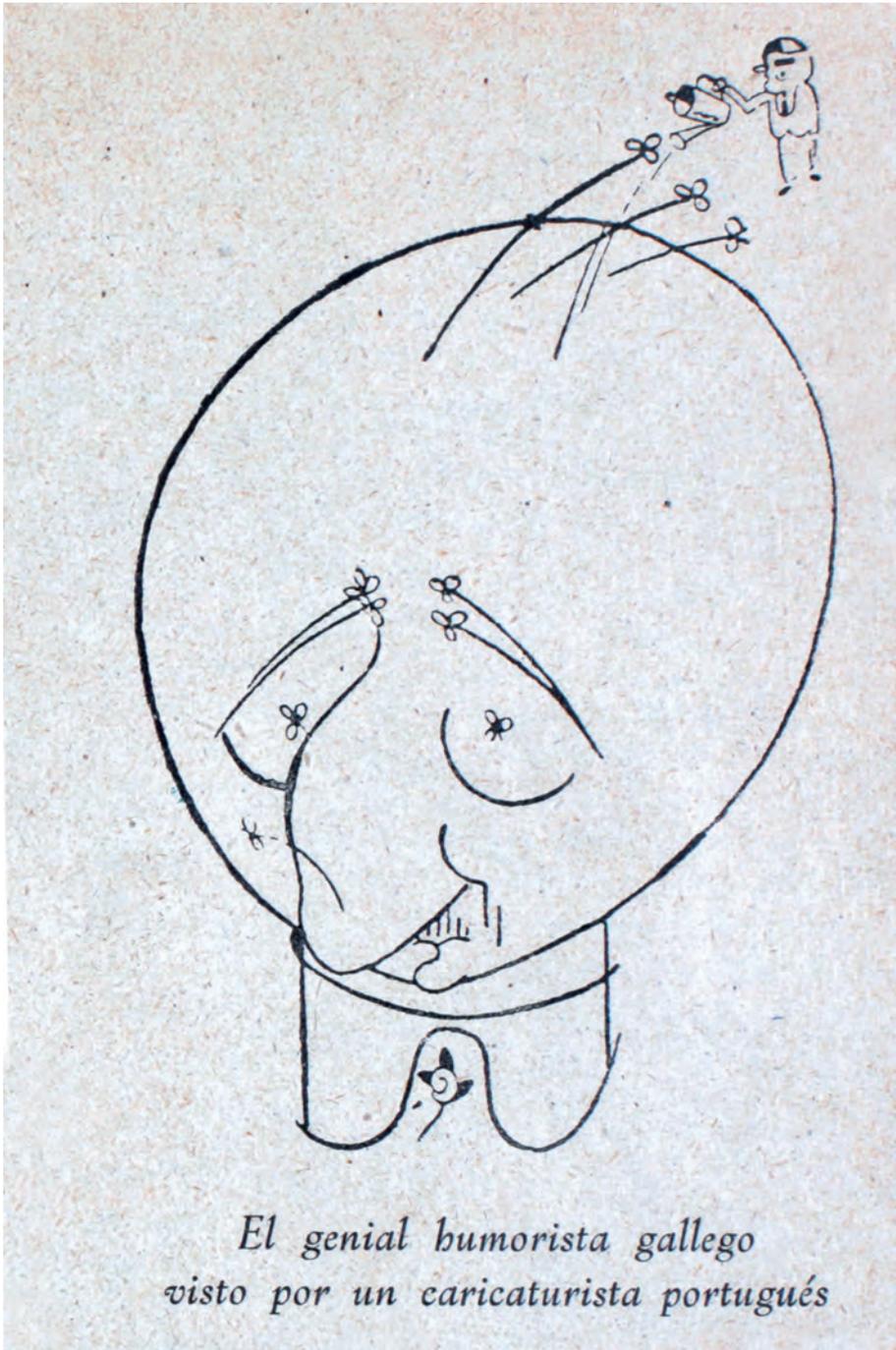
Caricatura realizada por Sirio. Publicada en La Novela de Hoy (11 de enero de 1924).



Caricatura realizada por Siro. Doazón do autor á FWFF (1985). Fundación Wenceslao Fernández Flórez.



Caricatura realizada por Siro. Doazón do autor á FWFF (1985). Fundación Wenceslao Fernández Flórez.



*El genial humorista gallego
visto por un caricaturista portugués*

Caricatura realizada por Teixeira Cabral. Publicada no *Diario de Notícias* de Lisboa (6 de xuño de 1935). Album de caricaturas, Museo de Pontevedra.



Caricatura realizada por Sirio. Publicada en La Novela de Hoy (11 de enero de 1924).

Volvoreta: revista de Literatura, Xornalismo e Historia do Cinema

Call for papers revista *Volvoreta* 4. *O bosque animado*, tapiz literario e cinematográfico da Fraga de Cecebre

Aínda que non se trata da súa derradeira novela, *O bosque animado* (1943) converteuse –polo seu coidadísimo estilo, estrutura, temática e contexto– na obra-epílogo que semella clausurar a traxectoria literaria de Wenceslao Fernández Flórez, alzándose como o máis famoso e recoñecido dos seus relatos, á vez que como un clásico indiscutible da literatura española do século XX. Nela converxen, dalgún modo, os estilemas semánticos e formais formulados nas súas obras precedentes, despregados maioritariamente na década dos anos vinte da pasada centuria. Os personaxes, humanos e animais, que conviven na fraga de Cecebre poñen voz, corpo e pensamento aos desexos da “xente de a pé”, humilde e anónima, por máis que estes habiten nun universo narrativo a

medio camiño entre o denso tecido mítico galego e a crúa realidade da Galicia rural.

O número 4 de *Volvoreta: revista de Literatura, Xornalismo e Historia do Cinema* trata da profundar, unha vez máis, no estudo da novela, así como das dúas diversas transposicións cinematográficas –a curtametraxe de Antonio F. Simón (*Fendetestas*, 1975), a adaptación de José Luis Cuerda (1987) e o filme de animación de Ángel de la Cruz (2001)–, que deixan clara, por certo, a versatilidade dun texto literario capaz de suscitar ao largo do tempo miradas tan diverxentes como enriquecedoras. Con tal propósito, solicitamos orixinais que acometan a análise de *O bosque animado* e/o das súas adaptacións filmicas antes do 30 de setembro de 2020, para a súa posterior avaliación e publicación.

**Normas de estilo na WEB da FWFF: <http://www.fundacionwenceslaoff.com>
Envío de artigos a revistavolvoretawff@gmail.com**

Volvoreta: revista de Literatura, Xornalismo e Historia do Cinema

Call for papers revista *Volvoreta* 4. *El bosque animado*, tapiz literario y cinematográfico de la Fraga de Cecebre

Aunque no se trata de su última novela, *El bosque animado* (1943) se ha convertido –por su cuidadísimo estilo, estructura, temática y contexto– en la obra-epílogo que semeja clausurar la trayectoria literaria de Wenceslao Fernández Flórez, alzándose como el más famoso y reconocido de sus relatos, a la vez que como un clásico indiscutible de la literatura española del siglo XX. En ella convergen, de algún modo, los estilemas semánticos y formales desarrollados en sus obras precedentes, desplegados mayoritariamente en la década de los años veinte de la pasada centuria. Los personajes, humanos y animales, que conviven en la fraga de Cecebre ponen voz, cuerpo y pensamiento a los deseos de “la gente de a pie”, humilde y anónima, por más que estos habiten en un universo narrativo

a medio camino entre el denso tejido mítico gallego y la cruda realidad de la Galicia rural.

El número 4 de *Volvoreta: revista de Literatura, Xornalismo e Historia do Cinema* trata de profundizar, una vez más, en el estudio de la novela, así como de sus diversas transposiciones cinematográficas –el cortometraje de Antonio F. Simón (*Fendetestas*, 1975), la adaptación de José Luis Cuerda (1987) y el filme de animación de Ángel de la Cruz (2001)–, que dejan clara, por cierto, la versatilidad de un texto literario capaz de suscitar a lo largo del tiempo miradas tan divergentes como enriquecedoras. Con tal propósito, solicitamos originales que acometan el análisis de *El bosque animado* y/o de sus adaptaciones filmicas antes del 30 de septiembre de 2020, para su posterior evaluación y publicación.

**Normas de estilo en la WEB de la FWFF: <http://www.fundacionwenceslaoff.com>
Envío de artículos a revistavolvoretawff@gmail.com**