



TESIS DOCTORAL

2017

Rafael Cansinos Assens. La renovación del lenguaje de la novela.

Autor: José Francisco Rodríguez Rodríguez.

Licenciado en Filología Hispánica por la UNED.

Máster en Formación e Investigación Literaria por la UNED.

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura.

Facultad de Filología, UNED.

Directora de la Tesis: Dña. Ana Suárez Miramón

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura.

Facultad de Filología. UNED.

“Rafael Cansinos Assens. La renovación del lenguaje de la novela.”

Autor: D. José Francisco Rodríguez Rodríguez.

Licenciado en Filología Hispánica por la UNED.

Máster en Formación e Investigación Literaria por la UNED.

Directora de la Tesis: Dña. Ana Suárez Miramón.

AGRADECIMIENTOS:

A mis padres, que me concedieron el don de la libertad y el pensamiento crítico y, en especial, a mi madre, María Dolores, que me ha dado cuanto soy y que ha sido mi incansable viento a favor.

A Ana Suárez Miramón, por sus sabios consejos.

INDICE

INTRODUCCION.....	13
Pensar el problema	13
La novela. Punto de partida.....	21
Plan de trabajo.....	26
0. EL PROBLEMA ESTÉTICO.....	33
0.1. Reflexión del arte sobre sí mismo. Ontología.....	33
0.2. La revelación de la verdad.....	55
0.3. Arte y artesanía.....	69
0.4. Función del arte.....	73
0.5. El texto en el contexto.....	81
0.6. El lector.....	92
0.7. Definición de novela.....	106
1. EL PROBLEMA HISTÓRICO-LITERARIO.....	121
1.1. LA CRISIS ESPAÑOLA.....	121
1.1.1. 1898: frontera histórica.....	121
1.1.2. Estado del pensamiento.....	132
1.1.3. El mal de la sociedad.....	145
1.2. LA CONCIENCIA NACIONAL. EL SER DE ESPAÑA.....	155
1.2.1. Perfil de España.....	155
1.2.2. El individuo en crisis. Nacimiento del intelectual.....	163
1.2.3. Objetivos para un país.....	175
1.3. EL CONCEPTO DE MODERNIDAD. SIGLO XIX FRENTE A SIGLO XX.....	181
1.3.1. Pasado y presente del siglo XX.....	181
1.3.2. ¿Qué es la modernidad?.....	198
1.4. LA CULTURA COMO MOTOR DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL. LA REVOLUCIÓN IDEOLÓGICA.....	215
1.4.1. Visión de la realidad.....	215
1.4.2. Visión del artista.....	221
1.4.3. El arte como posibilidad.....	232
1.5. LA NOVELA MODERNA. RECURSOS FORMALES.....	246
1.5.1. La crisis de la novela. Tendencias.....	246
1.5.2. El ejemplo español.....	260
1.6. LA NOVELA Y LOS NOVELISTAS ESPAÑOLES.....	265
1.6.1. Estado de la cuestión.....	265
1.6.2. La conciencia moderna.....	280
1.7. RAFAEL CANSINOS ASSENS EN LA HISTORIA. GENERALIDADES.....	292
2. EL PROBLEMA DE IDENTIDAD.....	311

2.0. Introducción.....	311
2.1. Tradicionalismo en Cansinos.....	323
2.2. La nueva novela como reacción ideológico-artística.....	342
2.3. La novela corta en Cansinos.....	392
2.4. El amor en Cansinos. La mujer como objeto sexual.....	488
2.5. Cansinos como personaje.....	523
2.6. La técnica narrativa en Cansinos.....	534
2.7. El judaísmo literario.....	562
2.8. Gabriel Miró. Un ejercicio comparativo.....	578
2.9. El elemento temporal. El mito en la literatura cansiniana.....	672
2.10. La metáfora. El verbo literario.....	692
2.11. El valor de la palabra. Más allá del marco costumbrista.....	715
2.12. Reafirmación del arte.....	737
2.13. La novela creativa: “El movimiento V.P.” y “La huelga de los poetas”.....	752
3. EL PROBLEMA COMPARATIVO.....	815
3.1. METODOLOGÍA.....	815
3.1.1. Introducción.....	815
3.1.2. Aspectos técnicos de la crítica.....	825
3.1.3. La visión del tiempo.....	836
3.1.4. El mundo de la novela.....	861
3.1.5. La llegada de la modernidad.....	875
3.2. LA ACCIÓN POLÍTICA.....	900
3.2.1. El realismo en la ficción.....	900
3.2.2. Historia como pedagogía.....	935
3.2.3. La crítica al sistema.....	963
3.2.4. El impulso individual.....	984
3.3. EL ARRABAL.....	1004
3.3.1. Dibujo de la miseria.....	1004
3.3.2. El espacio imaginario.....	1025
3.4. LA DESHUMANIZACIÓN.....	1032
3.4.1. El otro lado del progreso.....	1032
3.4.2. La destrucción de la identidad.....	1047
3.4.3. La anulación de los sentimientos.....	1061
3.5. EL YO.....	1071
3.5.1. La identidad del yo.....	1071
3.5.2. La acción del yo.....	1084
3.5.3. El yo y sus consecuencias.....	1101
3.5.4. El yo literario.....	1120
3.6. EL PAPEL DE LA REALIDAD.....	1129
3.6.1. Interpretación de la realidad.....	1129

3.6.2. Realidad como percepción.....	1140
3.6.3. La lógica irracionalidad	1148
3.7. EL HUMOR	1157
3.7.1. El humor. Una reflexión	1157
3.7.2. La mirada crítica.....	1164
3.7.3. La caricatura.....	1173
3.8. EL SEXO COMO NOVEDAD	1184
3.8.1. La liberación sexual.....	1184
3.8.2. Más allá del ideal.....	1198
3.8.3. Sexo e idea.....	1205
3.9. ARTE PARA EL FUTURO	1216
3.9.1. El devenir histórico.....	1216
3.9.2. Trascendencia y eternidad	1222
3.9.3. La construcción de un desacuerdo.....	1229
3.10. LA NOVELA EN LA NOVELA	1238
3.10.1. Novela y novelistas.....	1238
3.10.2. Cultura e identidad	1286
3.10.3. Lenguaje y conocimiento.....	1315
3.10.4. Ontología y conciencia	1335
3.10.5. Arquitectura y sentido de la narración.....	1359
3.10.5.1. Generalidades	1359
3.10.5.2. Elementos conceptuales.....	1397
3.10.5.3. Elementos técnicos	1428
4. CONCLUSIONES.....	1489
BIBLIOGRAFÍA.....	1523
APUNTES BIOGRÁFICOS	1541

INTRODUCCIÓN.

Pensar el problema.

La literatura no es una ciencia; ni lo necesita. Pero la aportación que hace al gobierno del hombre es insustituible. Por esta razón, el crítico, analista o investigador debe no sólo ayudar a la comprensión de lo que la humanidad, o un segmento de ella, ha producido, en este sentido, sino también contribuir al conocimiento y recuperación de aquellos artistas que, por cuestiones históricas, sociales o circunstancias inevitables se han hallado postrados en el ostracismo, relegados a un injusto segundo plano en los manuales que han de servir de guía y aprendizaje. Ésta es una labor noble, pero que exige rigor y perspectiva, para no errar el empeño, y que ayuda a mejorar el conjunto y disposición de lo que llamamos cultura. Por lo tanto, el investigador debe distinguir qué de artista hay en un autor, cuál puede ser su interés para la globalidad y dónde se enmarca su obra. La ontología a través del arte supone la re-construcción del ser humano para su conocimiento, según palabras de Antonio Malpica¹, Catedrático de Historia Medieval de la Universidad de Granada. Pero las demostraciones que acompañan a este tipo de investigaciones son argumentales y no matemáticas. El propósito que confiere a una investigación la categoría de tesis es el de, por tanto, el establecimiento de una normalización del comportamiento artístico o, en relación a ello, la distinción de una peculiaridad, enmarcada en esa normalización. Pero el tiempo que nos ocupa, finales del siglo XIX y principios del XX, no se aviene con exactitud –como, por otra parte, ningún otro movimiento histórico consigue del todo- a esos límites que el historiador del arte pretende alcanzar. Porque igual que las civilizaciones evolucionan por un principio de estímulo-reacción-agitamiento-nuevo estímulo, como veremos en la obra de Arnold J. Toynbee, las corrientes artísticas y literarias suelen componer su propio ciclo de acción y reacción.

Cuando Franz Joseph Haydn sentó las bases de una sistematización de la forma musical conocida como *sinfonía*, no sólo creaba la estructura de un género que había de vertebrar el futuro de toda creación artística de su disciplina y, en buena medida, la visión y evolución de toda una pléyade de pensadores, críticos, músicos y público en

¹ “Para que el arte funcione en la sociedad tiene que funcionar el individuo, que es el creador”, aparecido en el programa *La mitad invisible*, La 2 de TVE.

general, sino que contribuía a crear una gran pregunta, a dibujar un concepto que, en su mismidad, crecía y se ahuecaba con la misma flexibilidad que el tiempo muestra en nuestras mentes humanas. El concepto, una vez propuesto, se solidifica para ser contemplado, destruido y nuevamente puesto en marcha, hasta que se va durmiendo o alguien plantea otra pregunta crucial, trascendental, que nos traspasa. Pero Haydn también estaba, a su vez, continuando la ingente labor de Bach quien, de un modo muy sutil, desarrollaba un gran interrogante: ¿en qué momento la música se hace espacio, se agranda, se empequeñece, se hace tan íntima que alcanza, desde el individuo (representado por el violonchelo o el violín) la universalidad? Y, no menos importante, dejó el campo abonado a la fuerza titánica, romántica y exultante de un Beethoven. Todo ese comportamiento cíclico que podríamos dar en llamar *Ley Universal Evolutiva del Arte*, que no es otra cosa que su expresión de ser vivo que va transformándose y reinventándose, hace que cada artista, cada pensador, ocupe un lugar en la cadena de preguntas. Ese lugar puede ser meritorio, o simplemente reflexivo; agudo, visionario, o, tal vez, complaciente. Así, el ciclo se comporta como una goma elástica, que se estira y encoge pero que mantiene su masa y condiciones físicas. ¿Podemos admitir, entonces, que un fenómeno artístico como la novela española, desde la aparición aislada de *Niebla*, de Miguel de Unamuno, hasta *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, es, salvo honrosas excepciones, el eco de una voz en un barranco? ¿Es la novela un concepto detenido entre los artistas españoles, separado de su tiempo, anacrónico, radicado en el abandono? ¿Cómo es posible que una época en la que la efervescencia de nuestros creadores nos llevó al nivel comunicativo más alto con el exterior, probablemente de la historia, muestre un vacío tan evidente? Ésta es la pregunta que plantea el origen de esta tesis, y que tropezó con mi lectura de *El movimiento V. P.* de Rafael Cansinos Assens. ¿Quién es este autor?

Dice Eugenio de Nora:

“RAFAEL CANSINOS ASSENS (Sevilla, 1883), ampliamente conocido –y, como el lector observará, muy citado en estas páginas- como crítico literario de la época modernista, teorizador luego del movimiento “Ultra”, y traductor laboriosísimo de las obras de Goethe, Dostoiewski, Juliano el Apóstata, *El Korán*, *Las mil y una noches*, etc., escribió también una considerable cantidad de novelas, hoy olvidadas e inencontrables, pero de cuya calidad hay testimonio en los elogios de varios coetáneos del autor, y que sería justo estudiar y revalorizar.” (De Nora, 1958, Vol. 1: 379)

De este reducidísimo juicio un lector extraerá la conclusión de que Cansinos Assens es un escritor multidisciplinar, un intelectual, traductor y autor poco respetado por la Historia, al que, según de Nora, merecería la pena estudiar con más detenimiento. Es importante notar que esta reseña data de 1958 y que, por lo tanto, ya entonces la figura de Cansinos aparece envuelta en una bruma de desatención. Sin embargo, esto no fue así siempre. Gloria Videla, en su trabajo de referencia sobre el Ultraísmo, nos deja un importante retrato cuyo dibujo precisa, aún más, su imagen superficial:

“En los últimos meses de 1918 un grupo de adolescentes con inquietudes literarias se reunía en el café Colonial, en torno a Rafael Cansinos-Asséns.

Cansinos-Asséns era figura conocida en los medios literarios. Una obra, ya entonces rica, de creación y crítica literaria, su enorme erudición y poliglotismo, su colaboración como crítico literario en *La Correspondencia de España*, *El Imparcial* y otras publicaciones, su palabra fácil, metafórica y encendida, hacían de él una figura prestigiosa que atraía a los jóvenes. Cansinos es sevillano. Todos los retratos literarios que de él hemos encontrado destacan su gran altura y el aire oriental, indolente y melancólico de su figura y carácter, rasgos de gran rabí o de apóstol, de “santón pagano y estatua triunfante del sur”. Tenía, nos dice González-Ruano, “una actitud indecisa entre el lirismo desbordante, judaico, y la zumba andaluza, que permitía con dificultad saber cuándo hablaba en serio y cuándo se tomaba el pelo a sí mismo”.” (Videla, 1971: 29-30)

Es curioso que el tópico, acumulado por los años, de su “judaísmo”, influye de tal manera en el recuerdo que ha dejado a la posteridad, que anula, de algún modo, su presencia influyente en los movimientos de vanguardia de la época, como queda reflejado en este párrafo, y en su aportación creativa, crítica y periodística, que tiene poco parangón entre sus coetáneos. Cansinos, nos deja esta cita de Gloria Videla, resulta ser un sabio, un espécimen de dudosa clasificación, alguien adorado y rápidamente esquinado por el sistema y el orden cultural. Y, he aquí el drama de su recorrido vital, nuestro autor acaba siendo registrado como un pensador influyente, cuyas líneas intelectuales y artísticas han quedado difuminadas en la vaporosa experiencia que para algunos supuso lo que hoy llamamos “modernismo”, que se reduce, en ocasiones, a una actitud, a una expresión viva y efímera, cuando no desordenada, de un concepto artístico que supera al propio arte.

“Pero anotemos que la influencia de Cansinos fue personal, a través de su palabra, no a través de su obra: el estilo de sus libros no anunciaba para nada al ultraísmo y con posterioridad al nacimiento de Ultra, tampoco cambió su trabajada prosa lírica, aunque hizo, sí, algunos ensayos poéticos en el

nuevo estilo, con el seudónimo de Juan Las. Sus relaciones con los ultraístas, posteriormente, sufrieron altibajos. Así lo revelan muchas páginas de su novela satírica *El movimiento V. P.*, que evidencian cierta decepción por el resultado de sus esfuerzos renovadores (...)” (Videla, 1971: 40)

No obstante, no es ése todo su legado. La mayor atención que los investigadores, probablemente, han dedicado a la figura de Cansinos Assens tiene que ver con su posición crítica y su actividad de analista literario y descubridor de nuevos talentos. En esta labor, Cansinos forma parte de un grupo de críticos que vuelca su capacidad creativa a una dimensión profesional que aumenta sus posibilidades pero que, también, a juicio de algunos (no pocos), cae en la excesiva complacencia y en la ausencia de rigor. Oteo Sans lo ha visto de este modo:

“La crítica de Cansinos, interpretativa y valorizadora, se orienta hacia el impresionismo a través del sentido más recóndito o prístino de las palabras, de su significación indirecta, de su función puramente estética, mágica, sugeridora –la capacidad de sugerir es la forma más sutil del arte literario-, gracias al lírico don de expresar los conceptos con imágenes y organizar brillantes cortejos de alegorías, con las que imprime a la compacta marcha de su sintaxis una sinuosa euritmia.

La dimensión plástica y armónica de su lenguaje se sustenta en un saber vivo y enciclopédico, en una sensibilidad innata y cultivada, en el conocimiento de las técnicas literarias y en la probidad de los juicios, inspirada en el “amor intellectualis” de la tradición humanista, que le llevó a iluminar con entusiasmo los aciertos y a velar con elegancia los defectos, respetuoso siempre con la obra ajena y conturbado ante la posibilidad de provocar “un dolor íntimo y sincero” por falta de perspicacia o delicadeza para comprender una intención artística (...) la crítica ha de ser para Cansinos “un acto de devoción espontánea, no para vosotros, sino para la Belleza”.” (Oteo Sans, 1996: 53)

Siendo Estrella Cózar quien recoge los aspectos negativos que antes hemos indicado. Leemos:

“La excesiva benevolencia, el recargado lirismo, la exagerada atención a los autores menores, son sólo algunos de los estigmas que han dificultado la apreciación correcta de la crítica cansiniana. También su participación en el movimiento de renovación de la vieja crítica censora, y algunos de sus juicios al respecto, han servido para fomentar, claro está, esta visión. No puede negarse, por ello, la responsabilidad del propio Cansinos en este proceso de reduccionismo crítico.” (Estrella Cózar, 2005: 115)

Así describe González Troyano el lirismo de Cansinos:

“Con frecuencia le gusta (...) salpicar sus críticas de retratos literarios de los autores tratados, en los que éstos se ven individualizados a través de pinceladas ambientales y a la vez psicológicas. Gracias a la calidad literaria y a la precisión de esta mirada escrutadora surgen vivísimas siluetas de muchos escritores.” (en Estrella Cózar, 2005: 123)

Los cambios de época son cambios de visión, de perspectiva y de posición frente a lo que vendrá o, mejor, la “creación” de aquello que vendrá. Si Cansinos tiene alguna relevancia en la historia de la literatura española –hasta ahora ése ha sido su perfil más evidentemente resaltado- se debe a la considerable aportación de su personalidad histórica. Y cuando decimos esto nos referimos, indudablemente, a su presencia como un ente que capta ideas y las expande entre los protagonistas de su tiempo. Hace falta una visión panorámica de esto para poder ponerlo en valor. En primer lugar, hay que decir que el Modernismo, a diferencia del Realismo o el Romanticismo, que son movimientos transversales, es decir cuyas características impregnan otras épocas de modo uniforme, se caracteriza, más bien, por su poder de dispersión: es una tendencia que se divide en las vanguardias y que recorre todas las artes. La vanguardia es el signo de su estado de ebullición: se va evaporando, sublimándose, convirtiéndose en todo aquello que no era sino sólo una insinuación de sí misma. Este trabajo, por consiguiente, tiene una deuda con la Historia; ésta nos debe proporcionar la guía para evaluar al novelista y las razones para dibujar el rostro de una época, que es como trazar el retrato de una filosofía del arte y de la vida. Este análisis no debe partir, no toma como referencia, análisis anteriores –sino como contraste para explicar el propio- lo que significa que se ha de construir sobre sus propios cimientos. ¿Por qué? Porque la metodología a seguir jamás puede repelerarnos de la órbita del pensamiento modernista, que es un pensamiento íntimo y expansivo, a la vez. Sólo el aislamiento del objeto del análisis y su posterior ubicación nos ayudarán a comprender el entramado. Es verdad que los modernistas parten de un contexto y de una cronología del arte, pero también es cierto que se mueven sobre ésta como si fuera una piedra, un objeto condensado, sin más sentido que su ejecución final, linealizado y sin matices que lo hagan menos vulnerable a su sentido destructivo. Por supuesto, la obra de arte, entonces, es autónoma, aunque nace de un origen referencial, que, como toda coordenada conocida, está físicamente limitado. El arte utiliza la referencia subjetiva y contextual para nacer y hacerse inabarcable. Y es por esto, precisamente, por lo que la Historia es el único peldaño que hemos de dejar atrás. Así lo debieron de entender los modernistas.

Cansinos, así, es un juglar de la nueva filosofía y juega un papel preponderante en la España nueva.

“Cansinos, y tardamos los ultraístas y creacionistas en darnos cuenta –tal era nuestro entusiasmo y nuestra gratitud al maestro sevillano-, no creía verdaderamente en el arte nuevo. En el fondo, Cansinos era un modernista, y esto explica el interés que ha logrado mantener siempre vivo entre los poetas de América, mientras que los de España pronto –e injustamente- le olvidaron.” (Gerardo Diego: “Cansinos Assens” en *Índice de Artes y Letras* Núm. 186, julio-agosto de 1964, p. 15, recogido en Martínez Pérsico, p. 17)

¿Qué quiere decir Gerardo Diego con que no creía en el “arte nuevo”? ¿No es esa concepción de “lo nuevo” lo verdaderamente modernista? La explicación, a la que luego llegaremos, es la que considera que *lo nuevo* es la destrucción de lo anteriormente considerado *lo nuevo*, o sea que la evolución del arte es una suerte de autodestrucción continua de todo lo que se postula para el futuro, ya que el futuro es un edificio en continua elaboración, y que lo que la Historia corrobora como elemento esencial no es sino una manera de certificar la defunción de aquello que antes era llamado *arte*, en toda su plenitud. Nuestro autor, lejos de cerrar su ciclo como artista, se mantuvo, por razones que no sólo dependieron de su actitud, fuera del espacio de influencia real en la Historia. Su ejercicio como crítico ha trascendido, pero éste sólo puede abarcar un área menor de su capacidad como observador y creador de la literatura. De hecho, ya en su época, había acumulado cierta fama de escritor maldito.

“Durante los años 20, años en los que Cansinos gozaba de una relativa nombradía, era broma usual en el mundillo literario de Madrid ironizar sobre el hecho de que, a pesar de la amplia labor realizada en libros, diarios y revistas, Cansinos seguía siendo un escritor sin lectores.” (Abelardo Linares, *La sombra desmesurada de Cansinos Asséns*, recogido en *El siglo que viene*, Revista de cultura, Sevilla, Diciembre de 1994, núm. 22, p. 20)

Esa dificultad, que se mantiene intacta hoy en día, llega al nivel de apreciación de los lectores y de los críticos que, con posterioridad, han evaluado su figura, a mi modo de entender, no sin cierta superficialidad. Ensimismados con el tópico de su *malditismo*, su “fracaso” ha pasado a ser su sello de identidad, como el de la supuesta rareza de Franz Kafka, lugar común que queda rápidamente superado cuando nos acercamos a testimonios cercanos en su biografía. Una de las grandes dificultades con las que nos hallaremos en este trabajo, sin duda, es la de la superación del tópico, que tanto daño a

hecho a la captación de su sabiduría literaria y artística. En todos los aspectos, Cansinos es un deformador consciente de la realidad y un observador imperturbable de la belleza que se esconde en toda forma humana. No debemos desdeñar que, aunque nos parezca una obviedad, la literatura es una forma de conocimiento. Pero más bien es la expresión de un conocimiento *a priori*, que está implícito en el ser humano. Por eso la intuición es la exposición de nuestra ontología. Lo que la literatura cuenta está impreso en nuestro ser al nacer y la experimentación que supone nos enfrenta a ese espíritu, a esa *Gestalt* innata. La literatura, por tanto, es descubrimiento a través de la experimentación.

“Cansinos estaba convencido de que la literatura *“es una de las más complejas y severas disciplinas del espíritu”*, y llevaba su credo a un “noviciado” que contribuyó primero a instaurar el ultraísmo y después a desarrollar una nueva estética que reemplazó definitivamente al “modernismo senil”.
(Marcos-Ricardo Barnatán, *Y sintió que era suyo aquel destino*, recogido *El siglo que viene*, Revista de cultura, Sevilla, Diciembre de 1994, núm. 22, p. 27)

Al descubrir quién es Rafael Cansinos Assens como artista, como personaje de importancia y de trascendencia para nuestro propósito de analizar la novela del siglo XX, debemos mantener la idea de que el artista que crea una obra perfectamente identificable, un objeto vendible, sin trascendencia ni personalidad, que no ha desviado la mirada del objetivo propuesto por el género, el marbete, la disciplina o la técnica usada, se muestra esencialmente como un artesano. Cansinos pertenece a esa generación que considera, exultantemente, que el artista sólo merece tal nombre cuando trasciende el arte conocido, que se sustenta en su inacabable destrucción y renovación. Las obras de arte se suelen identificar porque, en un principio, sufren el rechazo, la desconfianza o la incompreensión de un público que, para aceptarlas necesita moverse en el estrecho filo de los márgenes que van hollando y que no son fácilmente reconocibles. Es la perspectiva temporal la que asienta a la obra de arte para, en este caso, simultanear su establecimiento definitivo con su inmediato anacronismo. La obra de arte, al nacer, muere. De aquí la diferencia entre objeto artístico y obra de arte. Puede que la condenación de una forma de arte realista, burguesa y acomplexada en su canon, resultase de una exacerbación del sentimentalismo dramático del Romanticismo, breve y explosivo y, por ende, altamente corrosivo para las estructuras filosóficas y vitales del siglo XIX. Pero puede que los acontecimientos históricos añadieran el perfil ideológico y social que todo arte necesita, en ocasiones, para justificar su nacimiento. Sin embargo,

Cansinos ejerce de padre de una corriente de pensamiento que golpea a la sociedad desde una aparente indiferencia por ella, o, más precisamente, de una utilización de la misma como materia moldeable de una superior relación con el mundo y la vida.

En todo caso, al intentar estudiar la figura de Cansinos Assens nos surgen diversas preguntas generales: ¿Es el autor el contexto que determina la orientación arquitectónica de la obra de arte, o es la Historia el contexto ineludible de dicha obra? ¿En qué medida lo es / lo son? El objetivo de la cuestión es determinar, por encima de todo principio de partida, si Cansinos es un producto de su tiempo o es, solamente, un destructor del mismo, alguien que re-crea la realidad y que es extemporáneamente activo. El contexto, pensamos, origina, determina, orienta, condiciona pero no ofrece el sentido, la explicación, el orden semiótico, del mismo modo que la Filosofía nos ofrece, como seres, una capacidad o herramienta de crítica o autocrítica pero no construye nuestra personalidad o nuestro bagaje político o cultural por sí misma. Por tanto, diremos, el estudio del contexto nos posiciona frente al objeto de arte, nos describe su mundo (una obra de arte es intransferible a otro “mundo” -entendiendo mundo como autor-Historia-marbete-movimiento teórico/artístico-) a partir del cual podemos analizar el objeto con el que individualmente el observador-crítico establece un diálogo fenomenológico. El contexto, así, nos ofrece la génesis de la existencia de la obra de arte. Ofreceremos, por consiguiente, en el segundo gran epígrafe de este trabajo, las consideraciones oportunas sobre dicho contexto, entendiendo, como hemos venido explicando, que el enfrentamiento del crítico con la obra de arte debe basarse en un diálogo objeto-observador, desde el comportamiento individualizado que ese diálogo provoca en el receptor, no desdeñando el entorno del objeto sino utilizándolo como un conocimiento apriorístico que nos ayuda como valor de referencia, necesario y suficiente en su diseño memorístico.

La novelística de Rafael Cansinos es, en este sentido, un objeto muy peculiar. Parte de un razonamiento filosófico del que el propio Cansinos es protagonista y centro neurálgico de toda una generación, breve pero influyente, de artistas y pensadores que, no siempre continuadores de su labor, han manado de la misma fuente. Y, no obstante, presenta rasgos continuistas (que luego desmembraremos aquí) que, por otra parte, no siempre son tan evidentes a ojos del analista. Además, es una novelística de rasgos circulares, de matices condensados que se solidifican en una simbología, en ocasiones,

repetitiva, machacona, que no renuncia a abonar el mundo reducido que refleja. En ese mundo en el que nace la obra novelística de Cansinos, su reacción, su descubrimiento del arte como instrumento sublime va alcanzando cotas de significación y alguna manifestación excelsa. A eso nos dedicaremos con profundidad. Pero el contexto volverá a aparecer toda vez que el retrato de su novela quede definido, porque sólo así podremos devolverla a la Historia y encuadrarla. En este caso, no es una intención *destruir* su consideración como obra de arte, sino todo lo contrario. Es, en nuestra opinión, una obligación científica y moral la ubicación del objeto que ha sido descrito, y su proyección en el conjunto conocido. Es sólo un artificio de la crítica literaria para no desordenarse y para que los que vengan después puedan conocerla y estudiarla. Sólo una herramienta, pero de gran utilidad, y que nos aporta una visión de conjunto que matiza, aún más y definitivamente, el objeto estudiado. Es por esto que la principal misión que nos obliga es la de situar en ese contexto, previamente usado sólo como valor referencial, la posición ideológica y artística de Cansinos a fin de evaluar su novelística, perfectamente analizada desde su comportamiento puro y simplemente fenomenológico. Si, por una parte, describimos el “mundo” de la obra y, por otra, el “objeto” individual, es la literatura comparada la que da sentido a la obra en esa magna búsqueda del hombre de su propia ontología a través de la literatura. La comparativa nos lleva al campo de la obra de arte como un todo (influencias, rememoraciones, historia, etc.) que integra la historia de la palabra, el texto infinito (o la parte que corresponde a la obra, de dicho texto), el conocimiento existente y el proyectado, la vinculación a la raza humana, el individuo como universo y el universo como individuo en la obra.

La novela. Punto de partida.

El individuo crea al autor. La materia con la que el autor trabaja, la que moldea, tiene como elemento base la influencia de la comunidad en la que vive (cultura, historia, lengua, hábitos, sociedad). Es el individuo el que cambia a la sociedad, pero debe tener antes una conciencia de pertenencia a la misma. No se trata de una sociología de la literatura sino de un comportamiento común, que el individuo devuelve a la sociedad, transformado.

La crítica que Eugenio de Nora hace del esteticismo en la literatura cae, a nuestro modo de ver, en el error de pensar que el Modernismo carece de cualquier forma de compromiso y que usa la literatura como un juego superficial. El Modernismo tiene un punto de arranque en la situación económico-político-histórica de Europa y España, al igual que las circunstancias que marcan la aparición del llamado *realismo social*. Bien es claro que este último pretende la denuncia pública de las condiciones de vida de algunos ciudadanos, en un país destrozado por la guerra y acuciado por la dictadura. Pero no es menos cierto que la literatura modernista y parte de las vanguardias tienen un compromiso con el ser humano, que está por encima del compromiso con la sociedad, lo que da respuesta a todo ese subjetivismo y gusto por lo cotidiano o lo imaginativo, por encima de otras consideraciones. El hombre y su circunstancia personal, no social, son lo destacable y lo que, en última instancia, ha de ser mostrado. La huida hacia dentro es una exposición de los valores que nos hacen a todos uno y que, extrapolados, hacen sociedad.

El principio intelectual en el que se asientan los “modernismos” resulta, por tanto, esencial frente a las condiciones, más o menos adversas, que la Historia hace padecer al hombre y que son cambiantes frente al Ser, que es inmutable en su esencia. El hombre es lo destacable y conforma el centro de la novela. ¿Qué es la novela? La novela, decimos, es una utopía. No es una forma de arte sujeta a descripción, a límite, a definición. Se podría nombrar a partir de su negación, como Maimónides hizo con la figura de Dios. Sabiendo aquello que no es, podemos decir qué es. De cualquier otro modo, no creo que tengamos argumentos de peso para dibujar el rostro de la novela. Luego, nuestro análisis parte de un obstáculo insalvable: la aceptación del concepto de novela sobre la indefinición de dicho concepto. En el realismo perspectivista, por ejemplo, la novela nos permitía captar la realidad enfocando desde otro ángulo distinto: el objeto aquí se antepone al hombre. ¿Qué ocurre cuando es el hombre el centro de toda visión? Es el Romanticismo la fuente de la que bebe una preocupación semejante, pero no es el final. Toda nueva forma o tipología es un intento más, otro matiz, no una expresión de conjunto sino un ladrillo más en el inmenso muro que construye el enorme edificio. La novela histórica o policíaca son sólo células aisladas, pequeños descubrimientos, de una universal utopía. La novela es un inacabable intento lingüístico-artístico de alcanzar un modelo perfecto de conocimiento ontológico, tan perfecto que jamás encuentra su completitud. Sin embargo, esta visión utópica del

género sólo lo es desde el punto de vista del artista, desde el punto de vista del lector la novela es una intuición. Por esto decimos que cualquier lector puede identificar una novela sin definirla. El problema es mucho más peliagudo cuando el propio escritor o el crítico deciden interpelar al objeto de análisis, entonces es cuando se plantea su amplitud sinfónica y su manifestación expresivamente arbitraria.

Novela es ontología, de acuerdo. ¿Cómo construir ese conocimiento? El verdadero artista no transmite el legado de sus antecesores, sólo lo asimila, para tener el argumento perfecto que justifique su destrucción. Todo auténtico artista es un “parricida”, destruye sus orígenes para llegar al límite de sus conocimientos. El arte ha de estar siempre en el borde del precipicio, lo contrario sería una mera especulación. De ahí que el arte se mueva en la incomodidad, en el inconformismo, en la inestabilidad. Las variables con las que cuenta el autor de una novela desfiguran su pre-concepción formal o desarrollan sus matices naturales. El cambio de siglo supuso una renovación en la visión global de dicha arquitectura de la novela. Tiempo, narrador, voz o espacio, son conceptos físicos y mentales que sirven como vectores de un modo de creación. Mover esos vectores de su posición original causa traumáticas metamorfosis. La novela se rehace y aparece con un rostro convertido, futuro, impreciso. Al decir de Santos Sanz Villanueva:

“En la novela, la renovación fundamental procede del siglo XX. El paso principal se da desde una concepción primordialmente cronológica a un tiempo en el que lo más importante es la dimensión humana *según los valores*. El tiempo como preocupación del autor ha sido llevado incluso dentro de la misma temática de la obra narrativa. Thomas Mann en *La montaña mágica* se pregunta. “¿Puede narrarse el tiempo, el tiempo en sí mismo, como tal y en sí? No, eso sería en verdad una loca empresa”. (...)

Joyce, Proust, Faulkner, son nombres esenciales en la nueva concepción del tiempo novelesco. En estos escritores hay una clara conciencia del sentido de individualidad humana y de la función de la memoria, que se desarrolla en el tiempo.

La filosofía ha aportado nuevas dimensiones al factor tiempo, principalmente a través de las teorías de Bergson. La extensa serie *En busca del tiempo perdido*, una de las obras fundamentales de nuestro siglo, de Marcel Proust, está decisivamente influida por la concepción bergsoniana de la *durée*, de la imposibilidad de que el hombre pueda vivir fuera del pasado. Así, Proust consigue reconstruir el tiempo mediante un hábil juego de trabazón de los recuerdos. En Faulkner se da una ruptura de la secuencia temporal, con frecuentes retrocesos al pasado, pero éste no está representado en la serena concepción de Proust, sino que adquiere matices obsesivos que se van poniendo de relieve en relatos

que con frecuencia empiezan en presente, en una situación real, y que poco a poco no tienen más preocupación que la recuperación de un tiempo que se fue –en el que hay fuertes dosis de subconsciente- y que vuelve a ser una sola cosa en *Absalom, Absalom*, al identificar, al menos en parte de la narración, al personaje y al narrador, evocado en la conversación de los dos estudiantes de Harvard.

Atentar contra la narración cronológica fue también una de las metas del *nouveau roman*. Robbe-Grillet, a través de sus actividades cinematográficas, propuso una identificación entre cine y novela. Para el cine, no hay más que un tiempo posible: el presente.” (Sanz Villanueva, 1972: 225-226-227)

El cambio de perspectiva temporal no es únicamente una modificación de los parámetros del tiempo desde el punto de vista del observador, ni un argumento de construcción artificial, sino una introducción del lector en la realidad del personaje y, podríamos decir, del hombre en su conjunto, cuya percepción temporal es íntima y no externa. Este modo de perspectivismo no cambia el objetivo como una cámara en movimiento sino que construye un mundo desde el que la cámara sólo puede observar lo que el ojo, en primera persona, ve. Es decir, que la cámara se vuelve ojo, lo que eliminaría el factor de artificialidad que todo observador de una obra de arte intuye. Sin embargo, este tipo de soluciones no representan una finalidad en sí mismas sino una consecuencia de la voluntad de creación. El hecho de que no haya un modernismo sino varios, nos indica que se trata de un movimiento de reflexión y avance, de un complejo irresoluto, aunque no irresoluble, puesto que la unidad de dicha búsqueda nos lleva a la conclusión de que dicho complejo es una solución inherente a un problema que no es científico sino intuitivo, y cuya respuesta está en el devenir de la solución y no en el concepto estático de la misma. Se trata, por consiguiente, de una solución dinámica a una pregunta compleja, elaborada desde el compromiso del hombre consigo mismo a través del arte.

El género llamado novela alcanza su más alto grado de indefinición en sus ejemplos y manifestaciones surgidos en el siglo XX, frente al canon de la novelística decimonónica. La novela, entonces, depende de su libertad estética, de su amplitud técnica y de la responsabilidad creativa del receptor, que condiciona de manera decisiva el desarrollo posterior a la obra creada, toda vez que su interpretación y la aportación que ésta supone, por parte del lector, ensancha los límites significativos, simbólicos y hasta funcionales de la novela, como elemento comunicativo, didáctico, ontológico y,

por supuesto, artístico en un mundo sometido a constantes crisis de identidad. Añade Santos Sanz, en otra cita recogida por Carlos G. Santa Cecilia, que:

A lo largo de los sesenta se detecta la fatiga de los modos realistas y la inoperancia de la dimensión política de este proyecto. En el proceso de transformación de la estética del medio siglo tiene un lugar destacado *Tiempo de silencio*, novela que a la vez cierra el camino de la tendencia social-realista, abre nuevos rumbos, con una concepción novelesca muy barrojana y noventayochista (...), y, simultáneamente, inserta en la inmediata corriente social (...) *Tiempo de silencio* aporta diferentes novedades: se alejaba de un testimonio inmediato, presentaba una concepción culta de la novela, introducía el subjetivismo narrativo, empleaba diferentes registros humorísticos que suponen un distanciamiento tanto de la propia novela como del mismo lector, admitía que no son sólo condicionamientos sociales los que determinan el comportamiento de la persona... A todo ello hay que añadir el empleo de un léxico exigente y de una rica gama de recursos narrativos que rompía de forma abrupta con los usos más extendidos de la novela española coetánea. Los influjos que se descubren en *Tiempo de silencio* dan idea, además, de un escritor de infrecuente formación: los mitos grecolatinos, la misma concepción mítica del personaje, Joyce, el existencialismo, el psicoanálisis...” (Santa Cecilia, 1997: 217)

Lo que nos presenta a Luis Martín-Santos y su conocidísima obra como el vínculo entre la generación del 98 y los escritores nacidos de la revolución novelística del siglo XX, como Proust o Joyce. Es evidente que esta afirmación, conocida y aceptada como una máxima, nos deja un vacío de más de seis décadas entre la preocupación por la decadencia de España como país, propia de los ensayistas y pensadores de la primera intelectualidad nacional de finales del siglo XIX, y la aceptación del nuevo concepto de novela entre los autores. Lo cual supuso, como ya he dicho, una pregunta difícil de contestar para quien escribe estas líneas. Demostraremos que Cansinos Assens no responde al patrón de esta afirmación y que su novelística da muestras de esa nueva concepción del arte que podía haber solidificado bastante antes de la aparición de Martín-Santos o de Sánchez Ferlosio, por nombrar algunos autores destacados. En todo caso, relacionamos la novela de Rafael Cansinos con la novela moderna por la pertinencia de tres argumentos fundamentales:

- Coincidencias técnicas y conceptuales.
- Causas contextuales históricas que condicionan una visión particular del arte y su evolución.
- Proyección de su obra.

Plan de trabajo.

Llegamos al punto en el que hemos de detallar cómo va a ser nuestro periplo investigador en este trabajo. El objetivo ha quedado claro: analizar la novelística de Cansinos Assens para ubicarla en el contexto de la revolución de la novela del siglo XX. Esto significa estudiar la novelística moderna desde los aspectos particulares de un escritor que participa de ella pero que, por unas razones o por otras, ha quedado excluido de la misma históricamente. Por tanto, debemos cumplir varias funciones: posicionamiento de Cansinos Assens en el contexto de la nueva expresión de la novela, análisis fenomenológico y crítico de su novelística particular, proyección de dicha obra en la historia de la literatura y valorización y redefinición de Cansinos Assens como miembro de dicha corriente de pensamiento creativo.

Debemos, por lo tanto, privilegiar la novela como objeto estético por encima de su condición de obra de arte, es decir examinar la experiencia del lector sobre la experiencia del autor. El objeto estético es el objeto que percibimos sensiblemente desde el punto de vista fenomenológico. La obra de arte será el objeto elaborado dentro de unos parámetros estéticos e intelectuales que desarrolla y que es percibido como un concepto universal, extensible y ontológico. Parte de su condición de objeto estético para universalizarse y proyectarse en el ámbito de la expresión cultural. Describir el objeto artístico es hacer una descripción anatómica del mismo, lo que nos lleva al campo de la fenomenología o diálogo entre las dos partes: lector y obra. El contexto, que hemos llamado “mundo”, describe las circunstancias de la génesis de dicho objeto, necesarias para su referenciación. La literatura comparada será la herramienta que nos guíe en la evaluación del Ser de ese objeto. Por lo tanto, todas estas operaciones resultarán indisociables y necesarias.

Valoraremos, como nuclear, el término *metáfora* en la nueva simbología de la novela que presentó el siglo pasado. La metáfora tiene una importancia capital en la utilización del lenguaje como instrumento que articula el conocimiento intuitivo del ser humano. Redacta el mapa de nuestra memoria implícita y construye una nueva forma de comunicación y de implicación del lenguaje en la creación del ser, y no únicamente en su expresión, como miembro activo de la misma. En este ejercicio de “descubrimiento”

de la metáfora, con la máxima expansión de sus valores semánticos y léxicos, nos valemos de la literatura comparada como disciplina fundamental, piedra angular de la normalización del arte literario. La literatura comparada, en el fondo, funciona con elementos análogos a los de la metáfora. Es, en sí, y toda ella, una gran metáfora donde el inabarcable lenguaje del arte, como conjunto materializado, en este caso, en la Literatura, sustituye unos signos por otros o establece relaciones entre ellos, a veces, aparentemente, inverosímiles, siendo, por supuesto, las obras los signos lingüísticos y la expresión metafórica las relaciones conceptuales significativas y creativas de autores de orígenes y personalidades tan dispares como Roberto Bolaño o Marcel Schwob que, en la realidad de su arte, exponen una verdad que es superior a ellos y que la literatura comparada ayuda a descubrir y establecer, para regocijo y comprensión de lectores y críticos.

En esa época de *torres de marfil* y desmembración de la prosa sólida y costumbrista del siglo XIX, la supuesta intrascendencia del arte es una respuesta o reacción al arte representativo, cuyo objetivo es la representación de la realidad, colocando al arte en un plano de dependencia de la misma. Cuando el arte sólo es arte se manifiesta en su total libertad, con la única voluntad de cumplir con su ser. Esto se consigue a través de la experimentación fenomenológica de lo artístico, es decir del hombre con la materia creativa, lo que no es una consecuencia directa de una tematización anterior sino una reacción espontánea ante la “verdad” artística del hecho en sí. ¿Es eso negar un plan preconcebido sobre el arte? No, es negar, en todo caso, una consecuencia de un plan que estimule o que comprenda el sentido último de toda manifestación artística. Y, añadimos, ¿es la vida la representación de algo? No, la vida es sólo la vida, por lo que vale la pena vivirla y entenderla en su desarrollo, en su extensión, y no como un medio para otra cosa, pues, de ese modo, estaríamos subcategorizando la experiencia vital. Luego, entonces, el arte como arte es lo más parecido a la vida en su desarrollo y ser, volviendo así al ciclo inicial: al evitar que el arte sea un ente representativo logramos acercarnos más, paradójicamente, a una explicación vital más exacta y exhaustiva. Toda sensación fenomenológica con la obra de arte reproduce una sensación vital, intuitiva, auténtica, es una verdad de hecho. De lo anterior, podemos deducir que el arte cuando únicamente es arte resulta ser lo más parecido a la vida como expresión espontánea de una naturaleza presente y consciente de sí. La vida es color, emoción, intuición, sonido, recuerdo, imagen, etc. En la obra de Gabriel Miró,

como veremos, esta expresión se materializa de un modo muy explícito, y representa un tipo de *impresionismo* literario muy característico de la época modernista.

Entonces, ¿cómo desarrollar la empresa? Como visión general del conjunto del estudio hemos de indicar lo siguiente:

La visión de una obra de arte puede estar compuesta por etapas:

- Descripción estructural.
- Descripción semántica.
- Relación histórico-conceptual.
- Descripción artística.

Éste podría ser un esquema básico, del que obtenemos un fin a partir de diferentes dimensiones del mismo objeto. Como el análisis literario parte de una experiencia personal directa, valoraremos que se establece un diálogo entre un autor (con unos condicionantes humanos e históricos concretos) y un lector (crítico) que enfrenta la obra con un conocimiento externo a ella que, en parte, determina su visión. ¿O tal vez lo que se produce es un diálogo entre la obra y el lector, dejando al autor como un residuo necesario de la producción artística? La experiencia de la lectura de la obra, no obstante, aquilata esa visión a una superación de los límites propuestos inicialmente, aunque encauzada por ellos. Nuestro objetivo será la superación de los límites de la lectura con el fin de alcanzar una comprensión profunda de la obra. Es por ello que el proceso se podría dividir en tres fases:

1ª Fase → Reconocimiento del contorno de la obra de arte (su retrato biográfico-artístico), es decir sus límites físicos, históricos, autorales y técnicos.

2ª Fase → Reconocimiento de su valor como obra de arte, es decir su impersonalidad artística (referida a su desvinculación de un personaje concreto; valor en sí y por sí), su carácter diferenciador, sus elementos distintivos.

3ª Fase → Reconocimiento de su aportación al conjunto del arte y el pensamiento. Su valor epistemológico.

Dos hombres diferentes no pueden tener una misma experiencia como escritores, no exactamente, por lo que es importante definir el contorno límite de la obra, que es como su retrato exterior. De aquí que la explicación de las fases anteriores sea la siguiente:

1ª Fase: Estudio del objeto artístico.

La obra de arte es como un río que fluye por un cauce determinado, conocido, pero cuyo caudal no podemos controlar. Incluso una obra *rompedora* se mueve dentro de los cauces de la tradición contra la que se revela. De aquí que el estudio del objeto sea primordial para determinar su *personalidad*.

2ª Fase: Valorización.

Su valor como obra de arte ya supone en sí un juicio estético que tiene como base el objeto y como estudio su originalidad y modo expresivo (lo que está condicionado por la experiencia estética que produce).

3ª Fase: Proyección.

La aportación a la historia del arte del objeto sirve para prestigiar, proyectar la obra, es decir, darle carácter de intemporalidad.

En consecuencia:

- 1- Al describir el objeto nos situamos frente a él (posicionamiento del observador). Esto no confiere un juicio.
- 2- Al valorarlo estéticamente establecemos un diálogo con la obra de arte (el observador actúa y posiciona a la obra en su ámbito de experiencia y conocimiento). Esto sí supone un juicio.
- 3- Al situar la obra en el contexto histórico, la proyectamos al futuro. (El observador llega a una conclusión, se hace juez de la obra y sienta el precedente para nuevas valoraciones).

De resultas de este procedimiento, la obra de arte se extrae de la Historia para volver a situarla en la Historia, en la posición que le confiere el juicio crítico del observador.

En cualquier caso, este trabajo se divide en tres grandes bloques: Antecedentes, Identidad y Proyección, y Conclusiones. A su vez, el primer bloque (antecedentes) se subdivide en dos: El problema estético y El problema histórico-literario. *El problema estético* intenta desarrollar el concepto de arte que configura la revolución de la novela del siglo XX, en consonancia con otras formas literarias y artísticas y con expresiones de la vida y la intelectualidad de su tiempo. Consideramos de vital importancia entender la visión creativa y la relevancia social que este “problema” genera en los artistas. Sin

este punto de partida, toda explicación sobre el desarrollo técnico, semiótico o semántico de la novela carece del elemento nuclear, que es su propia visión de conjunto como herramienta expresiva y de construcción individual y, por ende, social. A pesar de que el trabajo versa sobre Cansinos Assens y sobre su novelística, introducir un principio de discusión sobre estética de la obra de arte, encuadrada en su tiempo, nos ayudará a contextualizarla y a desarrollar más ampliamente las explicaciones posteriores sobre la base de ese conocimiento previo. *El problema histórico-literario* nos introducirá en la génesis de la obra de Cansinos Assens. En esta parte explicaremos cuál es el entorno histórico del autor, de la novela española, introduciremos observaciones sobre otros autores coetáneos e intentaremos entender qué sucedió en esos años para que la visión estética dada, en el apartado anterior, se produjera. Además, daremos un perfil de Cansinos Assens lo más panorámico posible, para que el lector de este trabajo se pueda situar convenientemente. Los datos de la Historia definen las circunstancias de la creación que, junto con la visión que nace de dichos acontecimientos, componen el conjunto global de lo que hemos llamado *Antecedentes*.

El segundo bloque nos introducirá en la clave del estudio, en dos partes: El problema identitario y El problema comparativo. *El problema identitario* definirá a Rafael Cansinos Assens como escritor. Ya lo conocemos como personaje, como intelectual de su tiempo, sabemos cuál es su visión de la literatura y del arte y su relación con los demás pensadores españoles que conoció y con los que compartió dichas apreciaciones, pero ¿quién es él como autor? ¿En qué se proyecta su obra? Para llegar a la respuesta utilizaremos un recurso muy útil: la comparación. En este caso, el ejercicio de literatura comparada es un ejercicio de “espejo”. Si comparamos a Rafael Cansinos Assens con otro autor parecido, aunque diferente, y coetáneo, podremos dibujar más claramente las líneas de su escritura y emplear ejemplos prácticos que nos aproximen, más concretamente, al desarrollo de su novelística. En este caso, vamos a comparar a Cansinos con Gabriel Miró, escritor modernista, de depurado estilo, de franco impresionismo, que vivió por aquellos años y que desarrolló un conjunto de novelas muy destacable. Los parecidos y las diferencias entre ambos nos ayudarán a entender, directamente, quién es Cansinos como autor, que es el propósito de este epígrafe.

Finalmente, *El problema comparativo* nos coloca frente al destino del trabajo: la proyección de la novela de Rafael Cansinos en el contexto de la literatura del siglo XX. Para ello, haremos un recorrido amplio y significativo por la novelística del siglo pasado y desarrollaremos los temas y técnicas más importantes de este género en comparación con la obra antes estudiada. Así, Cansinos irá situándose, poco a poco, como elemento evolutivo del género y podremos ampliar, además, las características fundamentales de su literatura: espacio, tiempo, metaficción, historia, la voz, el perspectivismo, fragmentación, etc. En las conclusiones finales, esta ingente labor ha de definir y categorizar la novela de Rafael Cansinos Assens en el ámbito de la revolución moderna, valorándola y destapando sus virtudes y problemas.

Finalmente, queda por añadir que la intención de quien escribe no es otra que la de recuperar una obra de incuestionable valor literario y artístico, una visión amplia y luminosa sobre lo que significa la creación en el ser humano, que parte de un hombre al que devoró su propio personaje histórico. El re-escribir los pequeños matices de la historia de la literatura es un ejercicio apasionante, y también un riesgo personal e intelectual, pero merece la pena el intento. Sentar un precedente para el futuro estudio de otros aspectos de la literatura de Rafael Cansinos, y un punto de partida para la discusión de su novelística, es también motivo suficiente que condiciona el nacimiento de este trabajo. Buena parte de los elementos que figuran en la identificación intelectual y creativa de nuestro autor proceden del trabajo de fin de máster *Aspectos literarios de la obra de Rafael Cansinos Assens*, con el que finalicé mis estudios previos a este doctorado. En esa obra ya analizaba, de manera general, al autor como un todo, como un ente global, de lo cual nace el creciente interés que hoy me suscita su obra. El cambio de siglo fue un tiempo fascinante, edad dorada de la creatividad y el pensamiento, pero también época de grandes desastres humanos y de importantes convulsiones. Lo uno no puede explicarse sin lo otro. No pretendemos hacer sociología de la literatura, únicamente un análisis no sesgado del fenómeno Cansinos.

Una idea para terminar esta introducción: en la observación de cualquier pintura de Turner, de una sinfonía de Mahler o de una película de Kubrick existen suficientes motivos para reflexionar sobre el arte cuando no una abierta invitación del artista a hacerlo. En Cansinos, como en Hermann Broch o en Thomas Mann, esta invitación también supone un punto de partida de discusión con el lector. ¿Para qué involucrar al

lector si no es con la intención de cederle el auténtico protagonismo? El arte se libera y el artista se condena al destierro, al olvido. Nadie como Cansinos Assens supo lo que eso significaba.

Almería, Agosto de 2013.

0. EL PROBLEMA ESTÉTICO.

0.1. *Reflexión del arte sobre sí mismo. Ontología.*

¿Por qué el angustiado artista, cegado por su deseo de avanzar, ardiendo en la incompreensión del estado actual de las cosas, emite una pregunta? ¿Es esta pregunta un deseo o una inconveniencia? Admitir la realidad es más valiente y honesto que evitarla. Pero cuando esta realidad incomoda, hasta el punto de que provoca la destrucción de lo conocido, se traslada al centro de la reflexión, copándola, anegando su espacio. La reflexión convoca a la palabra del artista, que es además un intelectual por la necesidad de justificación de su nuevo arte, y, así, logra adensarse en el tiempo de la narración creativa, siendo argumento, protagonista, centro del discurso y no únicamente forma, contorno. Los escritores del siglo XX son asiduos propagadores de sus ideas a través de sus novelas o su poesía, alejados del terreno del ensayo, más propicio en la *crónica* de la *Generación del 98*, por ejemplo. Se han tornado en difusores de una ideología que no comparten sino por la necesidad de una transformación, de un viento fresco que barra el hacinamiento en que se encuentra el arte, separado de la realidad mundana, de la acción de la historia que transforma al hombre. Se exige que el arte vaya presida el transcurso de los acontecimientos, que se adelante a lo que ha de venir. El arte es futuro, da un paso más y nosotros lo seguimos, nos hacemos eco de su leyenda. Es, sobre todo, y como hemos dicho, ideología.

En el transcurso de la idea, que va encontrando eco en cada una de las mentes que reflexionan y que la agrandan, la discusión sobre el estado del arte llega a ser un elemento vital reconocible, hasta el punto de que parece que todo lo que alcance al ser humano ha de estar impregnado de esa experiencia extraordinaria, sensible, *stendhaliana*. Los personajes reflexionan, más que dialogar, en el entorno de una soledad imaginativa, extensible, amplia, que es un mundo en sí misma, y en cuya voz descubrimos el deseo de abrir los pensamientos a la impresión de la luz, el signo, los estímulos que ya no son pertenecientes a la vivencia física, sino más bien a la fenomenología del espíritu artístico. Por eso el mundo se ha transformado, de hecho se ha desplazado. El mundo de “afuera”, el físicamente palpable, carece de identidad y sentido, es un mundo de desgracia y aversión por el ser, que oprime, que degrada, donde nadie puede llegar a ser él mismo, sino otro. Y en la descripción del arte, en su vitalidad

innata, que es inacabable, podemos completar al hombre, hacerlo sentir partícipe de sus propios sentimientos íntimos, que son todo lo que conserva de su memoria anterior, la memoria que contiene las respuestas de la vida. Sin embargo, ¿puede el arte cambiar el mundo o, tal vez, es sólo un fútil ejercicio de prestidigitación? Según declara Juan Benet, personaje constructor de esa novela moderna en España:

“La literatura (...) se enfrenta, antes que con otra cosa, con el tema del hombre en la naturaleza y resulta forzoso que se repita, que incida una y otra vez sobre los mismos temas inmediatos que han sido tratados por los viejos autores. Al revés de la ciencia, toda obra de arte deja el mundo como estaba, enriquecido con un añadido pero no más avanzado porque el progreso artístico (concepto ya de por sí contradictorio) sólo condiciona los métodos y estilos del arte pero no su problema de origen, que sigue y seguirá siendo el mismo.” (Benet, 2012: 72-73)

No podemos estar de acuerdo con esta opinión porque, si bien los ciclos del arte tienen un comportamiento, efectivamente, diferente al de la ciencia, no es menos cierto que su visión es consecuencia y origen de la visión del hombre en su propio mundo. ¿Podríamos aseverar con total justicia que el arte religioso no es diferente al arte pagano y que no expresa la evolución de las sociedades, sus relaciones internas, sus cambios de valores y principios? ¿No es el arte de la burguesía o de la clase pudiente distinto, no refleja las aspiraciones y convicciones de los diferentes estamentos? El problema del arte es un problema ontológico, algo de lo que no escapa la ciencia porque, de hecho, ¿no es el ser humano el fin de toda investigación, sea del tipo que sea? Los descubrimientos científicos, que se aplican a la vida diaria o a la proyección de la misma en el futuro, buscan la consecución de una más avanzada posición del hombre en su entorno, superando el dolor, la inquietud, la incertidumbre, las vicisitudes de la naturaleza, etc. Pero, en realidad, lo que trata de conseguir es el conocimiento del hombre como elemento del universo que nos encierra, nuestro lugar en dicho espacio, el sentido de nuestras vidas, si es que lo hay. El arte no puede aplicarse a la tecnología, no nos hace la vida más fácil o cómoda, pero plantea las preguntas necesarias que en ocasiones la ciencia deja a medias. El espacio del arte es irrenunciable y, por ello, toda transformación, aun no siendo plena, o tratándose de una vuelta de ciclo, encaja la sociedad contemporánea con la pregunta sobre el ser del hombre en el mundo. De tal modo, que la reflexión sobre el arte es un punto de partida inevitable de toda transformación del ser del hombre, cada vez que se replantea su nuevo estatus. Ese

avanzar es tan evidente como la diferencia existente entre la mentalidad de un hombre del siglo XIX y uno del siglo XXI.

De todos modos, la cultura nos viene impuesta desde un principio pero nosotros somos partícipes de su aceptación o no. He aquí que aparecemos como seres responsables de aquello que es inherente a nuestro nacimiento, a diferencia del resto de las especies que aceptan lo que son y aprenden a desarrollarlo como su naturaleza les manda. ¿Somos permeables a nuestra cultura vernácula o podemos elegir cuál es nuestra cultura independientemente de nuestra lengua? Es decir, ¿es la lengua el cáliz, la fuente de donde brota todo nuestro germen cultural? Al respecto de esto, son significativas las palabras del personaje de Jaroslav Hasek en su universal obra:

“-En fin, que los húngaros son gentuza –concluyó Vodicka.

Svejk observó:

-Pero un húngaro no tiene culpa de ser húngaro.

-¡Cómo que no! –se enfadó Vodicka-. Por supuesto que la tiene, no digas tonterías.” (Hasek, 2008: 485)

El ente cultural, lo que hemos denominado *cultura* encierra una gama enorme de potencialidades que proyectan al hombre hacia un principio circular, que es a la vez fin y principio de una denominación, de una idea general de lo que el hombre mismo es. Por esta razón, el arte, que no es más que una *idea dentro de la idea*, encapsulada en el concepto mismo de *cultura*, lleva vívidamente en su espectro la manija de aquello que experimentamos como observadores, como perceptores de la realidad. Si la realidad es algo que depende del criterio individual, que es creado por el individuo, el arte no es sino la esencia misma de esa realidad, el licor destilado del mejunje que es la vida. A través del arte accedemos a la materia prima de la realidad, haciendo el camino de vuelta, descendiendo a los parámetros básicos, elementos discretos de aquello que compone la experiencia en su totalidad. Hablamos de discreción, de elementos simples que componen el todo, siendo conscientes de que esos elementos son fragmentos de una universalidad y que, por lo tanto, no pueden ser descritos en relación a elementos-límite, a términos fronterizos de dicha materia. Por lo que la *realidad* y *el arte*, que vendrían a ser conceptualmente la misma cosa, llegan a ser lo que son en el transcurso mismo de la experiencia, de “su” experiencia. En el descubrimiento de la modernidad por parte de Rafael Cansinos, como en el resto de la novela del siglo XX con la que trataremos en

este trabajo, el tiempo, por lo tanto, y teniendo en cuenta lo dicho, compone un elemento primordial del desarrollo artístico. Y esto resulta del hecho de que la experimentación de la realidad sólo tiene cabida en el hecho temporal, en el elemento “discreto” que es el tiempo. Por eso, cuando Víctor Shklovsky dice que: “El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está “realizado” no interesa para el arte” (en Fusillo, 2009: 82), no estaría redefiniendo el punto de vista del objeto sino relacionando éste con la elementalidad de su ser. Porque el objeto en sí no es nada sin el perceptor, no *es*. De acuerdo con esto, el tiempo considera la percepción como un transcurso, como un devenir que, constantemente, renueva el sentido de la experimentación, la experiencia como determinación inconclusa del ser que está vivo, que vive, que crea, y la creación como insaciable presencia del ojo que ve, percibe y transforma, *hace* la realidad. Claro está que esto no tendría más importancia ante la dificultad de la vida misma, que atrapa al hombre en un entorno en el que es difícil no perder la autonomía, no alienarse, para caer en lo que llamamos “superficialidad”, que no es otra cosa que la falta de profundidad en la visión, en la percepción. Todo ser superficial lo es en virtud de su falta de visión, que es como decir que alguien no experimenta, que no crea su realidad, y que, en consecuencia, no vive. El ser superficial, así, sería un ser muerto. En el maremagno de la relación del tiempo y el arte, del tiempo entendido como historia, en este caso, la superficialidad estaría identificada con el corsé del canon artístico. Todo absolutismo artístico deviene en superficialidad, eleva a condición de universal una percepción pre-diseñada y elimina de la visión del hombre la fundamental experiencia como transcurso de la creatividad, ser de sí. Es por esto que el arte, cuando se trata de tal, choca de frente con las etiquetas de la Crítica y la Historia, disciplinas que existen, única y exclusivamente, para detener el tiempo, según la noción nietzscheana de “concepto”, por la cual referenciamos la experiencia creativa en virtud de una estratagema racional: al parar el tiempo somos capaces de visionarlo más lentamente, de detenernos a observar y describir los detalles, a valorar la experiencia *a toro pasado*. Es nuestra incapacidad de hablar del presente, de retener lo que deviene, lo que hace de la contemplación del arte un ejercicio del pasado. El tiempo, entonces, se convierte en la variable definitiva para la elevación del edificio artístico fuera de los límites de su desarrollo vital, que sólo respira a través del presente más rabioso. En este orden de cosas, Máximo Fusillo explica que:

“Para Adorno el arte es revolucionario, pero por razones opuestas a las defendidas por su rival Luckács: es decir, no porque refleje fielmente las fuerzas auténticamente abiertas a la acción social, sino porque, al contrario, opone resistencia a todo tipo de praxis. (...) Adorno subraya en numerosas ocasiones el carácter ambivalente del arte, que es un hecho social, pero, al mismo tiempo, fenómeno autónomo y, por tal razón, esencialmente fetichista.” (Fusillo, 2009: 108)

Lógicamente, este sentido del arte se aviene a una discusión en el orden de la Historia, que trata de enmarcar al hombre en su régimen social, como colectivo corpóreo, determinante del individuo y determinado por él mismo. Y en este sentido, la “utilidad” del arte es la que transforma esa realidad cotidiana que pervive en la superficialidad del hombre, en una realidad vinculada al hombre como tal, constructor creativo. Hemos de entender que esta relación del hombre con la sociedad, revalorizada en la importancia de la creatividad como tensión vinculante de la vida, transforma, a su vez, toda condición histórica de la sociedad que emite el juicio. El hombre no podría ser un fenómeno *histórico* sino un fenómeno *real*, y esto tendría unas consecuencias difícilmente predecibles. ¿Puede un creador influir en la sociedad desde su aislamiento productivo? ¿Es la realidad, por auténtica que sea, suficiente para la pervivencia de lo que conocemos como sociedad, en el sentido histórico de la palabra?

Hablamos, entiéndase, de Historia como disciplina *práctica* que nos ayuda a entender nuestro pasado. El problema surge cuando el pasado es sólo una contemplación de algo muerto, extinguido, y no una vivencia elemental. Entonces, el artista se convierte en crítico, en historiador, y pierde el principio de su vitalidad: la relación del hombre con su sociedad muere, se *superficializa*.

“Sabido es que la idea de expresión surge, en el contexto del romanticismo, como opuesta a la mimesis o representación, para significar que la creación poética es una exteriorización de la interioridad humana (habitada por sentimientos) de suerte que la expresividad es el flujo espontáneo de los afectos personales, en correspondencia o no con el mundo que nos rodea. De tal suerte que, el poeta compone los datos del exterior en armonía con el texto que fluye de su íntima subjetividad.” (Patiño Ávila, 2004: 33-34)

Es decir, que la realidad fluye a partir de la subjetividad, de la experimentación en primera persona del hombre, que es para el cual la misma tiene sentido. En el extrarradio del ser, la realidad es una circunstancia desvalorizada, inexistente, y sólo en la priorización del ojo individual alcanza su condición máxima. Esto explicaría el

porqué de la reacción *autonomista*, podríamos decir liberalizadora, de los artistas del fin de siglo. Éstos considerarían el arte como un mecanismo primario, originario, indolente ante la Historia, que en su orgullo individual rechaza, incluso, la participación del autor, que es, en justicia, un ente instrumental para su propia construcción. La presencia del arte impondría, por el curso de su potencialidad misma, la eliminación del creador como personaje. Esto se justificaría en la realidad creativa del ser que antes hemos descrito: si el ser crea su realidad, y es consciente de ella a través del arte, toda vez que el arte es reconocido y posicionado en el orbe histórico, pierde su esencialidad, se vuelve objeto estático en el pasado. Únicamente, si el arte está vivo, en continua presencia, seguirá siendo arte.

“En términos generales, el lenguaje poético busca reemplazar al sujeto de la comunicación, para que el texto se exprese por sí mismo y a sí mismo, en el desarrollo de su inmanencia. El material que exhibe y expresa el texto es su propio fin. Hay una especie de “*enclaustramiento ontológico*” de la expresividad del texto, de tal suerte que éste habla desde la inmanencia de su propia construcción.” (Patiño Ávila, 2004: 73)

Y así llegaríamos a la famosa *torre de marfil*, en la que el arte, desentumecido de la Historia, ensimismado de su grandeza, se construye inevitablemente al margen de todo mal exterior, incluyendo todo lo que signifique *praxis*, en el sentido más precario del término. El entendimiento entre el hombre enclaustrado en el arte y el devenir de los acontecimientos se vuelve una negación, una mutua exclusión, un rechazo del que nace una revolucionaria actitud, que no deja de ser una nueva *praxis*. Así, la inevitable contradicción circular, que ha generado múltiples confusiones en la valoración “práctica” de los modernismos y de toda la filosofía del *fin de siglo*, es una consecuencia palpable de la sublimación de la experiencia creativa, cuando la realidad es presencia inalcanzable y, a la vez, vívida de ese presente experiencial. La sensibilidad se eleva hasta condensarse, de nuevo, en el subsuelo, del que manan las preocupaciones más decadentes y terrenales. El proyecto “artístico” de la creación espontánea, de la autonomía del arte, deviene en proyecto “utilitarista” de re-creación de la Historia, de re-invencción de la sociedad porque de este modo puede cumplir su propia concepción. El rechazo de todo modelo es, en sí, un modelo.

De todas formas, cuando hablamos de conocimiento a través del arte ¿a qué nos referimos? El conocimiento siempre es reconocido como una relación directa, lógica o

referida a una abstracción, de aquello que consideramos crucial para dominar el entorno. Y aquí es donde podríamos entablar una discusión acerca de la utilidad de aquello que conocemos, puesto que éste sería el debate sobre el cual habrían partido los intelectuales del XIX acerca de su visión proyectiva del nuevo siglo por venir. ¿En qué momento el conocimiento pasa de ser una certeza a una intuición? Creemos que el motivo fundamental del cambio de perspectiva se da en el acontecimiento sensitivo, en la intervención de los sentidos sobre el elemento externo e interno del ser humano, aquello que nos concierne como individuos y como seres en el medio que nos contiene. El escritor acaba siendo un descubridor de la belleza, que es como el tótem del absoluto conocimiento y que encierra los valores y virtudes que hemos denominado como excelsos. ¿Qué relación habría entre la lengua y la belleza? ¿De qué manera podríamos construir la belleza a partir de una sensación perceptiva? ¿Es la lengua el medio de interacción por excelencia entre lo vivo y lo abstracto?

“La motivación imaginaria del escritor se encuentra, según Proust, en la relación que se establece con el mundo sensible, tomándolo como objeto, donde se guarda el significado, al cual se le debe acordar un significante, que traspasa las barreras de la significación de la conciencia corriente, para constituirse en un memorativo y rememorativo que esconde un sentido oculto y extraordinario. Lo que hace el artista es justamente establecer una conexión entre la sensación y el recuerdo, a través de una asociación psicológica de lo uno con lo otro. No se refiere a la rememoración de una sensación, sino al recuerdo que acompaña la sensación, que hace que la pequeña frase musical desate un cúmulo de recuerdos, que se asocian a su contenido de modo aleatorio. Es posible que haya allí una cierta arbitrariedad del objeto hermenéutico a descifrar por el artista, pero es ello lo que motiva la articulación del significante con el significado artístico.” (Patiño Ávila, 2004: 296)

¿Qué sociedad podría resistir este vuelco *totalitario* de aquello que hemos dado en llamar conocimiento, y que ha vertebrado un punto de vista racional, científicista y preciso de lo que el hombre constituye como ser y su sociedad, cual instrumento necesario para su construcción final? Si el objeto de conocimiento establece una relación *arbitraria* y si la hermenéutica de tal objeto depende de nuestra intuición, residente en el recuerdo que vincula la sensación perceptora como conector de un significado a un significante, ¿no acaba siendo la sabiduría del hombre un castillo de naipes insufrible, tremendamente primitivo e inexplicable? De cualquier modo, aquello que aterra de este principio de conocimiento no es otra cosa que la inseguridad, el eterno caballo de batalla de la existencia humana. La razón nos ofrecía un marco de seguridad,

se establecía un camino en el que el asidero nos llevaba a un fin, siempre conocido o deducible. ¿Qué podría esperar el hombre, ahora que el tiempo se había relativizado, las estructuras se habían desvanecido, las formas se iban difuminando, el acero se tornaba humo y el humo en color y el color en idea?

Los modernistas conciben mundos aparte en el mundo actual, convienen en cercar la imaginación y traerla a la cotidianidad y decirnos, así, que la verdad es presentimiento y no el resultado de una fórmula compleja, elaborada a machamartillo por el hombre. Si el arte adelanta a la ciencia y si la discusión gana a la construcción, entonces la duda vuelve a abonar la existencia misma, que es la pregunta sobre el ser, y el principio del arte, el más singular y auténtico, vuelve a ser también esa pregunta, la más descarnada. Por eso, escribe André Breton:

“¿Quién soy yo? (...) La imagen que yo tengo de un “fantasma” (...) representa para mí sobre todo la manifestación perfecta de un tormento que puede ser eterno. Es posible que mi vida no sea más que una imagen de esa naturaleza y que yo, creyendo explorar algo nuevo, esté condenado en realidad a volver sobre mis pasos, a tratar de conocer lo que debería ser capaz de reconocer perfectamente, a aprender una mínima parte de cuanto he olvidado (...).” (Bretón, 2001: 23-24)

Ésa es una firme conclusión; al parecer, el recuerdo, la memoria nos involucra circularmente en el conocimiento del hombre, que no es otro que el conocimiento implícito que ya venía registrado en nuestro ADN cuando vinimos a la vida. Sabemos todo lo que debemos saber y pasamos la vida descubriendo lo que habíamos olvidado, que es prácticamente todo lo que tratamos de encontrar de nuevo. Por eso, el arte como conocimiento es una vuelta de tuerca hacia la percepción: ya que la sensibilidad nos introduce en el campo de la intuición a través de los sentidos, somos capaces de hallar en la creatividad la significación implícita de las cosas centradas en el estímulo, que es el objeto de arte. ¿Qué constituye dicho objeto? La presencia inconmensurable de la relación de un significado primario que es, en su constitución formal, de una complejidad absoluta y que constituye y abarca el total de lo que llamamos *verdad*. ¿Qué significa esto en palabras sencillas? Que todo objeto artístico, elaborado para la percepción del hombre, provoca, estimula en el receptor la aparición de ideas relacionadas con un significado vital que el receptor tiene en sí y por sí, y que vendría a constituir el secreto de la vida, puesto que toda percepción es en sí verdad. Y no una verdad simple, sino una verdad primera, auténtica, no descifrada. Por ello, la

trascendencia del arte surge de la capacidad del receptor de hacer de la obra una idea. Se evidencia en esta manifestación la importancia del perceptor, del lector en nuestro caso, en la construcción del arte y en las consecuencias del mismo como ideología social humana. El cambio de siglo es un giro violento a las convicciones del hombre, que pasa de ser un determinador a un receptor. Ya no se trata de construir un significado, sino de reconocerlo, hallarlo, desbrozar la visión para encontrar la desnudez de lo escondido, que ha estado siempre ahí, ante nuestros ojos desenfocados. Es importante desmembrar el conocimiento que hemos sedimentado en nosotros para poder llegar al conocimiento nuevo. André Gide no duda en vislumbrar este re-estreno de la certeza:

“Desde entonces fue a *aquél* a quien pretendí descubrir: el ser auténtico, el “hombre viejo” a quien el Evangelio no quería ya más; aquel a quien todo en torno a mí, libros, maestros, padres y yo mismo habíamos tratado de suprimir en un comienzo. Ahora se me aparecía, por obra de ese peso acumulado, más borroso y difícil de descubrir, pero por ello mismo tanto más útil y valioso al descubrirlo. Desprecié desde entonces a ese otro ser secundario, aprendido, que la instrucción había dibujado por encima. Era preciso librarse de ese acumulado peso.

Y me comparé a los palimpsestos; saboreaba la alegría del sabio que, bajo escrituras más recientes, descubre en el mismo papel un texto muy antiguo, infinitamente más precioso. ¿Cuál era ese texto oculto? Para leerlo, ¿no habría primero que borrar los textos recientes? (Gide, 2001: 56)

Sin embargo, los modernismos apreciaban la belleza como la cabeza visible de una tiranía de la perfección, como respuesta a la imperfección de la racionalidad. En su visión *egocentrista*, los modernistas no aceptan, como luego ocurrirá, sin embargo, en las vanguardias, que la perfección es sólo un concepto más, una idea que encierra en sí, también, su degradación, su ciclo natural. Parece como si el hombre fuese pasto de su propia imperfección. De tal modo que este principio vital que es el arte, ahora puesto en primera fila de la avanzadilla del hombre en su recorrer continuo hacia alguna parte, se concibe como un principio evanescente: aquello que se crea deja de ser mirado con una nueva perspectiva, una vez cosificado. No muere, pero se consagra al recuerdo de la belleza.

“Lo que ayer todavía era pleno de encanto y de nobleza
-escogido pensar, fruto de siglos-,
palidece de pronto, se marcha, carece de sentido,
cual notación de música, cuyas figuras todas
quedaran despojadas de clave y sostenidos.” (Hesse, 2001: 466)

La crítica inicial al modernismo como idea vinculante para el ente social nace de esta inverosimilitud discontinua, de este maremagno destructivo del pensamiento íntimo del arte. La exaltación de la creatividad acaba con el hombre en el callejón sin salida de su propia inhibición. Es una implosión en el vacío abismo de su interioridad, de la que no sale nada productivo, nada “útil”. Y, sin embargo, ¿no es el hombre un cúmulo de experiencias contradictorias que no alcanzan un fin concreto? He aquí la difícil evaluación: aceptación o alegre renuncia. Es probable, de todos modos, que el problema haya sido mal planteado. Si la verdad del hombre es un edificio en continua construcción, la relación de sentido o significado de la misma con la existencia no es más que una vinculación volitiva del hombre, en su ejercicio constante, de integración de objetos mediante la intuición, que es innata. Lo que implica que no hay una verdad, ni una realidad, sino una constatación de la misma, cuando se produce. Y ésta viene a través del hecho perceptivo, que es la transición que se realiza cuando el arte funciona como tal. En la filosofía de Xirau, nos explica el maestro José Luis Abellán, se crea una fusión entre el ser y el valor que asignamos a todo ser. Así, dice:

“Los signos mediante los que el hombre prolonga el movimiento natural de la humanidad, hacen que el hombre participe en la vida universal, dotando al Universo de entidades personales. El hombre se comunica así con la totalidad de las cosas, percibiendo la interdependencia de todas ellas y abriendo las compuertas que separan lo real y lo soñado. La función simbólica de mitos y metáforas permite al hombre ejercer una acción *inmanente* y *transitiva* sobre lo real en el seno de lo inefable. La imaginación realiza entonces el equilibrio necesario para que la lógica estricta no le enajene definitivamente. Es ésta precisamente la función de la conciencia amorosa (...)” (Abellán, 1993, Vol. 7: 180-181)

Con lo cual podríamos aseverar, en este orden de la reflexión, que lo inalcanzable o imaginativo influye directamente en nuestra relación con la realidad, que no es un objeto pétreo y constatable sino una evaluación interna del individuo basada en sus referencias vitales. De la voluntariedad de dichas referencias nace la visión racional o creativa, o ambas. El mito, la imaginación, los seres y objetos que nacen de nuestra percepción creativa, modelan la visión física del universo, nos constituye en *demiurgos* y relativizan la existencia. Godot, diría Samuel Beckett, no ha de llegar jamás.

Por supuesto, pensamos en el arte como una especie de categoría totalizadora. De no ser así, consideraríamos imposible un proyecto ideológico basado en el arte como un concepto absoluto, que influyese en la creación de una sociedad distinta, nueva, altamente influenciada por él. Los modernismos son eso: una terminología que incluye un concepto absoluto. Pero ese punto de vista nace de la diseminación de una intrincada red de visiones disgregadas, cuyo único nexa podría parecer el de un rechazo a la razón como columna vertebral de la modernidad. La razón no sería sino un pecado mayor en nuestra percepción de la realidad puesto que ¿de qué estamos hablando sino de una intuición levemente encumbrada por nuestra necesidad de reverenciarlo todo? En puridad, el arte es la expresión de nuestra ansiedad por alcanzar lo que sólo vemos en nuestro interior, y que queda reflejado de alguna manera en el objeto estético. George H. Mead lo expresa de este modo:

“The aesthetic object brings the emotionally toned impulses into a harmonious whole (...). The artist plays upon attitudes, arousing in himself, by the use of his medium, the emotional aspects of an attitude which his work in varying degrees communicates to others by calling out in them this attitude. In so far as this is done, the aesthetic exaltation is the fusion of the “I” and the “me” made possible by the object.” (Mead, 1972: 31)

Por lo cual, el objeto estético puede establecer una comunicación (y de hecho lo hace) entre el autor y el receptor, pero no deja de ser una consecuencia menor de la auténtica verdad, si se puede llamar así: dicho objeto no es más que la exposición, la conclusión, el resultado, o llámese como se quiera, del descubrimiento más absoluto del ser sobre sí mismo, del ser-en-sí, de la *verdad* estética que es la vía ontológica intuitiva del individuo para alcanzar lo que hemos dado en llamar *realidad*, cuya expresión no nos viene dada desde el exterior sino que alcanza su forma a través de lo que el artista moldea. La *realidad* sería lo que contiene el objeto estético, está *en* él y él es su forma. Cuando percibimos el arte, por lo tanto, según este criterio, estamos observando el resultado de una intuición, que es una de las consecuencias de la *realidad* nacida de la visión particular de un artista, que es un individuo, y cuya subjetividad nos muestra *su* verdad, que es la verdad de todos y que no puede ser contemplada y formada si no es por la suma de las muchas individualidades, puesto que la verdad colectiva es un concepto abstracto que, tal vez, no pueda hallar expresión alguna concreta, o, por lo menos, no con una mínima precisión. Y es en esa expresión de la realidad en la que marcamos el camino hacia una forma de conocimiento, de sabiduría absoluta, enraizada

en lo absoluto. En este sentido, y como vía hacia ese conocimiento, hablamos de simbolización, no en cuanto a que el objeto contenga un conocimiento, sino en el sentido de *ser* un conocimiento. La simbolización no es un invento, es, según Mead, una situación concreta, novedosa, no dada anteriormente. Por eso el arte no puede ser una copia, una reproducción, sino un dominio constantemente abierto, una eterna posibilidad.

“Symbolization constitutes objects not constituted before, objects which would not exist except for the context of social relationships wherein symbolization occurs. Language does not simply symbolize a situation or object which is already there in advance; it makes possible the existence or the appearance of that situation or object, for it is a part of the mechanism whereby that situation or object is created.” (Mead, 1972: 78)

Claro está, y en esto ya hemos incidido, que la intuición es un mecanismo de conocimiento, una pulsión podríamos llamarla, que hace recaer al individuo en un procedimiento apriorístico. Estamos de acuerdo con Emilio Lledó cuando afirma que “Ser es, esencialmente, ser memoria” (Lledó, 1998: 12), puesto que la intuición del artista no hace sino mostrar lo que éste ya sabía, no lo que le muestra el mundo. Ése es el principal compromiso frente a la novela decimonónica, resultado de un, cada vez mayor, cientificismo del arte literario cuyos rasgos nacen de una especie de reglamentación universal que encorsetaba la visión del escritor o del pintor, o del músico, dando como consecuencia obras de marcado carácter identitario. El individuo acaba siendo el espejo, el reflejo transparente, de un modelo de realidad, un artesano de alto copete. Y el lector, movido por la misma reglamentación que encauzaba como un dictador implacable el profuso juego de la cultura, esperaba la palabra que encajase en dicha visión, escandalizándose cuando el artista sobrepasaba alguna clase de límite. Sin embargo, el modernismo comienza a alejarse de su propia aflicción y a sonreír en la esquina de su poder, que es una dignidad intocable por el hombre. El círculo se cierra sobre su procedimiento, toda vez que éste renuncia a los cánones que le oprimen. El ejercicio de libertad se vuelve una peligrosa aceptación y, a la vez, una renuncia a todo lo que huele a realidad costumbrista. Y el dolor se transforma en una necesidad de placer y de contemplación. Digamos que el arte sobre el arte es un modo de ascetismo con formas hedonistas, si pudiésemos nombrarlo así. En el oxímoron volcamos la globalidad de la idea sobre una pragmática mucho más amable. De este modo, el artista se abre a la posibilidad y, a la vez, se aleja del medio que le reconoce, se aísla, se

margina. Esa marginación se convierte en placer y en orgullo: la bohemia se convertirá en un estilo de vida, en una revolución silenciosa y pacífica, en una absurda comedia cotidiana que transforma al hombre. Entonces, el lector empieza a traicionarse a sí mismo, a interesarse por los versos más “satánicos”, impredecibles, vulneradores, eróticos, sacando a la luz una pasión soterrada que pone al descubierto un similar anhelo. Los hombres somos iguales, lo escribamos de un lado o de otro. Y, así, sin quererlo, el lector comienza a ocupar un papel tan importante que acabará matando al autor, confinándolo en su experiencia primera y final, la de abrir la realidad que aquél habrá de interpretar, creando a su vez la palabra, que sólo venía sugerida en el libro, esperando ser completada.

“Éste es el misterioso destino de la escritura que, como Platón certeramente descubre, es silencio y voz. Silencio porque no hay un *detrás* de las palabras mismas. Sus signos no son nada, sino mera posibilidad de una *ontología* que yace en otra vertiente, y que sólo se reconstruye cuando alguien, desde su propio tiempo, puede leerlos.” (Lledó, 1998: 156)

Igual que cuando hemos hablado de simbolización, la vía hacia el conocimiento no encierra un sentido, sino que se constituye en una vía absoluta, en un camino de ida y vuelta, no en un reflejo especular. En este orden nos vienen muy bien dos frases de Marcel Schwob que, en palabras de Cristian Crusat, “fue un escritor-universo” (en Schwob, 2012: 13), y que rezan lo siguiente: “Sabed que todo en este mundo no son más que signos, y signos de signos”, cuyo eje podría ser ese concepto de simbolización del que venimos disertando, y “El arte es lo contrario de las ideas generales, no describe sino lo individual, no desea más que lo único” (Schwob, 2012: 13), de donde confirmamos la impresión de que la subjetividad es una alternativa totalitaria al arte-espejo que confinó a la cultura de la mayor parte del siglo XIX. Sin embargo, en las reflexiones de Schwob hallamos una tendencia a lo universal, a conceptualizar aquello que es imposible detener en el transcurso del tiempo. ¿Es esta actitud académica, de algún modo, la muerte del arte? ¿Constituye en sí la sublimación y posterior extinción necesaria de la existencia, germen contenido en su propio ser? De ser así, teóricamente, resultaría inevitable hablar de la muerte de la cultura como tal, de un ciclo inacabable en el que toda crítica literaria o artículo o historia del arte estaría dilapidando la libertad y espontaneidad en que se crea y se mantiene viva. Suponiendo que un razonamiento de este tipo excluye al hombre como ser pensante y reflexivo, necesitado de una continua

referencia para seguir avanzando en su incertidumbre vital, el arte sólo sería una distracción y el modernismo una manera de distraerse efímera, brillante y evanescente, a la vez. Entendiendo, sin embargo, que el propio concepto encierra una visión panorámica, externa y limitada, por lo tanto, no nos puede extrañar que el simple hecho de estar hablando de esto contradice los presupuestos de todo arte que así se precie. Por lo cual, Schwob no merece nuestra reprimenda sino nuestra más sincera comprensión, cuando afirma que:

“La vida no se encuentra en lo general, sino en lo particular. El arte consiste en dar a lo particular la ilusión de lo general.” (Schwob, 2012: 69-71)

No obstante, hablar de la normalización del arte como algo ilusorio salva a Marcel de la quema, pues ¿no es el arte en sí una ilusión de la realidad que no podemos sino intuir? En consecuencia, el artista estaría, de alguna manera, obligado no únicamente a visualizar su propia individualidad sino a gestionar su *sensibilidad* como un ente orgánico, universal, humano, y no meramente un producto del ejercicio de un solo hombre. En este sentido, el academicismo de Schwob transforma la visión modernista, abierta, libre, absoluta, dictatorial a su modo, en un concepto detenido en un tiempo determinado y extirpado de su existencia, para permitir su contemplación y, sobre todo, su comprensión a cualquier otro ser ajeno a dicha experiencia. Así, el modernismo se transformará en una ideología.

En el escritor se presentará un problema a resolver. La conexión tradicional entre la palabra y el significado establecía un nexo habitual que hacía depender la expresión de un contenido, aparentemente, trascendental. Este nexo hacía que el sentido soportase a la forma, la mantuviese en su condición natural. Aunque el escritor trabajase con la expresión, aunque ésta fuese su medio de vida, indiscutiblemente, toda obra se establecía sobre una interpretación, que venía dada por su propia estructura. El significado nos dotaba de la palabra y el sentido estaba *naturalmente* asociado a ese significado. Siendo así que toda modificación de la expresión lingüística debía venir justificada, argumentada, por una significación comprensible, razonable y, en cierto modo, prevista. En autores como Unamuno, sin embargo, vemos que esta relación se empieza a desvirtuar cuando el lenguaje como expresión entra en liza con la conexión significativa, por la supremacía del arte literario. Lo textual se muestra en él como la

capacidad competitiva del lenguaje para mostrarse tal cual es, con sus atributos. Como dice Mario J. Valdés, en el prólogo a *Niebla*:

“Para Unamuno el pensamiento no se puede caracterizar como una entidad separada que se expresa por medio del lenguaje. Al contrario, el pensamiento cobra su realidad dentro de la expresión misma. Todo pensamiento establece relaciones múltiples y estas relaciones sólo se pueden efectuar por medio del lenguaje.” (Mario J. Valdés, *Prólogo*, recogido en Unamuno, 2010: 18-19)

Es decir, el descubrimiento, si se puede llamar así, de la expresión como lenguaje propio enseña a los modernistas el camino del arte como ente autónomo. En el lenguaje se encierra el pensamiento y conectamos con él a través de los matices que no nos pueden aportar ningún tipo de significación soterrada, dependiente de ese nexo que creíamos intocable. De alguna manera, esta visión entronca con la moderna concepción filológica que muestra el mundo a través de la lengua, es más, que *crea* el mundo a través de ella. Porque, visto desde este ángulo, el mundo es el resultado de la lengua, se caracteriza por su formalidad y se define en virtud de su construcción materna. En el caso de la ritualización de la lengua, el hecho se define de una manera mucho más precisa; cuanto mayor es el grado de simbolización de las palabras, la materialización del entorno vital condiciona al hombre. Las palabras que usamos son las que definen lo que somos y el mundo en que vivimos, y no al revés. Y esta potencialidad, que es causa y efecto de nuestra capacidad de hablar y de concebir un lenguaje, innata y natural, llevada al campo del arte somete a la voluntad de la herramienta el devenir inmanente de su condición cultural, en su más amplia extensión significativa y humana.

Por supuesto, cuando el lenguaje extiende su poder y confiere a la literatura una capacidad expresiva mayor que la meramente funcional hasta ahora conocida, entendemos que la literatura se sublima al máximo en sus posibilidades. Y esa sublimación encuentra su techo en la poesía. La poesía es la culminación de la expresividad, se entiende desde el mundo de las connotaciones y representa el más alto grado de sensibilidad, llegándose a confundir con la estructura musical y la verbalidad sonora del acto de habla cotidiano. Todo acercamiento a la musicalidad del lenguaje se considera una exagerada extensión de lo textual. Lo *textual*, radicalmente inferior a lo *sonoro*, en su natural ejercicio, se empieza a parecer a éste cuando su expresividad no reduce sus íntimas posibilidades. Por eso la poesía llega a los caminos de la música y el

habla, a través de la simbología. La metáfora ayuda a transformar, entonces, la disipación de los atributos y a *crear* esa realidad que sólo se intuye en el lenguaje. Esa fijación de algunos escritores modernistas, como Gabriel Miró, por lo sensitivo, por la impresión, por el paisaje, transmiten la noción artística más íntima, además de la percepción visual a través del texto. El artista se limita a comprobar quién es y qué es capaz de hacer por el hecho de ser. Y la realidad que se muestra en la impresión, en lo sensitivo, construye un edificio artístico impresionista que desborda la palabra hasta transformarla en un ser inconmensurable en sí mismo, no dependiente de una estructura, de una significación o de un concepto previsto. Rafael Cansinos Assens es un maestro de la metáfora, como veremos más adelante, incapaz de volver la vista ante las relaciones semióticas del lenguaje. Su forma de explorar la lengua consigue construir relaciones significativas entre términos aparentemente disociados. Y aunque la metáfora es una figura a través de la cual la lengua permite hacer ese tipo de ejercicios, en Cansinos se alzaría como un instrumento central, clave en su modo de concebir la literatura y el texto. Todo en él es metáfora porque sólo a través de ella la poesía es posible. Su prosa desborda ineludiblemente hacia los terrenos del poema, en el que se inmiscuye sin artificio, de una forma fluida e imaginativa. No es una impostura, sino una música que suena auténtica. Es el resultado de una exposición de los hechos intuitivos, de su sensación, no una maquinada expresión conceptual –aunque no esté exenta de un pensamiento ideológico, como hemos advertido-, puesto que la libertad de ejercicio es la que crea la realidad y, justamente así, el texto puede alcanzar la categoría de poesía, y, por tanto, de arte. Ese estado de perfección concita en la unidad la imagen y el negativo de la imagen, a la vez, el objeto y su ausencia, la creación y su vacío, es una totalidad no exenta de su negación, lo absoluto. La palabra dibuja el contraste de la realidad, los perfiles de aquello que nos anega, la virtualidad de lo que vivimos a través del papel. Por eso la percepción, la impresión, es en la poesía, en la palabra hecha humo, elevada, una máxima indubitable, que no se puede someter al ejercicio de la crítica. Únicamente el sometimiento de su libertad natural es criticable y susceptible de ser puesto en solfa.

Naturalmente, si hacemos caso de Dufrenne, la obra de arte se comprende cuando se aprehende, cuando se contiene en nosotros, cuando está presente, evitando así cualquier ejercicio de hermenéutica o puramente filosófico. Bordeamos así la ambigüedad del hecho crítico, la contraposición de valores o principios elaborados

sobre la arquitectura de una sabiduría formal, y dejamos en manos del receptor la capacidad y responsabilidad de dicha evaluación. Pero el perceptor sólo es un constructor de realidad, de *su* realidad, en el sentido amplio de la palabra, por lo que la obra de arte acaba pasando por el tamiz de una individualidad donde, además de establecer una comunicación concreta entre autor y receptor, se produce una re-invencción de la obra de arte, una revisión subjetiva de la misma. Las realidades que ambos puntos de vista contienen, el de la obra y el del receptor, se funden entre sí en una amalgama lógica, a pesar de lo aparentemente caótico pues, no lo olvidemos nunca, la herramienta lingüística es, sobre todas las cosas, una herramienta de comunicación humana que sigue unos patrones en los que todos los hablantes poseemos una competencia. Sin embargo, siempre llegaremos a la encrucijada en la cual concebimos el paso de un *objeto estético* (percepción fundamental y primaria del objeto) a un *concepto estético* (percepción intelectualizada y temporalmente modelada del objeto). ¿Por qué ese afán de normalización del pensamiento, si se trata de una intervención de la individualidad en la realidad misma? Porque, de alguna manera, sólo la universalidad de los hechos, la generalidad, hace de los mismos algo perdurable; esa perdurabilidad es la que salva de la agonía al ser humano y la que nos prolonga en el tiempo y nos hace comprensibles, en mayor o menor medida. El caos debe albergar una forma de universalización de la sensibilidad y la poesía es manifiestamente artística cuando puede ser compartida por dos, al menos, individuos ya que, de otro modo, sería el ejercicio estéril de una experiencia corpórea y perdería su sentido artístico. De otra manera, también concebible, el arte puede entenderse como una expresión del ocio y el placer del hombre pero, incluso en este caso, el placer íntimo tiene la necesidad de ser comunicado puesto que, de lo contrario, se vuelve cotidianidad y displacer, en cierto modo. Si Dufrenne se pregunta ¿qué hay de general en lo humano?, suponemos que es porque lo comunicativo gana el terreno a lo conceptual. El término, el nombre, la potencia sustantiva de todo concepto, la intelectualidad o la filosofía del acto vierten sobre el hombre la necesidad de una categorización del mundo. Si la expresión del mundo es una colección de hechos *impresionables*, que nos llegan a través de los sentidos, y si la propia realidad se expresa como materialización sólo perceptible en forma de hecho físico, su inmanencia, su eterno surgir, persigue una ubicación precisa. La mente humana es capaz de sentir sin referencias, pero no de nombrar sin ellas; de hecho, nombrar es referir. He aquí donde la realidad diversa, imprecisa e innombrable

requiere de un esfuerzo intelectual por aunar dicha diversidad y transformarla en una figura manejable, en un objeto. Esta es la labor que lleva a cabo la metáfora.

Reflexionando sobre el arte hemos llegado a diferentes callejones sin salida. La única explicación plausible, aquella que da la suficiente importancia a la actividad artística como para considerarla un factor social influyente, es la que posiciona al hombre en el centro del huracán. Y, aún así, la entronización de la autonomía del arte a principios del siglo XX coloca al hombre en una difícil posición. ¿Cómo no contradecir a la ontología del ser frente a la libertad absoluta de la cultura, como un ente que crece al margen de los propios autores? Mikel Dufrenne se responde con lo que debería ser una obviedad: la expresión del objeto estético revela la “cualidad afectiva” (Dufrenne, 1983: 242). Las consecuencias de esta afirmación son bien claras: la afectividad enlaza directamente con la individualidad del creador que, a su vez, engloba la intuición que da lugar al objeto estético y, por otro lado, como el mismo Dufrenne nos hace ver, esto hace que el arte tenga realmente sentido porque el *ser* está presente. Sin embargo, este autor no tiene claro si el devenir lo es del sentido mismo del objeto, la realidad presente, o un devenir del hombre, la realidad intuida. Esta duda alcanzaría a la realidad considerada como una expresión contenida en la manifestación artística.

Parece evidente que el arte nace del hombre cuando se produce una intuición íntima, que es en sí una revelación de los sentidos. Cuando utilizamos el término *sentido* todo lector colegirá, sin ambages, que se trata de un *sexto* sentido y no de un sentido físico. Pero, evidentemente, la expresión de la sensibilidad tiene una correlación en la recepción física de acontecimientos externos, o en la exposición-creación de ellos para su posterior recepción, ya sea por nosotros mismos –recreando espacios de la memoria- o en los destinatarios del objeto estético. En todo caso, la *sensibilidad* es una matriz heterogénea que conlleva una percepción física y un correlato íntimo sensorial. Lo sensorial, de este modo, sería un conjunto abigarrado de percepciones, algunas recuperadas de un conocimiento intrínseco no descubierto hasta el momento, y, otras, motivadas por una experiencia sensitiva localizada en el espacio-tiempo transcurrido. Sea como fuere, la *sensibilidad* une al hombre en su conjunto, nos hace partícipes de una narración común aunque, además, revelan un conocimiento íntimo e intransferible de los individuos. La individualidad participa de la universalidad. Como concepto, esto podría definir a la perfección que conocemos como arte. De ahí que de la inclusión de

Dufrenne de la *afectividad* como elemento imprescindible del objeto estético, deriva la explicación del hecho creativo hacia la implicación del individuo en la realidad a través de los sentimientos, que no son sólo percepciones sino que involucran al ser en la creación, como actor influenciado y determinante, a la vez. Víctor Shklovsky da otra vuelta de tuerca a la formalidad del conocimiento artístico, considerando que el artista dificulta a propósito la percepción del objeto estético, con el fin de prolongar ese momento. Es decir, que el objeto en sí no tendría mayor importancia sino que la gran experiencia del arte se reduce o, a mejor decir, se concentra en el instante en que se percibe la *sensación* que provoca dicho objeto, cuya consecuencia es un resultado afectivo, un sentimiento asociado al receptor con respecto a la obra. De modo que la afectividad es lo que queda de un instante encerrado en la memoria del lector. La sensación da lugar al afecto, al sentimiento, positivo o negativo, y dicho afecto categorizará a la obra, posicionándola como objeto físico en la memoria y en la cronología del individuo. De este modo, la conexión con el objeto estético del ser cae de la balanza neutra de la indiferencia para volcarse en uno de los dos extremos. Así, dividiendo el mundo del arte según la moralidad de los afectos personales, la creación se transforma en un personal querer o no querer, en un amor hostigado por la ley del buen gusto, del principio moral de la genialidad. ¿En qué hemos convertido a la aristocracia de la cultura, en el resultado del gusto de unos seres ínfimos, inapropiados para la crítica, insuficientemente dotados para evaluar tan grandes creaciones? Dice Ernesto Sábato que:

“Si la ciencia puede y debe prescindir del yo, el arte no puede hacerlo; y es inútil que se lo proponga como un deber.” (Sábato, 2011: 58)

Es decir, que no deberíamos intentar hablar de la creación artística como de un objeto fríamente evaluable, aun a pesar de que tengamos herramientas y voluntad para hacer de él una referencia histórica y conceptual, lo cual no es sino una referencia mentirosa pero, en gran medida, útil para nuestra evolución como seres individuales y como especie. En todo caso, dicha “virtualidad” no puede hacernos olvidar que el arte, sobre todas las cosas, sigue siendo expresión de una *voluntad de realidad*, y que ésta nace del individuo, del ser como soledad pensante, lo que capacita al lector para crear la obra desde su experiencia íntima con ella y, por tanto, también para juzgarla en base a esa experiencia. Es en el valor de la obra artística, en la visión conjunta, indeterminada y

global, en el que nos miramos, como en un espejo, para encontrar el nexo que nos garantice una expresión comprensible, adecuada a un pensamiento que es, en sí, una sensación primigenia, el producto de nuestra acción de pensar y sentir, a la vez, en fases no excluyentes y perfectamente arraigadas. Para que este proceso de asociación de ideas sea efectivo, el arte ha de participar de unas estructuras conocidas, desarrolladas con una base lógica, y construidas con una visión de proyección futura, sólo así el conocimiento adquirido incluirá la esperanza de un nuevo descubrimiento. El arte no proyectista es un arte congelado en las esferas de la memoria histórica y, por lo tanto, un arte representativo, nostálgico, entristecido. No obstante, en ocasiones, la expresión estética se vuelve difícil de aprehender, se adelanta a su tiempo, a su período de comprensión, se hace opaca. Entonces, de acuerdo con lo dicho por Shklovsky, estaría cumpliendo con su más ferviente obligación aunque, de todos modos, debería existir un hilo comunicativo que permitiese a cualquier ser humano participar de sus sensaciones motivadoras. Estrella Cózar, a este respecto, afirma que:

“La obscuridad aparente de un poema sólo debe indicarnos un plazo temporal más o menos largo, necesario para la comprensión de su fórmula (...) El arte procede por analogías, y es claro u oscuro en la medida en que estas analogías pueden ser apreciadas.” (Estrella Cózar, 2005: 152)

Llegando, tras esta cita, al mismo punto del que venimos partiendo: la metáfora establece las analogías necesarias para proyectar el pensamiento hacia la realidad, hacia el conocimiento implícito del hombre. El hombre utiliza esta herramienta para liberar los límites de la creación y para dar la oportunidad a otros congéneres de descubrir su propia *verdad*. La verdad del arte o la realidad, como vemos, son conceptos relativizados que, no obstante, cohesionan la existencia universal del ser humano. Para su materialización se hace necesaria la autonomía de la creación artística, la liberación de la cultura en el orbe de su propio lenguaje. El mundo del modernismo captó rápidamente esta visión y la hizo suya, actuando desde la beligerancia contra el manifiestamente estático orden anterior, como veremos.

Lo desplegado hasta aquí deja la idea de que los creadores del modernismo y, posteriormente, las vanguardias habían culminado un proceso de reflexión y maduración del arte, vinculado estrechamente a la construcción de la realidad, al margen de los avatares y las vicisitudes de la historia, con el fin de elaborar una

sociedad más libre y cohesionada o, al menos, más comprometida con su propia sensibilidad humana. Para ello, habrían encumbrado a la creatividad por encima de la ciencia, como medio de alcanzar el conocimiento y paso inevitable hacia la sabiduría, hacia un cosmos interior intuitivo. La memoria del hombre contendría los elementos necesarios de ese conocimiento, cuya manifestación exterior, en forma de objeto estético serviría de estímulo y motivación para la reelaboración de los discursos que componen lo que llamamos cultura. Hasta aquí todo parecería el diseño de una revolución histórica en el campo de la humanidad, lo que en cierto modo es así. Sin embargo, autores como Guillermo de Torre opinan que la creatividad, en sí, no es una facultad perteneciente al hombre; la creación, como recoge en palabras del propio Cansinos Assens “(...) es una facultad sólo concedida a los dioses y aun a estos los teólogos sólo conceden la creación primitiva.” (en De Torre, 2001: 136). En tal caso, el hombre sólo sería un especulador de la creación, alguien que *representa* lo que significa la manifestación espontánea del ser desde la nada. Además, y haciendo caso de Ortega, si en el arte no se puede expresar un sentimiento real, si el arte es “irrealización”, lo dicho hasta ahora nos dejaría una conclusión evidente: el ejercicio de la creación artística es un modo de representación, de copia, del ejercicio que concebimos, virtualmente, como *creación*, y como todo lo creado ya existe de por sí y lo no creado no está a nuestro alcance, sólo nos queda copiar lo conocido o intuir, a través de una opacidad artificial, lo no conocido. ¿Qué diferencia habría entonces entre el arte llamado representativo y la supuesta revolución autónoma del arte de los modernismos? ¿Es una auténtica revolución o sólo una evolución formal de los supuestos estéticos? Para Oscar Wilde la naturaleza había de ser traducida a convencionalismos artísticos, es decir que la realidad, por sí misma, no tenía ningún interés si no era vista a través del prisma del arte; por otro lado, Baudelaire daba valor a la poesía por el simple placer de escribir, y no por la belleza del poema en sí o por el valor intrínseco de la obra de arte. ¿Qué nos queda de ello? La sensación de que los intelectuales y creadores de fin de siglo se esforzaban por eliminar los restos de la Historia que lastraban al arte, evidenciando la simplicidad de la idea artística como un pensamiento íntimo, primitivo, esencial. En esa esencialidad la creación se aproxima al amanecer de la idea misma y el concepto, posteriormente estudiado, únicamente sería una reflexión pertinente resultado de una necesaria conclusión. La creación como hecho total, absoluto, puede que esté tan alejada del hombre como Cansinos Assens afirma. Sin embargo, y en su actitud como judío *voluntario* se puede justificar, no hay nada que impida al hombre experimentar

con la idea que nace del estímulo, sea interno o externo. La idea en sí misma no nacería de la nada, del vacío absoluto, lo que sería creación en su completitud, pero ¿qué es la nada, ausencia absoluta de toda cosa o ignorancia de la misma? ¿No es cierto, también, que todo desconocimiento de lo existente transforma al objeto en la nada? En este orden de cosas, el creador modifica la realidad, trayendo al presente de la idea el concepto o la experiencia antes desdeñados, o simplemente ignorados, o pasados por alto, lo que, en términos relativos, resultaría ser una creación. De ahí que toda novedad no implique una invención del prisma artístico, todo objeto estético nuevo no sea un objeto antes no visto, ni previsto, sino una reevaluación de la realidad estética implementada con los fundamentos de una técnica que se superpone a sí misma continuamente. Los modernistas podrían ser llamados, así y ahora, *creadores*.

0.2. *La revelación de la verdad.*

La experiencia literaria, artística en general, es diferente a las demás, ya que en esencia constituye otra vivencia, con sus particularidades. Juan Benet nos recuerda en *Ensayos de incertidumbre* que el poeta es el único que está capacitado para, conscientemente, intentar borrar los límites existentes entre la naturaleza y el arte, ya que esos límites, de hecho, existen. No todos los hombres vivirán la experiencia artística en su vida, lo cual es limitar el acceso al conocimiento, si hacemos caso de todo lo dicho en el epígrafe anterior de este trabajo. Pero la generalidad de dicha experiencia no se reduce a la creación, pues ya vimos que el receptor es, realmente, el que ocupa el primer puesto en la lista de imprescindibles. En todo caso, sí que se da un fenómeno que trasciende el de la mera experimentación, que es el de la voluntad. El autor, como podemos observar en el *nouveau roman*, se acerca en su novela a la técnica detallista, aquella que exprime la realidad de los objetos observables, verificables. Es un tipo de novela en la que el escritor pone de manifiesto su realidad soñada, aquella que imagina, que idealiza, centrándose en la exposición de las “menudencias” que la circundan. Esos objetos no tienen por qué estar en el entorno físico, basta con que estén en la voluntad del autor. En esa ocasión, este tipo de novela revelaría una intervención transformadora del escritor. El creador no se limita a experimentar con el conocimiento intuitivo, transmite a la experiencia creativa el orden de su voluntad vital, se propone como un *demiurgo* activo. Sin embargo, aunque podríamos objetar que esa voluntad, que esa manipulación de la verdad transforma el efecto comunicativo del hecho estético, la conclusión del ejercicio en cuestión podría reafirmar el carácter “social” de la obra de arte. Dice Fusillo:

“(…) Gadamer fundará una hermenéutica que ve en la obra de arte la capacidad de convertir un contenido de verdad en una forma, y de crear una fusión de horizontes entre el autor y sus lectores; de este modo asume un papel pleno el pre-juicio: la actitud, la cultura, la predisposición que cada intérprete pone en acción, ya que cada interpretación es histórica y destinada a la finitud, y ya que la vida de una obra de arte está en la historia de sus efectos, no en un sentido originario totalmente ilusorio.” (Fusillo, 2009: 117-118)

Además de como expresión de una intuición, la obra de arte puede ser una herramienta artificial creada con el propósito de comunicar un conocimiento y, por tanto, puesta en funcionamiento para provocar un efecto en el receptor. Ese efecto comunicador daría

validez a la supuesta voluntad manipuladora del escritor. Si la *afectividad* es el elemento más importante del conocimiento derivado de la experiencia creativa, el efecto provocado por dicha experiencia es, justamente, el que llamaríamos *afecto*, que es un modo de establecer el nexo que lleva del autor al lector. Luego, en este caso, esa verdad revelada a través del hecho afectivo, a pesar de tener un origen volitivo, artificial si se quiere, obtiene carta de autenticidad y puede ser considerada como parte de ese conocimiento total que el objeto estético transmite.

La fórmula que transmite la revelación de la verdad a través del arte es la consecución de la belleza. La belleza es el camino de la verdad en el artista, pero su idealidad está sometida a la sensación limitadora del tiempo. Si bien el concepto es absoluto, trascendente, inmaterial, su contemplación está contenida en el devenir histórico, que va transformando su capacidad de expresión y que destruye o realza o, simplemente, convierte en otra cosa lo que, inicialmente, considerábamos bello o excelso. Sin embargo, y en palabras de Vicente Ramos:

“La única posibilidad que al hombre le ha sido dada para superar la influencia de lo temporal, escapando a su acción, es el Arte.” (Ramos, 1970: 120)

Lo que no podría ser de otro modo. Si la búsqueda del conocimiento a través de la intuición tiene como objetivo la comunicación afectiva de dicho conocimiento, y su aprehensión para el establecimiento de una conexión universal entre los seres humanos, la condición indispensable de ese hilo comunicativo es que se produzca a través del devenir histórico, que perdure por encima de creencias, ideologías o hitos accidentales. Por tanto, la idea de arte, como corrobora Vicente Ramos, es una idea totalizadora y, en su condición natural, superadora de todo aspecto temporal. Esto no exime de que la experiencia estética asuma su intensidad y poder de transmisión en el mismo momento en que se produce; pero la idea, el resto concluyente de dicho momento, es lo que acaba entronizado como *arte*, propiamente. En el estudio de Patiño Ávila (Patiño Ávila, 2004: 299-300) sobre la figura de Marcel Proust, el investigador hace una matización que nos parece muy interesante al respecto de la acción comunicativa de la obra de arte. Estamos dando vueltas alrededor del concepto de verdad que transmitimos cuando creamos, que es la misma verdad que nos afecta cuando leemos y que nos crea un vínculo que, posteriormente, identificamos y clasificamos, aprehendiendo finalmente y

devolviendo a su espacio de la memoria, esta vez activa y presente. Es decir, que la verdad nace de un conocimiento implícito del ser humano (memoria pasiva, residente) para mostrarse en el presente (memoria activa, dinámica), a través de la experimentación estética. Bien, esto ya está dicho. Lo que Patiño Ávila añade es que en el caso de Proust, como ejemplo paradigmático, el abandonar la simbología representativa exige que la expresión de la subjetividad, de la libertad individual y la autonomía del arte, no dependa de una simple vivencia, “tal como acontece en el lenguaje corriente” (Patiño Ávila, 2004: 37-38-39), sino que debe exigirse el acto de creación como un acto “puro”. De ahí que dicha individualidad solicite la eliminación del autor como individuo externo, como voluntad dominadora, haciendo que “el narrador en Proust no sea él mismo, sino un personaje de su propia novela”. Es evidente que los ecos nietzscheanos de la muerte de Dios están presentes en esta reflexión. Independientemente de que sepamos, como lectores, que estamos estableciendo una comunicación con el autor, de modo directo o indirecto, con mayor o menor precisión, según nuestro criterio y nuestra valoración crítica como lectores cultos, la experiencia cultural debe ser un íntimo renacer de la verdad desde el fondo de un abismo insondable que no mostraba nada a simple vista. De la ceguera nace la luz en una impresión de pureza y de totalidad que no exige intermediarios. La impresión es el punto de partida, luego vendrán las reflexiones, y ahí sí que nos pueden valer otros actores y elementos pasivos. Es, por lo tanto, una manera de sustantivar la experiencia motivadora de la cultura, y de la obra de arte en particular, no un intento de expulsar a los intervinientes, sin los cuales la misma no sería matizable y sería clasificada como un objeto, en cierta manera, desconocido, ausente. Al tratarse de un producto manipulado por el hombre, el arte adquiere unas formas conocidas, comunicables, que en su insondable profundidad posee, sin embargo, un rostro familiar para cualquier ser humano. La humanización del arte también conlleva su abstracción, su opacidad voluntaria, como hemos indicado en el epígrafe anterior, pero ésta es sólo una manera de prolongar el placer de la experimentación, del instante creado, un artificio que coadyuva a que el efecto se propague con más claridad.

Según Luis Fernández Cifuentes:

“(…) Ortega postuló igualmente un radical antagonismo entre el arte y cierta versión de la realidad que estaba en vigencia desde el romanticismo. En 1906 pensaba ya que la función inicial del arte es

distinguirse no tanto de la vida como de la vulgaridad de la vida. La idea de que existen temas o asuntos indignos de tratamiento literario es uno de los principios del clasicismo rebatidos por los románticos.” (Fernández Cifuentes, 1982: 62)

Pensamiento que nos remite a un concepto de verdad *esencialista*, podríamos decir. La realidad es vulgar, es cotidiana, es percibida como algo de lo que seríamos incapaces de sustentar nuestro concepto de belleza. Y, no obstante, es esa belleza la que conforma el ideal de arte que es, a su vez, nuestro modo de llegar a la verdad. La causa del romanticismo es una causa orientada hacia la evasión, a diferencia de los modernismos que tienen un carácter mucho más constructivo y utilitario. Sin embargo, es el romanticismo un germen inicial que remite a una generalidad del arte más poderosa y a un intervencionismo más evidente del artista en la construcción de la utopía. Puede, entonces, que la realidad sea utópica, una aspiración del ser humano constantemente subvertida por su aspecto más ordinario y perceptible, aunque no existe, por sí misma, una utopía que no contenga un resquicio esencial de accesibilidad. No se trata de un pensamiento inútilmente positivo, sino de una contribución común a lo que Bertrand Russell llamaría “la conquista de la felicidad”. José Luis Abellán, recogiendo el pensamiento de Xavier Zubiri, nos dice que:

“(…) de acuerdo con ella la “realidad” es previa al ser y consiste en la “afección” primordial de lo que hay en cuanto “impresión de realidad”.” (Abellán, 1993, Vol. 8: 352)

Lo que vendría a confirmar el carácter apriorístico de nuestro modo de conocimiento a través del arte. Entonces, la revelación de la verdad del ejercicio estético estaría cimentada sobre la *afectividad*, como dijimos en el epígrafe anterior. La realidad es una impresión, una sensación, algo que nos llega a través de un procedimiento íntimo e intuitivo y el arte funciona de modo que actúa como motivador y área de expresión de dicha *sensibilidad*. La obra de arte no puede ser realidad y no contiene en ella sino una parte de nuestra idea de lo real. Se trata de una suerte de simulación, una virtualización de aquello que somos capaces de concebir interiormente como parte de lo que vivimos, o hemos vivido, o tenemos potencialidad para vivir. Buena parte de esta visión “representativa” del arte vendría a constituir una crítica negativa, que dejaría el esteticismo a la altura de una diversión placentera, especulativa, y poco más. Sin embargo, el ejercicio de la estética, como mera fenomenología, es ya de por sí un manifiesto de carácter lúdico que tiene un matiz de primer aprendizaje. Es imposible no

percibir la transformación del pensamiento de un hombre al contemplar una obra, o experimentarla de algún modo, por vez primera. El rechazo, la confirmación de un pensamiento anterior o el descubrimiento de una visión novedosa, son reacciones habituales de aquel que interactúa de alguna forma con el arte. El objeto estético, por tanto, es un revelador de motivos, un espécimen afectivo, capaz de vincularnos a un sentimiento interior. La realidad se muestra de soslayo en la obra de arte, pero ésta tiene la capacidad de disfrazarse de ella dándonos, por un momento, la impresión de que vivimos otra vida, otra circunstancia, otra sensación. Y así, la función fundamental del arte sería la de instruirnos sobre nosotros mismos, colocándonos en la tesitura de vivir. ¿No es ése el fin y origen de la tragedia griega? La realidad no está presente, está en *los otros*, en los personajes que corren el riesgo para enseñarnos y que nos evitan tener que padecerlo. Pero con ellos viajan los valores, las ideas, las sensaciones, las impresiones, las palabras. Únicamente frente a la experiencia estética o, más bien, *en* dicha experiencia conquistamos el espacio de la verdad que se aloja fuera de la cotidianidad, lo que Ortega llama vulgar. Claro que si lo que queremos es llegar a la realidad, y la verdad que ésta contiene está más allá de su propia manifestación cotidiana, el ideal de belleza tendrá que ser edificado sobre la estructura de una transustanciación de la realidad misma. Ése es el carácter utópico del que hablábamos. Dicho esto, la lengua encuentra diferentes mecanismos de interés para este propósito; a este respecto, habíamos hablado de la metáfora como el medio más natural de tratamiento de los mitos y símbolos asociados a una realidad utópica, ideal, sobrepuesta a lo ordinario. En tal caso, y de acuerdo con las palabras de Lúkacs, recogidas por Domingo Ródenas:

“(...) justamente, la alegoría (...) es la categoría estética en que pueden lograr validez artística las visiones del mundo que lo disocian, haciéndolo descansar sobre una trascendencia de su esencia y de su causa última, y creando un abismo entre el hombre y la realidad”. (en Ródenas de Moya, 1998: 248-249)

Hay algunos aspectos de esta afirmación, no obstante, que no acaban de convencernos. La *opacidad* es una característica vital del arte, puesto que abstrae, es decir elimina los detalles, de la realidad cotidiana con el fin de encontrar contrastes que no estén bañados por la luz del devenir diario, de la accidentalidad o el suceso, la vivencia. La extemporaneidad de la experiencia real, vívida, no puede mantenerse en el común acuerdo con una *sensitividad* reducida a lo superficial. En eso estamos de acuerdo con

Lúckacs, sin duda alguna: el hombre, a través del arte, es partícipe de una idealidad que le separa de la realidad que vive día a día –un escapismo muy propio del romanticismo o los modernismos, en diferentes medidas no obstante-. Sin embargo, la realidad de la obra de arte no puede ser una realidad *finalista*, no hay una *esencialidad* contenida que se pueda extraer como un todo instrumental y verificable. Cuando hemos nombrado la “esencia” del arte, en algún momento, lo hemos hecho con la intención de referenciar – dada la limitación intrínseca del lenguaje como herramienta expresiva que, en ocasiones, nos impide llegar al fondo de la cuestión de modo filosófico, al menos- aquello que buscamos en la intencionalidad de la función estética. Pero la realidad, la verdad del arte que hemos llamado así, sólo conecta con la *intención* de realidad manifestada por la intuición del receptor de la obra. Lo que nos llevaba al terreno del individuo es lo que, finalmente, consigue que hablemos de una normalidad en la interiorización del objeto estético y su sensación. En consecuencia, la disociación del mundo a través del procedimiento metafórico o alegórico, hermanos de sangre, es un “divide y vencerás” muy útil para la canalización del juego identificativo. A través de la placidez lúdica del arte el aprendizaje se hace menos árido, y permite entrar en el juego a los auténticos mecanismos primitivos de adquisición de la cultura, aquellos que los niños, en su más tierna infancia, desarrollan para, de una forma natural, adquirir el lenguaje, principal medio de conocimiento.

La realidad es una utopía y aparece cuando la invocamos y sólo si somos capaces de interpretarla. El escritor modernista, no contento con lo que le rodea, re-crea un medio de expresión y vida y bucea en ella para desintoxicarse, para liberarse. Pero, a diferencia del autor romántico, no quiere enfrentarse “dignamente” a un destino cruel que está marcado, sino que se siente capacitado para construir su propio destino, para eliminarlo como tal y, así, disocia los elementos que le unen a la condición histórica de su pervivencia temporal. Francisco Colom González, analizando la obra de Paul Ricoeur, llega a la conclusión de que el tiempo es una circunstancia, un elemento, una idea, que es llevada al lenguaje cuando el autor reconoce que es el propio lenguaje el que configura la experiencia temporal del individuo (Colom González, Francisco: “Narrar la nación” en Leyva, 2003: 251). De este modo, el autor es capaz de reordenar, de organizar, la experiencia vital del individuo situando el tiempo como condición indispensable de reflexión y de origen del lenguaje narrativo. Buena parte de las innovaciones que se presenten en el siglo XX en el terreno de la novela, tendrán que ver

con la manipulación consciente del tiempo como variable y no como mera circunstancia referencial. Ese transcurrir desde la condición temporal como *encuadre* del suceso narrativo, hacia la presencia indubitable de la misma dentro del hilo reflexivo de la voz presente, como memoria viva, readmitida en la conciencia actualizada, es uno de los principales medios de canalización del hombre fuera de su propia historia. Se trata de una liberación del individuo, aunque, en puridad, es una liberación de su *voz* que exige, además de la presencia y del detallado conjunto cronológico de situaciones y accidentes, de la capacidad de objetivar los recuerdos, la propia vida, no desde la visión histórica sino desde la experimentación *sensorial* en el orden del presente, del transcurrir del instante que se está, en ese momento, tratando. El pasado pasaría a desaparecer como tal y el futuro llegaría a nuestro orden presente como una idea visualizada, no simplemente proyectada. Empero, Rasmussen explica la negación de Ricoeur de llegar a una explicación puramente estética de la narración ya que, según Aristóteles, la ficción llegaría a complementar la “historia de la vida” con el fin de “crear una estructura en la que la vida propia de uno puede justificarse”, alcanzando así una condición ética de la función artística. (Rasmussen, David: “Repensando la subjetividad: la identidad narrativa y el sí-mismo” en Leyva, 2003: 376-377) En nuestra opinión, el enjuiciamiento ético de la condición vital del hombre es una consecuencia inevitable de su manifestación histórica. Los sucesos han de ser evaluados, y lo son, a la vista de los principios que el propio hombre se construye en la intención de ordenar su mundo. Pero, incluso la visión ética, constituye un encuadre de nuestra afectividad respecto a la interacción con el medio externo de la que somos protagonistas. Lo que nos llevaría al callejón sin salida, de nuevo, de la representatividad del arte, como artificio inaceptable de la función estética. De ello concluiríamos que el arte se fundamenta en su condición estética, única y exclusivamente, toda vez que dicha condición encierra un medio absoluto, hemos llamado, de conocimiento. De ahí que podamos colegir, también, que todo conocimiento humano, y éste con más razón, está vinculado a la supervivencia de la especie, lo que nos dejaría el campo abierto a la construcción de un modelo ideológico que sea capaz de estructurar dicha supervivencia. Si el hombre ha de conectar con una realidad interior, que es la única que podemos denominar como tal, y que se proyecta sobre el medio externo, es, entonces, el hombre el que tiene la obligación de construir ese medio. La ideologización de la materia artística es un paso hacia la construcción de la realidad, único y particular aspecto utilitarista del proceso. Esa transformación en ideología del arte es un paso imperfecto pero cargado de

honestidad. En la afirmación de nuestra individualidad como seres creativos –desde cualquiera de los prismas de la fenomenología del objeto artístico- estamos creando, a la vez, las bases de la universalización del hombre en un entorno que podríamos llamar *natural*. Entonces, la utopía debe comenzar a materializarse, con los problemas y errores que, inevitablemente, conlleva la intervención histórica del hombre. Sin embargo, sin tratarse de una solución práctica esperanzadora, los modernistas hacen de la ideología artística un medio de supervivencia, un entorno donde crecer, llegando a confundir realidad-idea con realidad-historia. El tiempo en la narración se subvierte para mover el plano de la experiencia vital del individuo. Y así, nace la nueva novela.

Hallamos, también, pensadores que conciben el arte desde un punto de vista pragmático. El arte entendido desde sus parámetros se convierte en una alienación del hombre como ente histórico, y en una conversión de la realidad que debería tener otro nombre. Puede que el debate se haya establecido en términos referenciales porque no dispongamos de otra herramienta eficaz para abarcar tal problema, sin embargo la vida y el arte no pueden ser irreconciliables. Y no pueden serlo porque dejarían al hombre en la encrucijada de su propia existencia: la anulación de una significa la injustificada exaltación de la otra. Si la vida está exenta del arte como medio de expresión, todo intento de conceptualización de la vida, de explicación racional o lógica, acaban en el callejón sin salida de la falsedad, de la limitación más execrable, de la incomprensión. Si, por otra parte, el arte sustituye a la vida, toda vivencia se comporta como un sucedáneo de lo que somos, como una realidad virtual, y el hombre en sí es una marioneta de sus deseos y apreciaciones, encontrando en el ejercicio artístico el narcótico necesario para soportar dicha existencia. Si bien esta última propuesta no nos parece del todo dramática, sí que comporta una cierta melancolía, un apartamiento total de lo que, aun de manera imperfecta, somos como protagonistas de la Historia. Arnold Hauser es uno de esos pensadores que conjugan ambas posiciones, declarándose abiertamente conciliador:

“El sentido de la obra de arte oscila constantemente entre estos dos aspectos: entre un ser inmanente, separado de la vida y de toda realidad más allá de la obra, y una función determinada por la vida, la sociedad y las necesidades prácticas. Desde el punto de vista de la experiencia estética directa, la autonomía y la autosuficiencia parecen la esencia de la obra de arte, pues sólo en cuanto que se separa de la realidad y la sustituye completamente, sólo en cuanto que constituye un cosmos total y perfecto en sí es capaz de suscitar una ilusión perfecta. (...) Las grandes obras de arte renuncian al

ilusionismo engañoso de un mundo estético cerrado en sí mismo y van más allá de sí mismas. Están en relación directa con los grandes problemas vitales de su tiempo y buscan siempre una respuesta a estas preguntas: ¿cómo se puede hallar un sentido a la vida humana? ¿Cómo podemos nosotros participar de este sentido?” (Hauser, 2004: 268)

La conclusión a la que llega la tesis de Hauser establece varias máximas que sería difícil discutir: la obra de arte se construye a partir de un cierto sentido de la *opacidad*, como habíamos visto, puesto que en la abstracción huye de la historicidad del acontecimiento humano para reencontrarse con un cierto modo de *esencialidad* de la *afcción*; pero también el arte debe trascenderse a sí mismo, lo que es igual a decir que el arte trasciende a toda forma de *mundo*, a todo modo de concebirse como una generalidad y someterse a unas leyes concretas y precisas, deterministas. En tal caso, la apropiación práctica del arte sería una consecuencia del extrañamiento del ejercicio estético, una manera de aprovechamiento cognoscitivo implementado en nuestro devenir diario. La obra de arte al extrañarse, no obstante y según Hauser, parece practicar un cierto tipo de *ilusionismo*, de invención de la realidad en otra no dada, o al menos no corroborada sino posteriormente. En nuestra opinión, la acepción del término llevaría a relacionar al arte con una forma de “engaño” de los sentidos, mostrando como real aquello que no lo es. El lenguaje nos puede conducir a una confusión en el interior de dicha terminología. Si aceptamos que la *verdad* es una forma de concepción que hemos llamado *realidad* y que la *realidad* también es una manifestación del objeto físico y de los acontecimientos que componen la historia, la intuición que crea el arte no sería una forma de engaño sino un reencuentro, una exposición no adulterada por ningún hito accidental, con la *esencialidad* contenida en el *afecto*, aquello que nos permite percibir a través de la sensibilidad, desde el interior o desde el exterior. Por lo tanto, la realidad mostrada por el arte no sería una realidad falsa o confusa, sino la auténtica realidad, según el concepto que los modernistas aplican a su actividad cultural e intelectual. ¿Es ésta una manera de evadir el tiempo y la historia? Probablemente, pero no con el objetivo de vivir una “irrealidad” sino siendo conscientes de una inteligencia honesta y comprometida. Es, digámoslo así, un intento de hacer que el hombre comprenda auténticamente lo que es y lo que significa sin ser mediatizado.

Toda esta actitud proviene del convencimiento romántico de que el arte no puede ser utilizado, tristemente, como una herramienta práctica y que la vida es indomable. El

simbolismo de Flaubert, nos dice Hauser, es un ejemplo paradigmático de esta actitud simbólica. Si la idea romántica consistía en la adaptación del arte a un esteticismo social, o más o menos sometido al orden social, la actitud de Flaubert nos transmite el convencimiento concluyente de que la sociedad no tiene remedio y de que el hombre no tiene más salida que el “desprecio y la suprema negación del mundo” (Hauser, 2004: 328). Debemos considerar como importante, además, que ese simbolismo no significa una negación de lo real en sí, sino de lo real-histórico como tal. Porque, como Dufrenne recoge en el pensamiento de Alain, la imaginación se muestra como un ejercicio de falsedad que, en su irrealidad, proyecta el valor de lo humano sobre la realidad, que en sí carece de absoluto sentido. Con lo cual, la irrealidad humana es la que construye y da sentido a la realidad mundana. Esta conexión aparece como solución práctica al sentido de vitalidad que el hombre precisa en su experiencia cotidiana. Todo lo que sucede, sucede por algo, se diría, y ese algo tiene que tener sentido para el individuo; de lo contrario, la realidad no es más que una sucesión irracional de acontecimientos que nos cosifican, nos transforman en objetos mismos de la contemplación y no en actores directos de la misma. Por eso, Alain concluye:

“Lo real sólo deja de ser trivial por la intervención de lo irreal que lo pone “en perspectiva” y nos sitúa en medio de las cosas, en un mundo que se despliega alrededor nuestro [sic], en todas las direcciones. En el fondo pues, la imaginación está orientada hacia lo real.” (en Dufrenne, 1983: 33-34-35)

Por añadidura, en el pensamiento de Alain, refrendado por Mikel Dufrenne, se nos ofrece la consideración oportuna de la fenomenología del hecho estético, lo que viene a querer decir que dicha “irrealidad”, provocada por la acción del artista, contiene su sentido, su esencialidad, en la irrealidad misma, en su apariencia formal como obra de arte. Es decir, que el fenómeno contemplativo y hermenéutico de la cultura es una acción comprendida y extendida en su propia fenomenología como acontecimiento. El sentido de la misma se contiene en su propio sentido, y no tiene razón de ser la búsqueda de una *verdad* del hecho fuera del hecho mismo. Por lo tanto, es la apariencia, como hemos dicho, la que nos dice todo lo que nos tiene que ser dicho. La inteligibilidad del fenómeno artístico resulta, en todo caso, una acción limitada al fenómeno de la obra y a su expresión misma, sin que el contenido o la esencia puedan ser extraídos por nada que no esté precisamente explicitado en la forma dada. De ahí

que digamos que el mundo real es, efectivamente, el mundo de la conciencia del individuo que, en sí, participa de esa “irrealidad” del hecho artístico, aunque, según Dufrenne, lo exterior, la realidad cosificada, es el objetivo final de la obra de arte. Añadimos, no obstante, que es objetivo final en el sentido de re-construcción, no en el sentido de mera aplicación o de reposición de lo ya conocido. Por lo que tiene un sentido constructivo y hermenéutico.

En la visión de Dufrenne se aportan otros matices al problema. Según nos dice, “conceptualizar es, precisamente, ordenar lo real, eliminar de él lo que pueda tener de singular, de insólito o de rebelde (...)” (Dufrenne, 1983: 204), lo que viene a significar que en el ejercicio estético el elemento de espontaneidad es fundamental. No podría ser de otro modo: si queremos abstraernos de la realidad hemos de dejar que el *afecto* permanezca impoluto en su naturalidad, que la intuición actúe de manera alternativa a la razón y que la expresividad se muestre libre de toda traba formal. En este sentido, alcanzar la belleza, que es la única verdad que encierra la obra de arte, sólo es posible cuando ésta surge espontáneamente y no como fruto de una artificiosa relación alegórica. Los mundos que se nos presentan conforman una unidad, que es la que debemos ordenar, conceptualizar, para poder comprender. Sin embargo, no hay unidad en la obra de arte si no es a través de la multivisión de los mundos contenidos en el mundo. En puridad, si es el arte el que nos muestra el mundo, éste no existe *a priori*, sino en nuestra conciencia. Por lo tanto, la expresión del mundo es, a la vez, la creación de éste. Este matiz, que ya se podía intuir tras todo lo dicho, es de vital importancia para considerar la función estética como función cognitiva. El conocimiento es un *a priori*, del que obtenemos una conceptualización *a posteriori*, siendo capaces de ordenar así el cosmos contenido en nosotros. La belleza es el culmen de esa búsqueda, la *esencialidad*, la materia prima del conocimiento. Es Roland Barthes el que afirma que en el lenguaje no sucede nada, que es sólo lenguaje. Por consiguiente la novela no sería una representación de nada, el “realismo” en sí mismo sólo vendría a ser un espejismo, una falsedad, un artificio establecido dentro de una tradición. El maquillaje de un vacío. De hecho, es Javier Aparicio el que recoge una expresión significativa del cubista Braque a este respecto, que resulta apropiada en este momento de la disquisición, cuando afirma que:

“(...) la verosimilitud no es más que una ilusión.” (en Aparicio Maydeu, 2011: 32-33)

Construir una sensación de verdad a partir de un lenguaje que, según Barthes, no es “nada”, vendría a dar como resultado una estructura artificial sin significado y sin corolario. Por eso Virginia Woolf se preguntaba por lo que sucedía cuando una novela se llenaba de “costumbre”. “¿Es así la vida?”, se dice (Woolf, Virginia: *La narrativa moderna, El lector común*, Lumen, Barcelona, 2009, págs. 63-64 y 67), lo cual nos lleva a la reflexión anterior. La verosimilitud es poner en la carne de los demás, como en la tragedia griega, los deseos y temores propios para hacer que funcione la catarsis. No es menos cierto que, a su vez, los escritores decimonónicos encontraron en el objeto vívido un modo de identificar un mundo limitado, perfecto y racional, completamente descriptivo. Sin embargo, este mundo estaba extraordinariamente despersonalizado, alejado de la intuición individual. No dejaba resquicio alguno a la *afectividad* del lector, enclaustrado en aquello que *debía* ser. Por lo tanto, y en cierto modo, este tipo de novela nacía muerto, únicamente sustentado en la vitalidad de su poder de referencia. Pero ¿y si el mundo era otra cosa? ¿Y si un buen día cambiaba el punto de vista? La novela realista no puede permitirse otros mundos, únicamente sobrevive en el suyo propio y esto, evidentemente, resulta un anacronismo en cualquier instante de la historia. De tal modo que el costumbrismo en el arte es una acomodación pasajera del hombre a su mundo y, de algún modo, también, podría considerarse una terapia contra el mal de la vida. ¿No es en sí, en cierta manera, una forma de evadirse de la tristeza, de la tragedia, de la muerte, la aceptación de que existen unas reglas, un mundo razonado y razonable, una expresión adecuada o inadecuada, unos comportamientos conocidos, un arte reconocible? ¿No es esto una evasión, una construcción artificial de mundos? Claro está que el arte, como admite Hermann Hesse, no es sino la expresión de algo intransferible propio del autor. Pero en la necesidad de encontrar una posición en el mundo se parecerían todas las manifestaciones de época: realismo, modernismos o novela social persiguen una posibilidad del individuo en un entorno, en el fondo, desconocido y que hay que construir para que la conciencia se reconozca. Es por esto que Nabokov dice:

“La literatura es invención. La ficción es ficción. Calificar un relato de historia verídica es un insulto al arte y a la verdad. Todo gran escritor es un gran embaucador, como lo es la architramposa Naturaleza.” (Nabokov, 2012: 35)

Digamos que la “trampa” que proviene de la naturaleza es la que nos obliga a alienarnos de nosotros mismos, a no atender a la conciencia como medio cognoscitivo y a intentar interpretar el mundo como una colección de objetos y situaciones. El escritor ha de subvertir toda esa multiplicidad, hallándose en el punto origen de la *sensación*. Y ahí es donde se recrea la *verdad*, que es lo más natural posible en comparación con la *verosimilitud*, que resulta ser un artificio prescindible para nuestros propósitos. Lo que el escritor crea, según Nabokov, no es la vida real sino sus consecuencias. ¿Qué significa esto? Que la actividad creativa supone la experiencia primigenia de la afectividad y que ésta tiene unas consecuencias que son el único material clasificable y aplicable que el arte nos puede proporcionar, además del placer de identificarnos a través de su contemplación e interacción.

Es crucial que reflexionemos sobre la manera en que la belleza está arraigada en nosotros. Todo el mundo puede apuntar un atributo que esté relacionado con el concepto de belleza, incluso puede identificar la belleza con un objeto, con un sentimiento o con un modo de expresión. Y en todas estas manifestaciones hallaremos una confirmación: como Thomas Mann expresa en *La montaña mágica*, la vida es todo expresión, forma, y la belleza no puede considerarse un contorno material o físico, sino que en sí misma es todo expresión, es un instante, es un transcurrir del que surge la percepción. Estamos tratando, por lo tanto, con *sensaciones*; por eso hablamos de *afectividad* y no de *lógica* o *racionalidad*. Y por eso, precisamente, el tiempo es una variable y un concepto tan importante en la personalización de la novela del siglo XX: si el transcurrir, el instante infinito de la contemplación del arte y la participación en él nos convierte en personas intuitivas, en observadores que conocen, en aprendices de la belleza, el tiempo debe formar parte de la transición del lenguaje en su propio transcurrir. No podemos hacer que el lenguaje deje la sensación del tiempo, puesto que está limitado, y sería mucho mejor hacer que el tiempo modelase el lenguaje. De este modo, la narración se vuelve deslavazada y la historia se desarrolla en un instante eternamente reproducible: eterno retorno de sí mismo. El pasado vuelve al presente, como en la obra de Proust, para ser vivido, no simplemente para ser recordado, y a través de la sensación del tiempo como algo vivo, vivimos en él. Somos lo que decimos en cada instante y no podemos pretender detener ese momento, pero sí transformarlo en algo vivo, sacándolo de su éxtasis estático y mortal. La novela se convierte en un

laboratorio del tiempo en la palabra. Y, además, como dice Hermann Broch al respecto de Joyce:

“La aglomeración estilística de Joyce es, vista técnicamente, un procedimiento que hace pasar al objeto de una iluminación estilística a otra, para agotarlo por completo, extrayéndole el más alto grado de realidad, de una realidad que está mucho más allá de la pura realidad naturalista.” (Broch, 1979: 42)

¿No es este sentido de *agotamiento* del objeto la conversión de algo estético en el espectro de posibilidades de una idea? El objeto pasa de cosa a idea, de nombre a metáfora, de asociación semiótica a potencialidad. Esto no supone una invención del objeto como tal, sino una extracción de su “grado de realidad”, como dice Broch, que es la manera de explicar el modo en que el arte intuye al hombre.

0.3. *Arte y artesanía.*

Es la condición de obra de arte una sustantivación de la actividad creativa que tiene unas poderosas implicaciones, por lo que sería conveniente definir aquí ciertos aspectos que precisaran el uso de tal nombre. Juan Benet distingue entre el esfuerzo original del artista, que añade algo a lo anterior, y la producción masiva que no añade nada a la globalidad, aparte de un conjunto de obras fácilmente reconocibles y clasificables. En tal caso, el artista incurre en algo que no podría ser denominado propiamente “arte” sino “artesanía”, puesto que su única aportación es la de completar el conjunto que ya ha sido bautizado por la crítica, o que fácilmente habrá de serlo. Ya dijimos anteriormente que el arte se mueve en el filo del precipicio, y que todo lo demás son meras bagatelas, imitaciones, imposturas. El arte no ha de construirse sobre la unicidad del término, o de la clasificación, sino sobre la visión completa, una, del artista, que es el cúmulo de sus multiplicidades, como individuo y como creador. Resulta difícil que el arte, así definido, pueda constituir un reflejo de alguna realidad, ya que se busca continuamente en su íntimo modo de ser y sólo así se completa. El artesano no tiene una visión del arte, sino del artificio, y probablemente estará más preocupado del efecto final que del instante creativo que lo produce. Y cierto es que la verdad del objeto estético está en su forma, pero ésta ha de ser auténtica y no una convención. Pérez de Ayala hallaba la diferencia entre arte y arte menor en la capacidad de producir efectos catárticos, que son el medio de justificar y comprender la realidad. Para ello habríamos de considerar un aspecto moral, y no técnico, de la elaboración estética. En cierta manera, esta visión concuerda con la de los modernistas en que el arte es un modo de *afectación* del conocimiento. Sin embargo, la catarsis es, también, la representación de una realidad ficticia con utilidad práctica, lo que no acaba de casar completamente con el matiz ideológico de la nueva visión. No obstante, esto sí que supone un punto de partida para extraer del concepto de arte aquellas actividades que suponen, únicamente, un medio de representación, un añadido y no una esencialidad. La catarsis, digamos además, puede ser una consecuencia aunque, usada de modo consciente, significa otra manera de representar un comportamiento, un ejemplo para el cumplimiento de una ley, un elemento “artesano” más.

Sin duda alguna, somos responsables de la definición de obra de arte, como muy bien sabe Mikel Dufrenne, porque somos responsables de la visión que convierte al

objeto en afecto. Y aunque el juicio que emitimos viene determinado por un contexto cultural que nos envuelve, no debemos sentirnos oprimidos por él sino reaccionar ante el problema con una actitud positiva. Esto significa dar un paso adelante en la identificación de las obras reconocibles, referencias inexcusables del acervo cultural para, a partir de ellas, transmitir valores comunes. Entonces en la clasificación general de dichas obras observamos que, más que paradigmas formales de producciones artísticas, deberíamos conservar la idea de obra como *estímulo*, es decir como catálogo de oportunidades para experimentar la sensación del conocimiento. De este modo, el arte se convierte, a diferencia de la artesanía, en una *idea* abierta a la percepción y no en una historización de la actividad creativa. Estamos de acuerdo con Dufrenne en que la noción de belleza no resuelve el problema por sí misma. Constantemente, sobre todo cuando queremos establecer parámetros absolutos, el discurso intelectual o, más completamente, el filosófico nos traslada a cuestiones que son irresolubles, que únicamente podemos reducir a los atributos más aprehensibles. Así, belleza es la calidad de ser bello, o el concepto que contiene en sí la verdad, o el conocimiento encerrado en la experiencia vital que transmite el arte, o miles de cosas más. Pero, en sí, la belleza no es nada que podamos definir fuera de nuestra vivencia particular. Es la subjetividad lo que subyace a la confirmación de la belleza como idea. Y justamente en la confirmación del individuo se da la comunicación explícita de la idea con la conciencia, transformándose, entonces, en un concepto comprensible. Sin embargo, decir que algo es bello no es decir nada, como afirma Dufrenne, ya que únicamente el que lo dice puede justificar por qué lo dice. En ese sentido, un espectador ajeno a la experiencia vivida por el creador, o por el receptor de la obra estética, no tiene capacidad de evaluación de cuánta belleza hay en el objeto o la actividad desarrollada, lo que conlleva una enorme limitación para una cierta aplicación “práctica” del concepto. La belleza vive en nosotros, pero entendida en diferentes términos, tantos como individuos tienen la oportunidad de experimentarla. En cuanto queremos trasladar esa vivencia, esa afectividad devenida, en marbete razonable lo único que conseguimos es deslindar la verdad del término y arrancarlo de su naturaleza. Por eso resulta tan difícil identificar aquello que es arte, dividir el mundo de la creación en aquello que nos transmite un conocimiento o sólo un placer. Esta intimidad del ser del arte, que principalmente se manifiesta cuando entra en contacto con otro ser, en la valoración subjetiva de ambos en un instante presente y en una constante recreación del mismo, viene refrendada por el hecho de que, como Dufrenne aclara:

“(…) el objeto estético puede ser imperfecto; ¿y quién lo pone en duda? (...) Es imperfecto porque no consigue ser lo que pretende ser, porque no realiza su esencia; y es partiendo de lo que pretende ser como hay que juzgarlo, y sobre lo que él se juzga a sí mismo.” (Dufrenne, 1982: 33)

Se entiende que la obra es una idea que se busca en su mismidad, recurriendo a la experiencia íntima que muestra aquello que puede transmitir. La impostura, la artificiosidad de la elaboración, la adecuación a una forma de entendimiento del arte sometida a cuestiones socio-históricas, devienen en una desvirtuación de la intencionalidad estética del objeto, lo que en sí conlleva su modificación de objeto artístico en objeto artesano. La artesanía, en este caso, sería entendida como una alienación, una negación de la función estética del objeto. Lo meramente decorativo, expositivo o representativo son funciones secundarias que degradan el sentido artístico y, por lo tanto, hacen fenecer la idea inicial y toda posibilidad de conocimiento y de belleza. La obra de arte, dice Dufrenne, por supuesto llega a ser obra de arte, finalmente, en el momento de su ejecución, lo que es entendible dado lo dicho hasta ahora. El instante, el tiempo, constriñe la afectividad con la intensidad mortal de su transcurrir, incrementando las posibilidades de la impresión. Y en ese apreciar del receptor de la obra, no distinguiremos entre materia y sensibilidad puesto que, como ya hemos adelantado, la forma es sensación en sí misma cuando se consigue alcanzar el grado de arte.

¿Y qué ocurre con el artista? ¿Su presencia se hace indispensable en la obra o prescindible? Al colocar al receptor, al lector en este caso, en primera línea de importancia de la concepción del arte ¿podemos evitar que el sello del artista se haga presente en cada una de sus obras, representando un tipo de unicidad indiscutible e identificable en el tiempo? El sujeto que es artista-sujeto, tiene una responsabilidad motivadora en su propia obra que busca la trascendencia histórica. Cuando un artista es fácilmente reconocible y se adapta a un contexto temporal perfectamente definido, esto no debe significar la muerte de su obra de arte, necesariamente, o su degradación sino la confirmación de una trayectoria personal tendente a una idea. La técnica, en ocasiones, es el punto culminante de un pensamiento, su sublimación, su materialización. Esto no quiere decir que el artista que muestra un estilo individual y reconocible sea simplemente un artesano, sino, más bien, un creador convencido de una dirección

concreta en su búsqueda. No obstante, el artista que confunde la exteriorización de un estilo propio con la *canonización* de su obra de arte, incurre en el más grave de los errores, convirtiéndose, así, en un mero productor. Para Guillermo de Torre, el artista con mayúsculas se distingue por su manera de atacar los sentimientos, saltando por encima de la realidad primaria. Esto sería como confirmar las palabras de Ortega y Gasset, cuando dice que:

“El poeta empieza donde el hombre acaba” (en De Torre, 2001: 308)

Lo que nos deja una sensación de extrañamiento que tampoco queremos provocar con estas palabras, ya que el poeta en ningún momento, y por el hecho en sí de ejercer la poesía con más razón, deja de ser un hombre. Siendo, además, el hombre el objeto último de toda poesía. Pero lo que suponemos que se quiere decir es que la abstracción de toda realidad conlleva la existencia de un confín donde el lenguaje aún es posible; y no sólo eso, sino que es ahí donde es posible. Si la emoción estética es un modo de subconsciencia, algo contenido en nosotros *a priori*, el arte sería una suerte de experimento con la psiquis, una búsqueda interior, una implosión del pensamiento sobre el pensamiento mismo. Las vanguardias se valdrán de esta reflexión para poner en marcha mecanismos de alejamiento del arte convencional, sustentándose en la idea de que toda expresión *auténtica* se fundamenta en su espontaneidad, libre incluso de la participación del artista.

0.4. *Función del arte.*

Tal vez no podamos afirmar categóricamente, a estas alturas del estudio, que seamos capaces de identificar qué es arte y qué no es; y, tal vez, no podamos decir si la experiencia estética es un modo de conocimiento o no, relegando a la razón a mero comparsa; sin embargo, nadie duda de que el arte tiene una función en la vida del ser humano. ¿Cuál es? ¿Se trata únicamente de placer, de ocio, de emoción superficial, pasatiempo culto, o es algo más? ¿Es el arte, tal vez, un deber del hombre consigo mismo, incapaz de sustraerse de la búsqueda de eso que hemos llamado belleza, y que parece provenir de un fondo insondable de nuestra existencia? La función está relacionada con un tipo de utilidad práctica, algo que la sociedad maneja en cuanto a que se dan situaciones donde dicha función puede dar como resultado una solución esperada o deseable. Por lo tanto, función es al utilitarismo lo que pensamiento es a la especulación, según el modo de pensar tradicional. Si del pensamiento, de la reflexión, brota la función, entonces el pensamiento se considerará útil. En caso contrario, sólo es “filosofía”. Ése es el modo de pensar de las sociedades modernas, donde la utilidad práctica llena los vacíos que crea la angustia del tiempo consumido. La tecnología es la que da pie al reino de la razón, dando soluciones inmediatas a problemas acuciantes del devenir del hombre. Sin embargo, el arte no ofrece ninguna de estas soluciones, únicamente un cúmulo mayor de problemas y consideraciones irresolubles. ¿Entonces, en qué quedamos? En *La muerte de Virgilio*, Hermann Broch se pone en la piel del excelso poeta clásico para discutir sobre este sentido de utilidad de la obra artística.

“-Tu obra se mide por su utilidad estatal, la mía por su perfección artística.

¡La perfección artística, el benigno deber de crear, que no permite ninguna elección y sobrepasa todo lo humano, y todo lo terreno!

-No veo las diferencias; también la obra de arte debe servir a la utilidad general y con ello al Estado, y el Estado mismo es obra de arte en la mano de quien debe construirlo.” (Broch, 2012: 359)

En esta confrontación del Estado y la Poesía existe una ejemplificación del problema y una respuesta. El poeta es superior al hombre, porque se aísla de él en su continua búsqueda. El hombre es un objeto de estudio del poeta, su esencialidad se asume como una verdad no revelada del todo, sólo intuitiva. Y el Estado, sin embargo, es una verdad constatable, es una realidad a medio hacer, una utopía cercana que da respuestas concretas a problemas nunca concluidos. El hombre de Estado, el gobernante, aprenderá

a salvar obstáculos en su carrera hacia la sociedad soñada, pero nunca adivinará, ni de lejos, para quién es esa sociedad, ni de qué está hecha. Porque la sociedad, en su concepción utópica, es una verdad reducida a un tiempo, que no trasciende al hombre sino que lo sitúa en un segmento de la historia y lo reduce a una visión política. La sociedad es entonces un problema matemático, mientras que el hombre es un teorema perfecto.

Veámos anteriormente cómo la alegoría propone un método de discurso en el que la novedad reside no en la herramienta usada, sino en su orientación y disposición. La alegoría es trasladada al centro del lenguaje, ascendida desde su antigua complementariedad. Walter Benjamin habla de “juego puro del lenguaje” (en Patiño Ávila, 2004: 12) para referirse a los símbolos. Enlaza éstos con lo eterno que sobrevive en el mito, llegando a la conclusión de que esa eternidad “pervive como ruina, aún cuando haya perdido su significado simbólico”. Lo que nos quiere decir es que, de una forma u otra el mito “reaparece en la Ilustración en formas alegóricas”, aun a pesar de que el tiempo actual se ha adueñado de ese tiempo pretérito en el que la figura alegórica se había anquilosado. El discurso narrativo anterior al fin de siglo exaltaba el mito como una verdad universal, pero fantástica. Uno de los grandes descubrimientos es el del mito como actualidad. Rafael Cansinos Assens representa un tipo de artista en el que la divinidad, entendida como una máxima transmitida por la historia, ha dejado de estar maquillada tras el símbolo abstracto para mostrarse en la palabra misma. Porque lo que los modernismos nos anuncian es la llegada del mito de la palabra, la palabra no como signo de algo sino como representación de sí mismo: forma y materia condensada en un todo indivisible. No obstante, Patiño Ávila reduce el problema de la muerte de Dios a una pérdida de sentido de la “identidad narrativa” (Patiño Ávila, 2004: 49) haciendo que la narrativa fuese ahora “un valor de uso y consumo literario”. Esto es verdad, pero con matices. El producto, como tal producto, no puede sustraerse definitivamente de los usos y costumbres del mercado del arte, que es una parte de la globalidad de la economía como flujo de bienes y servicios; sin embargo lo que el producto sea una vez que alcanza esta consideración, no elimina la posibilidad del arte como tal, ni anula su funcionalidad. Son dos consecuencias dissociables, perfectamente. Lo que queremos decir con esto es que la literatura puede llegar a ser un mito mientras los libros se venden al peso en los mercados. Si la forma del texto literario está sometida a las condiciones de los mercados, como piensa Patiño Ávila, ¿para qué seguir considerando

la literatura en los términos tradicionales? Literatura como tal no puede ser eso, no sobrevive a la invasión de la moneda. Libre del autor y de la función representativa la palabra únicamente puede ser palabra, lo que, en cierto modo, supone una renovación esperanzadora y un ejercicio de credibilidad literaria. Pero en su aislamiento podría ser contemplada como una actividad inútil para la construcción social, como una mera artesanía. Habermas indaga en esta discusión y se descuelga con una declaración política:

“El arte es sólo un medio, que permite fomentar las relaciones de entendimiento mutuo entre los sujetos, a efectos de establecer una sociedad más libre y solidaria.” (en Patiño Ávila, 2004: 203)

Es decir que el arte es una vía de conocimiento individual y, por tanto, universal pero, además, es un foro de solidaridad entre los pueblos y los seres. Esa función conciliadora surge del convencimiento de que la *afectividad* es común a los hombres y que constituye la pulsión más fuerte que mueve sus conciencias. Lo que equivaldría a decir que el efecto de la literatura sobre los lectores es parecido al que provoca la oratoria política en los oyentes. La palabra estimula el deseo de los individuos de construir una sociedad mejor, de mejores perspectivas y donde el conjunto sea lo importante. Y el afecto, la vinculación íntima con la palabra –y con la idea que *es* la palabra- se manifiesta de igual modo en todos los hombres, independientemente del contexto cultural en que hayan nacido o de sus condicionamientos históricos. Lo que nos llevaría a afirmar que para un mismo estímulo podríamos predecir –con un margen de error pequeño- la respuesta. Este poder de convocatoria y de mensaje tiene una enorme utilidad pública: la de construir ideologías basadas en la sensibilidad del ser humano, en su capacidad de respuesta a una impresión. El hecho de que sea el individuo el único capaz de evaluar dicha respuesta, y extraer de ella una forma de conocimiento intuitivo, como hemos visto, da mayor vigorosidad a la concepción del arte como ideología, puesto que nace de la interiorización de la propuesta primera. Ningún orador consigue eso sino *a posteriori*. El arte no es un medio de convencimiento sino de autoconvencimiento. La supuesta futilidad del arte se muestra, desde esta perspectiva, como un camino hacia la conciliación humana, que es el objetivo final de toda sociedad. Alguien objetaría que la consideración de “ideología” para el arte la envía al fango de los utilitarismos y que, de ese modo, obliga a todo pensador a justificar los medios y disposiciones de que cuenta el nuevo proyecto para llevarse a efecto. Toda ideología, se

admitirá, conlleva un corolario de intervencionismo, de devolución a la historia. Pero hemos de pensar que el sentimiento de solidaridad es, como tal sentimiento, una afección subrayada por su instantaneidad. Como toda experiencia íntima, el *saberse* parte de una sociedad solidaria no es lo mismo que el *sentirse* en una sociedad solidaria. De modo que cuando denominamos al arte “ideología” lo hacemos en el sentido modernista de proyecto político, que conlleva una buena dosis de utopía pero que, en realidad, expone de manera clara y abierta el modo de funcionamiento del individuo libre y creativo y, en tal caso, existiendo un principio moral y una base de razonamiento que afecta a la interacción humana, ¿se puede hablar, entonces, de utopía? Al morir las sociedades normalizadas pareciera que el arte ha hecho del hombre un *demiurgo* de sí mismo. Si la preocupación del individuo por su adquisición del conocimiento se traslada a sus relaciones sociales, la construcción de la sociedad conlleva una inversión del flujo: el Estado comienza a construirse desde el origen, desde el individuo mismo. Ese antropocentrismo humanista estaría determinado por una fuerte moral y unos principios indubitables. El arte mostraría, de esa manera, su sutil funcionalidad práctica. No obstante, no hemos de olvidar que el cambio de perspectiva de los modernismos se centra, fundamentalmente, en una nueva visión del arte provocada por una nueva visión de la sociedad. Las implicaciones son evidentes y, sin embargo, los artistas, como veremos, únicamente procuran actuar en el campo que les compete, dando la sensación de estar ensimismados, aislados de la historia.

La creatividad asume, como hemos visto, un compromiso social que, en cualquier caso, no tiene por qué ser considerado como un corolario de la experiencia afectiva, sino como una razón de ser original. Podríamos decir que una experiencia de este tipo, única y propia, remueve la memoria activa y confiere razones para vivir. En *El juego de los abalorios* Hermann Hesse, a través de su personaje, diserta sobre esto:

“No sé si he estropeado la idea y falseado la visión; tal vez tengas razón. Cuando compuse los versos, ya no trataba de la música, sino de una vivencia, aquella vivencia de la que el hermoso símil musical me mostraba la dimensión ética, transformándose dentro de mí en un despertar y una advertencia, en un llamamiento a la vida.” (Hesse, 2001: 404)

Y por añadidura, la composición artística, en sus implicaciones éticas, en su ordenación del comportamiento humano, ocuparía, por consiguiente, un lugar en la formación estructural de la sociedad. Azorín lo veía de este modo:

“La estética no es más que una parte del gran problema social. Para los que vivimos en España, para los que sentimos sus dolores; para los que nos sumamos -¡con cuánta fe!- a sus esperanzas, existe un interés angustioso, trágico, por encima de la estética. Desearíamos la renovación del arte literario; ansiaremos la renovación de todos los valores artísticos tradicionales; mas esas esperanzas y esos anhelos se hallan englobados y difusos en otros ideales más apremiantes y más altos.” (en Fernández Cifuentes, 1982: 29)

Aunque de estas palabras se podría colegir fácilmente que la renovación del arte literario no supone, ni mucho menos, una prioridad sino una consecuencia de la renovación social, a lo cual el ideal modernista responde desde otro ángulo. La conveniencia de una visión del arte que condicione el comportamiento individual es origen de toda una transformación social, cuando ésta proviene de una manera de *escapismo* intelectual. El “arte por el arte” sería un modo de consideración del mismo como principio absoluto y no como parte de un proyecto donde la intervención histórica precede al ideal. Lo que Joan Alcocer llamaba “Humanització de l’art” (en Fernández Cifuentes, 1982: 311) postulaba la reconciliación del concepto artístico con un tipo de utilitarismo orientado hacia el “beneficio de los pueblos y, más aún, en beneficio del arte mismo”. Se desprende que el arte, alejado del pragmatismo de la acción política, tenía que volcar su mirada hacia un objetivo concreto, dando forma al ideal. Sin embargo, si Ortega admitía que la distancia entre el intelectual y la masa ignorante se correspondía a un vacío existente entre la idea y la cosa, entre el arte mismo y la realidad, su afirmación del arte “deshumanizado” implicaba, en su misma terminología, la valoración del ejercicio estético como un elemento más de consideración social, desde el momento en que el artista entraba a formar parte de una clase separada del resto. Esta categorización del individuo en base a su nivel de conocimiento es, también, un modo de extrañamiento y una manera de disociación del ente colectivo. Por lo que el esfuerzo de la *aristocracia artística* por cambiar el medio social se podría interpretar como un esfuerzo solidario o como una imposición totalitaria. En ambos casos, encontraríamos miles de ejemplos históricos que corroborarían su formalidad política. ¿Cuál es la diferencia entonces? Probablemente, que el movimiento artístico nace con una condición autónoma y con un origen comprometido, lo que lo hace más auténtico e

independiente. No obstante, resulta curioso que para Ortega la deshumanización del arte devenga en una paradoja, diríamos, estructural. Si el arte ha perdido la misión “casi religiosa” que se le tenía encomendada, las nuevas preocupaciones intelectuales acabarán dando como consecuencia un nuevo estadio:

“Relegando el arte a su último sentido lúdico y ornamental, deja de suplantar a la vida y permite que ésta recupere su fondo humano más radical.” (en Abellán, 1993, Vol. 8: 151)

El dolor por una España atrasada, anacrónica y envejecida, que nace con fuerza, por vez primera, en la intelectualidad de la Generación del 98, ha dejado de existir como movimiento de pensadores austeros y ásperos para mostrarse en su más excelsa brillantez estética. El giro decisivo en la formalidad de la propuesta no deja de transportar consigo el germen de un desplazamiento político. El paso atrás es un paso adelante. Y, añadiríamos, soltar el lastre conceptual de la actividad artística desnuda la creación volviéndola, efectivamente, poderosa, con lo que la intencionalidad nace espontáneamente y no necesita ser guiada. Lo lúdico no es *históricamente* real sino una virtualidad, un extrañamiento artificial, una forma de evasión necesaria para salvaguardar el pensamiento de la acción del tiempo en el hombre. El arte desplaza al hombre al lugar donde reside el conocimiento pues, únicamente desde allí, puede empujar la transformación. Eso es lo que Eugenio D’Ors llama el “homo ludens”, que es el representante de una unidad de la cultura como una sola cultura humana, aunque mostrada con variantes por cada civilización. La idea de cultura como un todo, una idea absoluta, corresponde a la perfección con la idea de una comunicación afectiva de los seres, que hace corresponder la idea con un afecto, que sirve para interiorizar el modo primigenio de conocer el mundo. En tal caso, no sería descabellado tampoco hablar de una sola civilización real donde el tronco común lo conformase esa idea de cultura total. El propio Laurence Sterne participa de esa idea de la genialidad que conlleva el ser; el arte es un todo universal que implica un afán de novedad que le mueve a “fomentar la buena escritura” (Sterne, 2000: 612). El universalismo, entonces, tiene la consecuencia de un nuevo diseño de reglas, ejemplar, que es considerado marco de una construcción política, o lo que es lo mismo, de una arquitectura social. Gustavo Leyva recoge las palabras de Alessandro Ferrara:

“Podemos decir entonces que es posible afirmar que para nosotros lo estético juega un papel como el papel que la física jugó para Kant, a saber, el de constituir una empresa intelectual, que a través de la noción de la validez ejemplar del trabajo del arte es capaz de reunir lo que ninguna disciplina filosófica pudo reconciliar: el universalismo (pues la validez estética de una obra maestra, trasciende la preeminencia de un cierto estilo y de una poética) y el *pluralismo* (pues la estética nunca tuvo una noción de marco de validez estética último, una única poética correcta).” (Ferrara, Alessandro: *La autenticidad: ¿una noción moral o un horizonte filosófico?* en Leyva, 2003: 210-211-212)

Lo que nos deja dos principios: el arte se trasciende a sí mismo y es autónomo. Cumpliendo con su propia identidad, el arte se erige como la constitución de una normativa universal: la moral de un individuo orientado a su sociabilidad en el entorno aceptado de una valoración colectiva y común del ser del hombre. Claro está, ese universalismo, para Alessandro Ferrara, comienza a plasmarse en la categorización de una obra como “obra maestra”, donde el consenso de dicha maestría se encamina hacia una normalización de la belleza y de la perfección técnica colectivizada, sólida en su transmisión al resto de individuos de la comunidad. Esa comunidad acepta los parámetros propuestos como primer y decisivo paso en la adopción de un modelo de arte indiscutible, que no es en sí un canon sino que se sustenta en las referencias de ejemplos discretos de maestría. Pero todo este proyecto común no lo es sino desde la posición del *homo ludens* concebido por Eugenio D’Ors, a través de cuya afectividad se transmite la idea misma de arte y, en consecuencia, del individuo. El arte en sí mismo tiene un sentido negativo puesto que niega la realidad cosificada, y no tendría más importancia si es tomado demasiado en serio. Dufrenne, por tanto, cree que en la pureza de esa negación es donde, seguramente, hallaremos la posibilidad de una participación social puesto que, en sí mismo, “el mundo del arte es un mundo inofensivo” (Dufrenne, 1983: 60).

Aparte de esto, resulta evidente que la obra de arte surge de una necesidad individual que está motivada de un modo especial. La necesidad del artista es una necesidad colectiva, pero no porque el artista sea un hombre y su sentimiento sea, por tanto, común a todo hombre, sino porque está convencido de que su obra es necesaria para otros individuos, lo cual abunda en su deseo de influencia social. De hecho, lo que subyace a esta motivación intrínseca del creador es la naturaleza de ese deseo. La obra de arte viene a cubrir un espacio necesario del hombre, que es el espacio de la contemplación lúdica, la necesidad ociosa, la necesidad de pensar, la catarsis colectiva,

la inquietud por la belleza, etc. En tal caso, y a diferencia del arte *kitsch*, que como dice Hermann Broch posee las características propia de todo sistema de imitación, la experiencia creativa se impone desde la posición de búsqueda del creador y, por esto, el resultado obtenido siempre está condicionado por un cierto sentido de la novedad. Broch insiste, y con razón, en que aunque el aislamiento social de obras “totales” como la de James Joyce se hace patente, y son el sello de su identidad, no pueden estar exentas de una *devolución a la historia* de parte de su compromiso ya que, de lo contrario, una creación privada “suprasocial” quedaría marginada de toda vinculación a la colectividad, y entonces no podría ser considerada sino un simple pasatiempo.

0.5. *El texto en el contexto.*

La función estética de la obra de arte se considera una manera de comunicación que está más allá de toda técnica, de toda época. Sin embargo, ningún escritor crea al margen de su propio tiempo, incluso cuando ignora los elementos que caracterizan a éste para superarlo. Esto se debe a que nosotros como seres pertenecemos a un contexto insalvable que nos determina, que nos inculca una cultura, una lengua, una visión de la historia, unos principios. El hombre es libre, sí, está “condenado” a ello, como diría Sartre, pero una vez que la historia ha organizado su interna anarquía animal. Dice Claudio Guillén:

“El texto literario no es un “monumento” invariable, sino una conjunción de signos que en contextos dispares puede ser interpretada diferentemente. Es indispensable tener en cuenta las condiciones sociales e históricas del proceso de comunicación, es decir, el contexto de la recepción y la historicidad del lector.” (Guillén, 2005: 360)

El gran problema del autor, por lo tanto, es garantizar que, a pesar de los signos de su época, la obra de arte va a poder trasladar su mensaje a lo largo del tiempo, deslizándose por él sin ser arrinconada por las etiquetas y vivificando su ser de arte generación tras generación. Hans Robert Jauss habla de “horizonte de expectativas” y “niveles de conciencia”; y lo hace porque el lector, también condicionado temporalmente, no puede desarrollar su capacidad afectiva de un modo primitivo, partiendo de una convicción sin referencias vitales, únicamente alojado en su sensibilidad desnuda, desprovista de entes intelectuales o culturales. Está, más bien, necesitado de esas coordenadas que le permitan entender su propia sensibilidad y aplicarla a la interpretación artística, cuando ésta tiene lugar. Así que la cultura que nos forma conforma el medio por el que vamos a enfrentarnos al arte, como conforma el medio en el que nos enfrentamos a la ley, al Estado, a la política o a las relaciones interpersonales. Las reglas que han “vigilado” la creación no tendrán, de todos modos, mayor importancia que aquellas que determinan al lector, puesto que es éste el que, según sus propias reglas, va a *restablecer*, a *renovar* la obra. Dicha actualización es un proceso continuo y pleno de valorización del producto estético como referencia ideológica, no sólo artística. Lo que decíamos para la obra “maestra” no es sino la capacidad que tenemos como lectores y como críticos de actualizar una obra de otro tiempo, con el fin de obtener un marco de referencia

universal en nuestra hermenéutica. Así es como podemos afirmar, a día de hoy, que *La Iliada* contiene elementos intemporales, aplicables al arte literario de todas las épocas y que, a pesar de su fuerte contextualización en la antigüedad, Homero representa un estilo que, en sí mismo, contribuye a un canon referencial más allá de la historia. Su poesía, diremos, va más allá de Grecia, es la poesía del hombre. A pesar de esto, que parece evidente, el arte es un animal huidizo, constantemente afincado en el terreno de la negación. Promete, como Adorno asevera, la posibilidad que ya está quebrada desde sus comienzos. El propio pensador no ve otro fin para el arte que las Vanguardias, sublimación del pensamiento artístico en su coherencia absoluta. Seguramente esta idea proviene de la convicción de que el tiempo de la historia finalizará siempre, e indefectiblemente, en una estructura orgánica, en la obra transformada en un objeto de discusión y, por supuesto, la destrucción de todo edificio ofrece los más amplios horizontes para la experimentación artística y da sentido al término, como lo venimos entendiendo. Por supuesto, las vanguardias arrastran a la enajenación de todo marco temporal aunque, en el fondo, ningún hombre puede eludir, a pesar del arte, su propio origen. Lo que sí puede hacer, y es lo que intenta Günter Grass, es revisarlo de una manera personal y humana. En *El rodaballo* hallamos párrafos tan significativos como éste:

“Quizá mi Ilsebill actual pueda afirmarme otra vez, centrarme, darme un solo sentido. Ella dice: “Hay que ser consecuentes. Un niño tiene que saber quién es su padre. La ficción no pinta aquí nada. Por favor, ¡basta de escapatorias!” (Grass, 1986: 114)

Lo que se evidencia es que el estilo, que es el corolario del intento continuo de salvar la barrera del tiempo, no es una técnica únicamente sino un impulso individual que genera un nuevo modelo. El hombre es anterior a todo estilo y no está determinado por él, sólo influido por la Historia, que lo contiene y le ayuda a modificarlo para crear algo nuevo. Esa influencia tendría un sentido bidireccional. En *El juego de los abalorios* Hermann Hesse encuentra un momento para reflexionar al respecto en voz alta:

“Cuando una obra existe, el historiador no puede hacer otra cosa que juntarla con la vida de su creador, como si entrambas, obra y vida, fuesen dos mitades inseparables de la misma unidad viviente.” (Hesse, 2001: 53)

Para los modernistas sabemos que esta afirmación no tendría mayor sentido. Si la obra de arte se presenta como un intento de salvaguardar los valores y principios de la función creativa de la obra, y por lo tanto de la función afectiva del hombre, la presencia del autor no significa sino el lastre innecesario de la historia, la mochila cargada de objetos pesados, de hitos, de accidentes incompatibles con el sentido “puro” del arte. La obra de arte tiene que preservarse del autor. No obstante, en nuestra función crítica no partimos de cero: hemos dicho anteriormente que la cultura condiciona nuestra capacidad de revitalizar el producto creativo. En tal caso, no podemos sustraernos a ese conocimiento cultural que es el que nos acerca a la figura del autor y sus condicionantes. De este modo, como a través de todos los conocimientos apriorísticos que ocupan nuestra conciencia, podemos arrancar un principio de valoración crítica independiente. Principio de una discusión: somos lo que *dicen* que somos o, lo que es lo mismo: somos lo que *se nos dice* que somos. El camino parte de esta evidencia.

La principal labor de la Historia es el ordenamiento, la clasificación de los órdenes de la existencia como una sucesión inevitable de actos lógicos y de consecuencias basadas en dichos actos. Por supuesto que hemos de distinguir entre lo que denominamos *Historia*, en el sentido de ciencia que se dedica al ordenamiento y comprensión del devenir del hombre como colectivo, e *historia*, como el devenir mismo. Y, si bien la *historia* es la que condiciona la obra del artista, *Historia*, por su parte, es la que categoriza dicha obra. En tal caso, y aunque hay autores como Ortega y Gasset que defienden que el género es un punto de vista y que “cada época prefiere un determinado género” (Ortega y Gasset: *Meditaciones*, pp. 142-143 recogido en Fernández Cifuentes, 1982: 204-205), existen otros, como Benedetto Croce, que reniegan de la existencia de cualquier forma de género y, más bien, propone distinciones entre poesía y prosa, como si hablara de perfiles y no de etiquetas históricas. Es Machado, por su parte, quien apostilla que la objetividad en sí misma sería un modo de extracción del ser hacia el no-ser. Las coincidencias de los hombres no se pueden dar en el no-ser, entendido como “mundo de las formas, de los límites, de las ideas genéricas” (Abellán, 1993, Vol. 7: 323) y, por lo tanto, se producen en un entorno determinado por el espacio y el tiempo. Esto nos llevaría a descartar el ideal como entorno comunicativo del hombre, puesto que sin la *cualificación* humana toda obra acaba siendo una negación de su primigenia intencionalidad creativa. Vemos, por tanto, en qué medida la Historia va orientando el arte hacia un academicismo materialista.

Cierto es que hemos descrito las principales actitudes del arte desde una postura de deshistorización pero observamos, ahora, que resulta inevitable criticar la función estética desde unos parámetros lógicos, y no únicamente intuitivos. De tal modo que la conversión de la función del arte en una función, también, académica, didáctica, es una consecuencia lógica y perseguida desde la Historia. Como George H. Mead afirma:

“As social, to the degree that the self has taken the attitudes of others into itself through the language process, it has become the others, and the values of others are its own; to the degree that the self assumes the role of the generalized other, its values are the values of the social process itself.”
(Mead, 1972: 32)

Lo que nos recuerda que el hombre es un elemento histórico y que la valoración de la actividad no se realiza desde la posición del individuo, sino desde la posición del colectivo social. La visión normativa es inevitable: el hombre avanza a través de su universalización, no como un ente privado de referencias. Incluso en su propia libertad, la consecuencia de su paso por la vida es entendible en cuanto al conjunto, no en cuanto al propio hombre: lo cual acaba siendo siempre un constructo temporal. Continúa afirmando Mead que la significación está presente en el acto social, antes de que emerja algún tipo de consciencia del individuo de que esa significación está haciéndose presente. Lo que vendría a decirnos que el hombre es un ser social previamente a ser consciente de ello. ¿Sería, pues, inconveniente hablar de la literatura como una actividad intrínsecamente social? Por supuesto, el artista tiene que trascenderse, concebirse más allá de cualquier tipo de género histórico. El creador de fin de siglo se eleva más allá de su tiempo para, desde la honestidad más absoluta, evadir las barreras del criticismo de la Historia del Arte, que circundan su obra y la manejan a su antojo. En su autonomía, la obra brota en su magnificencia y, en su actitud irreverente, es capaz de alcanzar el borde de los límites, donde el arte se manifiesta. Pero no puede evitar que la Historia acabe valorando esa actividad también, y que su acción derive de una explicación más o menos lógica que acabe *materializando* hasta su libertad misma. Eugenio Trías, en una cita recogida por Domingo Ródenas, no puede ser más explícito:

“Para ser moderno el arte debe replegarse en la reflexión sobre sí y sobre su especificidad (...) antes de promoverse como objeto, o como obra susceptible de ser comunicada.” (en Ródenas de Moya, 1998: 55)

Cuando Trías concluye que la obra debe ser “comunicada”, su sutil indicio de inevitabilidad da idea del poder que tiene la Historia para desechar o encumbrar el acto creativo y sus productos. Para empezar, todo acto creativo deviene en producto, en *materialización*. Lo que antes hemos llamado *referencia*, para crear una ideología basada en el acto creativo, es visto, así también, como un producto de mercado, capaz de ser catalogado para su consumo público. Sólo de este modo superará el paso del tiempo, paradójicamente. La Historia ha de reconocerle como ente cronológico para que, algún día, pueda asumir su condición transhistórica. Cualquier otro camino conduce a la negación y al olvido. Porque, lo deseemos o no, el academicismo del conocimiento y de la actividad humana necesita una ordenación que es, ineludiblemente, un trasunto de todo orden cronológico y contextual. El arte parece atrapado dramáticamente por la Historia, pero no hay que exagerar. Marcel Schwob entiende esa forma de ordenamiento desde una participación no desdeñable:

“A esta coincidencia de una crisis interior con la crisis exterior la llamaré una *aventura*, y es de la vida humana, concebida como una sucesión de aventuras, de lo que debe ocuparse el arte.” (Schwob, 2012: 39)

Todo lo que proviene del hombre es un cúmulo de ciclos, que se suceden y que se destruyen para poder volver a renovarse. Y el arte, sometido a la interiorización de toda experiencia humana, es el producto de consecutivas crisis, entendidas como momentos de cambio y transformación, oportunidades, posibilidades, horizontes. Su discurso, así pues, se reduce a la constatación de que todo renacimiento es auténtico. La gran tragedia del arte consistiría en no cumplir alguno de sus ciclos y falsear su vitalidad, arrojando las consecuencias de una inexplicable representatividad de un sentido del arte ya depauperado por la Historia. Lo que parecía un límite al principio de esta explicación, resulta ser un motivo más de estímulo para la exposición creativa de un inacabable *esteticismo* vital. La Historia obliga al hombre a reinventarse, y el artista no podía ser menos. Así pues, el motor del devenir humano consiste en una pregunta repetida eternamente. El arte funciona del mismo modo, por supuesto, pero siente la necesidad de dar una respuesta a través de la forma. Rafael Cansinos Assens se inventa su judaísmo, como luego veremos, en el intento de conseguir un espacio idealizado, una referencia absoluta. En su convicción, también se plantea una pregunta que, en sus

inicios, le viene dada. Los textos de la fe hacen referencia a la construcción de un estado de Israel que no es una materialización de la ley social del hombre, como ocurre con cualquier otro estado, sino que llama a la confirmación de un sentimiento. Nos preguntamos si, en este sentido, Israel no es sino la obra de arte que producen los judíos, el resultado de su pregunta. En el trabajo de María Rosario de Paz aparece una consideración interesante al respecto, cuando nos dice que en el Talmud la pregunta busca ir más allá del sentido previo, creando un mundo nuevo en la palabra. Por supuesto, ese cumplir ciclos es un signo de vitalidad, y así lo reconoce:

“El hombre lector y comentarista por su actividad no está nunca acabado y evita la fosilización. El sentido de un hombre no está nunca presente, sino formándose continuamente.” (De Paz Blanco, 2008: 249)

El sentido de todo texto, por consiguiente y en relación a la existencia activa del Talmud que estamos constatando, es para el intérprete la fuente de su eterna pregunta. Su ejercicio consiste en ir descifrando ésta y conformándola, en la convicción de que su absoluta forma no se constituye de una unidad indisoluble, sino de una multiplicidad de cuestiones que apuntan al hombre. Esto implica que el texto no vive limitado por él mismo sino que se puede –y debe- proyectarse en otros textos, construyendo espacios y posibilidades. La relación de los textos es el reflejo de la existencia: el judío permanece enraizado a la vida en todas las vidas que responden a la pregunta de Israel. La Historia, decimos, da categoría a la forma del ciclo, cerrándolo, obligando al hombre a replantear la pregunta. Y los artistas, referenciados en las categorías que componen otros artistas, se buscan a través de ellos, haciendo coincidir sus propias intuiciones. La universalización del ejercicio estético no es, entonces y propiamente, una normalización –que únicamente expresa nuestra necesidad de materialización-, es una ampliación de la posibilidad, una proyección en el tiempo a través de la multiplicidad de referencias, que forman parte de la pregunta en sí. Esto es lo que expresó Walter Benjamin al hablar del modo en que el pasado nos proyecta hacia el futuro, es decir cómo nuestro contexto, construido sobre el sedimento de los hitos que nos preceden y que la Historia ordena y categoriza, cumple con la misión de empujarnos hacia la transustanciación del presente, que es efímero y, en su transcurrir, constituye una forma de vacío, de nada. El valor de la vivencia está en su proyección futura, en su disposición de superar el accidente y completar el ciclo que se le ha presupuesto. Empero, la transgresión de los límites

conocidos posee una carga de violencia, que podría identificarse con la renuncia del hombre a todo aquello que ha ido construyendo. Si los límites que marca la Historia suponen un lastre para el avance hacia el conocimiento, justamente lo desechable, aquella disciplina prescindible, sería la Historia misma. Aunque, claro está, esos puntos de referencia son el inicio del camino, luego olvidados momentáneamente, que pueden ser revisados para completar nuevos ciclos de preguntas. ¿Cuál sería, entonces, el límite del respeto a la forma considerada artística? Hermann Broch responde que:

“Se puede decir de un artista que es honesto, cuando se mantiene fiel a las eternas reglas tradicionales del arte, y se puede decir de él que esto justamente es deshonesto, porque se oculta a sí mismo detrás de la tradición.” (Broch, 2012: 291)

A lo que añadiríamos que el concepto de “tradicición” es aquí equivalente al concepto de “norma”, que es como decir Historia. El artista, se deduce, es un transgresor de la Historia, un destructor de la idea del hombre, que es el único modo de enseñanza y comprensión del ser. No obstante, aquello de lo que reniega el creador es lo que constituye su bagaje cultural que, al ponerlo en funcionamiento cuando alcanza conciencia de ello –sé que sé-, inicia su movimiento hacia el acto creativo –muestro que sé-, o sea a la expresión. De todos modos, esa convicción de Mikel Dufrenne de que el artista sacrifica su existencia objetiva por permanecer *huido* en su intuición creativa, no es sino una exageración del universo creador. El *escapismo* que parece caracterizar a los modernismos y las vanguardias, como ya hemos intentado explicar anteriormente, representa un modo de construcción artístico pero también ideológico, que en sí mismo no puede ser una negación de la vida como tal sino una implicación en ella. Lo que sí podemos afirmar, con Roland Barthes, es que el escritor nace con el texto. Antes de la creación el escritor es sólo una posibilidad utópica, un límite inalcanzable que se manifiesta en la creación, saltando las barreras de su propia imposibilidad y creando el espacio de su proyección. Aunque también existe la posibilidad de ver al autor como una figura ideológica, una herramienta al servicio del sentido, tal y como lo concibe Michel Foucault. La cuestión, como vemos, es que el autor, al instalarse en el espacio de la pregunta, al cumplir con el ejercicio honesto de su ser como creador y como hombre, se acaba anulando a sí mismo y convirtiéndose en una más de las posibilidades que, una vez superada, será arrinconada hasta nueva orden. Los ciclos irán descubriendo a nuevos autores, que serán superados por sus propias obras, cayendo en el descrédito

histórico de la futilidad, pasando a ser nuevos puntos de referencia contextuales, sin más capacidad de influencia sobre el replanteamiento de la pregunta que ha de venir tras su anterior contestación inconclusa. Y así, sucesivamente, como una suerte de jeroglífico que se va haciendo a sí mismo y que resulta irresoluble en su totalidad.

Leyendo a Christoph Menke en su análisis particular sobre el pensamiento de Theodor Adorno, hemos encontrado un punto de vista que éste aporta para poder sustentar una visión histórica de la obra de arte. Adorno apostilla que

“(…) son obras de calidad aquellas cuyo funcionamiento es adecuado al estadio histórico de la producción estética. Pero esta adaptación no significa que se limiten a reflejar ese estadio. Esa adecuación de las obras (...) se refiere más bien al estadio de las posibilidades de la producción estética actual, que resultan de las pasadas (...)” (Menke, 1997: 159-160)

Sin embargo, cualquiera aceptaría que la pintura de Van Gogh, por ejemplo, no es un modelo de producción estética adecuada a su contexto histórico, lo cual vendría a refutar el concepto de calidad que aquí se describe. No obstante, el bagaje contenido en nuestro entorno cultural sí que nos permite un amplio espectro de posibilidades que constituyen, en sí mismas, el campo sobre el que abonar la proyección del arte. En tal caso, la palabra contiene en sí toda la vida de que ha sido constituida, pero no tiene mucho sentido evaluarla, únicamente, como un producto del entendimiento del momento histórico, lo que eliminaría, en buena medida, sus posibilidades de desarrollo. Es por esto que Van Gogh, interpretado por el canon cultural del siglo XXI, es elevado a las más altas cotas de calidad creativa superando, de esta manera, las reticencias que en su contexto histórico sufrió su obra. Van Gogh, no obstante, no deja de ser un producto de su tiempo, un desarrollo de las posibilidades de su condición cultural, y el genio hizo el resto. Se entiende que el papel del autor en una obra que expresa un sentido universalmente aceptado es ninguno. El autor será anegado por la superioridad estética y por la *impresión* que provoca su obra, aprehendiendo de la conciencia común del hombre, irradiada por la sociedad y por el ente cultural, qué de verdad hay en ella. Es como si las circunstancias hubiesen constituido la obra, y no el pensamiento íntimo del autor, su motor creativo, que depende, en buena medida, de cuanto la historia ha hecho de él. En *La montaña mágica*, Thomas Mann parece querer inducirnos a este pensamiento:

“¿Cómo se llamaba el escultor?

Naphta se encogió de hombros.

-¿Qué importa? –dijo-. No hace falta preguntarlo, como tampoco se lo pregunta nadie en la época en que esta imagen vio la luz. El autor no es un individuo con nombre y apellidos, es una obra anónima y creada en común.” (Mann, 2005: 569)

En cierto modo, y dando por sentado lo dicho hasta ahora, el contexto marca el inicio de una referencia que, como entidad cultural y punto de vista crítico, hace evolucionar indirectamente la intuición genuina del artista. Y entendido así, la obra de arte genial, aquella que es capaz de conectar con el sentir común o que es capaz, al menos, de expresarlo en toda su potencia, resulta de un ejercicio colectivo, sería el resultado de una idea que ha sido construida entre todos, por lo que el papel del autor pierde su nivel de protagonismo para convertirse en una obra, hasta cierto punto, *social*. Esta realidad de la obra *social* surgiría de la convicción de que la función del arte es una construcción ideológica enfocada en la evolución histórica de las civilizaciones humanas. Produce, en puridad, cierto vértigo creer que el autor, en su soledad creativa, está pensando en transformar la realidad, en re-crearla, a través de su íntimo conocimiento individual sin advertir que, en el fondo, es su propia condición histórica-cultural la que lo está llevando por el camino de la posibilidad. Conceptualmente hablando, la idea, no obstante, nos seduce. No ocurriría lo mismo desde el prisma del receptor, que no anda preocupado de transformar nada sino de encontrar en el objeto estético un motivo de reflexión o, simplemente, de placer. En este caso, la condición histórica condiciona, como puede entenderse, la impresión, deformando una primaria recepción y asimilación del efecto *sensitivo*. En palabras de Luis Claudio Mariani:

“Inconscientemente, la primera visión que tenemos de cualquier cosa es como forzada, recargada ya de otras múltiples interpretaciones que no han salido de nosotros (...)” (Luis Claudio Mariani: “*De arte. “Jose María Labrador”.*” en Revista Grecia. Año II, Núm. 7, Sevilla, 15 Enero de 1919, p. 2)

Luego la “auténtica” recepción del producto artístico sería una suerte de fenomenología aislada de la historia, un ejercicio sensorial con consecuencias de índole cultural o política. ¿Puede el lector aislarse de su condición individual para convertir la experiencia de la lectura en una actividad original, inédita, no contaminada? Se antoja complicado, creemos, aunque los modernismos abogan por este tipo de concepción del

arte y por la modificación del pensamiento en consecuencia. Lo que sí se puede conseguir es que el receptor no ejerza la influencia externa sobre la actividad crítica o evaluadora del objeto estético. Resulta un mal menor que la conciencia cultural del individuo invada el campo fenomenológico de la contemplación del arte, siendo como somos todos nosotros producto de un tiempo que es, a la vez, muchos tiempos pasados proyectados hacia delante. De hecho, como dijimos con el caso de Van Gogh, o como podríamos haber dicho de Beethoven y de tantos otros, la condición cultural no supone un impedimento en sí mismo sino un punto de partida. Podemos plantearnos, en tal caso, la fenomenología del arte como una experiencia íntima que depende, en gran medida, de la aceptación del ente cultural histórico por parte del individuo. Lo que S. Benstock denomina “high modernism” no es sino el intento sublimado de separar el arte de la historia. El laboratorio ideológico de los modernismos aísla el ejercicio estético con el fin de alcanzar su función en el más alto grado aunque, paradójicamente, es el estancamiento del *momentum* histórico el que provoca tal actitud. De modo que la revolución es, de nuevo, el comienzo de un “viejo” ciclo que se repite una vez más ante otra crisis. Esa exclusión de la historia, en ocasiones, responde a una necesidad de evadir el instante, la crisis, lo que conforma una realidad apremiante, que agoniza. El romanticismo, por ejemplo, arrastraba sus pasos hacia el pasado, convertido en un ideal del mundo que había sido subvertido. En esa condición, el arte se aferraba a la historia para huir de ella, en una contradictoria espiral que volvía al producto estético un objeto representativo y fútil. No obstante, los modernismos, al alcanzar el gaseoso estado de las vanguardias, hacen surgir una verdad nueva dando sentido al término *creación*. Para Hermann Broch, una vez más, el problema del arte en las sociedades contemporáneas sobreviene en irresoluble cuando se acumulan los desmanes históricos del hombre, que destruye sociedades para construir otras sobre las ruinas de la anterior. Esto causa una gran dificultad, hasta el punto de que la comprensión del mundo como tal puede llegar a convertirse en una utopía inalcanzable. La solución, comenta Broch, está en la misma obra de arte, en alcanzar la *totalidad* “en conformidad verdadera con su tiempo” (Broch, 1979: 36), lo que viene a querer decir en conformidad con las *necesidades* de su tiempo y no con sus razones estéticas, que deben ser superadas. Empero, esto no garantiza, según Broch, la justificación de dicha obra, su existencia o su proyección temporal aunque, al menos, añadimos, sí que da sentido y honestidad a su presencia. Para este autor la revolución del fin de siglo, aparentemente inofensiva, sustentada por un estado “generador de felicidad” (Broch, 1979: 80) daba al arte el horizonte de la *posibilidad*,

verdadero sentido vital de todo esteticismo. No obstante, lo que se estaba larvando, desde el punto de vista histórico era un desorden social anárquico que sucumbiría a su propia crueldad. El rechazo del anquilosamiento y el abrazo de una libertad ilimitada en el arte –donde únicamente puede alcanzar esa condición- tuvieron, también, consecuencias trágicas para la ideologización de una sociedad revuelta. La revolución artística no es causante de las tragedias del siglo XX, pero sí un precedente a tener en cuenta y un laboratorio de ideas y discusiones del hombre que enfrenta un destino incierto.

0.6. El lector.

La Historia, en su afán organizador, hemos visto que genera marcos para la creación de la cultura, para su determinación sería mejor decir. Propaga máximas que encauzan el pensamiento crítico de los hombres y categorizan las obras de arte en clasificaciones que establecen normas formales. Esta materialización del arte es condición inexcusable, según algunos, para su comprensión y asimilación pero también supone un modo de convertirlo en un objeto decorativo, sobre el que disertar tranquilamente frente a una taza de café. La íntima condición del arte se mueve en la incertidumbre y propone la apertura del campo de posibilidades hasta la infinitud, transformando toda crisis en proyección y todo colapso en nueva pregunta. El arte vive por y para la experiencia: la experiencia del autor y la del receptor. Ambos pueden estar condicionados pero, como hemos explicado, es el receptor el responsable de la actualización de toda obra, haciendo que el esteticismo tenga sentido. Claudio Guillén se pregunta:

“¿Cómo limitar o identificar a los receptores? ¿Son individuos, sexos (o géneros), clases? (...) ¿cómo negar la historicidad, las proclividades y los saberes singulares del científico de la literatura? (...) ¿cómo puede el historiador-científico no funcionar también como crítico, o sencillamente como lector, al analizar los componentes de un código, eligiendo, destacando o citando?” (Guillén, 2005: 360)

Las dudas sobre el lector surgen de su importancia en el proceso estético. ¿Por qué, si no, habría de importarnos qué puede pensar un desconocido sobre un producto que surge de la experiencia intuitiva de un creador, bastante más solvente para entender el arte, en principio, que él mismo? Si no se produce la *comunicación* la verdad del arte es como la existencia de algo que no ha sido percibido: nada. Se ignora aquello que no se vive, que no se conoce, que no se concibe. Y el arte, siendo la realidad, tiene que ejercer de base de un conocimiento colectivo. Nos preocupa, entonces, si el lector, que es el causante de la verdad del arte, está influido por una constitución cultural determinada o por unos prejuicios inconvenientes para desarrollar su *sensibilidad* más auténtica. Podríamos, como sutilmente deja caer Guillén, clasificar a los lectores en clases, convertirlos en categorías pero ¿no sería esto una manera, también, de enajenar la actividad receptora? Los modernismos apelan a una moral ideológica, a una ley de

comportamiento que se sabe incapaz de garantizar la justa evaluación del lector. Es un proyecto social basado en un proyecto artístico, e impele al individuo a cumplir con su parte del trato. Por supuesto, los juicios no son “correctos” o “incorrectos” sino *honestos* o *deshonestos*, algo que hace referencia al proceso fenomenológico de la creación estética. La sociedad modernista evalúa al lector en función de su equidad al actuar como tal, y no en función de su formación cultural o su nivel de conocimiento, aunque éstos son factores determinantes en el juicio final desde el punto de vista crítico, ya que la obra de arte va a sustentar su *calidad* en el criticismo histórico que ese conocimiento acumulado genera. Pero aquí el lector no experimenta, no revive el arte ni establece ningún tipo de contacto íntimo con él, sino que reflexiona sobre lo que ya es un objeto en su mente, no una imagen original.

En el discurso estético de Máximo Fusillo, en referencia a la obra de H. R. Jauss, se habla de la *recepción* de la obra artística como un proceso que va más allá del llamado *horizonte de expectativas* y que solidariza la hermenéutica con la proyección de la obra. El lector haría una primera percepción estética (comprensión), una relectura global y retroactiva (interpretación) y una lectura histórica (aplicación), lo que coincide con nuestro punto de vista previo a este estudio. Lo que quiero decir con esto es que el lector, antes que nada, ejercita su sensibilidad en una actividad fenomenológica para, posteriormente, *materializar* lo vivido y, como consecuencia, proyectarlo en el orden de los conocimientos adquiridos. Este es un proceso de historización del arte que no está exento de la comunicación y que, de alguna forma, permite la liberación del proceso creativo en una primera fase. Resulta inevitable que el hombre trate de hacer de ello una referencia cognoscitiva, pero no creemos que el argumento pueda ser calificado de contradictorio. Wolfgang Iser, por su parte, nos llama la atención sobre el hecho de que el mecanismo de lectura no puede agotar las posibilidades interpretativas del texto. A este respecto diremos que ese *horizonte de posibilidades* está en concordancia con los niveles de asimilación del ente cultural que cada individuo posee. Lo que está claro es que la cultura no es un orden establecido pétreo sino una orientación del pensamiento estético del ser humano. Por eso el academicismo del arte no establece reglas concretas sino orientaciones basadas en la existencia de modelos referenciales: éstos son como vectores donde existe una materia mensurable, que es la unidad conformada por el objeto estético, producto susceptible de crítica; una dirección, que sería el orden ideológico del concepto artístico del que parte el creador, y un sentido, que sería el de la

característica individual, visión subjetiva del propio artista y que comunica con el receptor de la obra a través de su *sensibilidad intuitiva*. Aparte de esto, como señala Paul de Man, el texto contiene múltiples lecturas secundarias, que están implícitas en la propia arquitectura original del mismo. Es decir, que la legibilidad del texto depende de los niveles de *consciencia* del lector con respecto al mismo, y declaran su indefinición absoluta. ¿Queremos decir con ello que el texto es, a todas luces, una entidad incomprensible? En cierto modo, sí, pero hemos de aclarar que la comprensión se ejerce en diferentes niveles y que la materialización de esta hermenéutica es una función útil, por cuanto que *cosifica* ciertos estratos referenciales dentro del conjunto de la cultura. Por lo tanto, y en cumplimiento de dicha función, al respecto de lo que nos compete como lectores, la intención no es la interpretación *total* del texto sino el establecimiento de una referencia histórica que “rellene” nuestro modelo cultural y su interiorización como vía comunicativa con el sentido ideológico del texto, entendiendo como ideología lo que puede ser llamado el “sentido” del arte. Para entender, de todos modos, la actitud que ha de adoptar el lector frente al texto es interesante exponer la opinión de autores como Gabriel Miró, para quien el arte es una suerte de *impresionismo* capaz de recoger del mundo aquello que nos provoca la reacción *sensible*. Lo que nos dice Vicente Ramos sobre Miró es que:

“(…) para el escritor alicantino, la impresión sensible, para trocarse en fenómeno de conocimiento, exige una correspondiente y adecuada predisposición corporal.” (Ramos, 1970: 273)

Con lo cual introduciríamos otro factor condicionante: el lector tiene que ponerse en situación de tal, y no basta con que se coloque frente al objeto e interactúe. Ese esfuerzo individual que predispone a la recepción del objeto estético es un ejercicio intelectual, orientado hacia el conocimiento, que, lógicamente, implica un bagaje cultural previo. En este sentido, el hombre sólo podría experimentar con la obra de arte, y hacerla útil, si previamente ha recibido algún tipo de conocimiento basado en la cultura. Lo cual nos lleva a pensar que el orden primigenio de la experiencia estética es universal pero no útil, puesto que la comunicación que conlleva no tiene como consecuencia un orden histórico y una materialización académica relevantes socialmente. En el pensamiento de Gabriel Miró, estético por antonomasia, se produce, entonces, esa caracterización ideológica que hemos introducido para los modernismos y que confirma la utilidad social de dicha concepción artística.

Cuando Jesús Ernesto Patiño estudia la obra de Marcel Proust, además de anticipar la muerte del autor como consecuencia lógica de una nueva concepción del arte y de su recepción, nos confirma que la función expresiva del lenguaje participa, también, de la muerte del sujeto ya que el lector, en tal lector, se manifiesta como otro. Este convencimiento viene del hecho de que la predisposición que, según Miró, ha de tener el lector para ejercer la hermenéutica receptora del texto, es una enajenación del individuo como ser y una transustanciación en lector. De esa manera, la comunicación del autor y el lector se establece en el terreno de la negación de la propia subjetividad, como si la intuición residiese en una zona recóndita de la conciencia del hombre, a la que reconocemos como parte integrante del ser mismo del hombre, pero que únicamente podemos intuir cuando nos enajenamos de lo que parecemos ser. Por supuesto que este galimatías es justificable si entendemos la unidad del individuo como una disociación efectiva con apariencia de solidez. Apariencia que es real, puesto que la identidad del mismo individuo es indestructible y la

“(…) invariabilidad de este objeto parece pues salirse de la característica de todos los objetos de percepción, que se modifican y alteran permanentemente en una variedad infinita de posturas y situaciones.” (Patiño Ávila, 2004: 120)

Hume, asume Patiño, reconoce la identidad de los objetos pero no la del yo, en cuanto a que el sujeto se puede reducir a modos de percepción distintos, que pueden ser modificados. La implicación es inmediata: los modos de percepción de los diferentes lectores crean una comunicación con la obra y, a la vez, una separación del punto de vista del autor, que no tiene por qué coincidir y que, de hecho, casi siempre difiere del lector, al menos, en los matices más sutiles del mensaje. En un sistema moderno, el sujeto está sometido por la norma social. Si la identidad del individuo se conforma como una manera de diferenciarse de la norma establecida, la fantasía estética o la conciencia reflexiva son modos de encontrarse en un espacio alterado de la realidad. Claro que, según Patiño, el lector/autor tomaría “distancia frente al mismo lenguaje” (Patiño Ávila, 2004: 248) lo que significa en sí un problema práctico. Dicho lenguaje es el medio en el cual el individuo expresa y concibe el mundo; cualquier alteración del medio supone una variación del punto de vista, un *desenfoque*. En palabras de Wittgenstein, recogidas por aquél:

“(…) en un lado queda pues, nada; en el otro, único, el mundo” (en Patiño Ávila, 2004: 294)

Ya no basta con enfrentarse al límite de la creación, para encontrar la puridad del arte, sino que el ejercicio de negación del sujeto hace fluctuar al hombre al borde, también, de un nihilismo descorazonador. En el caso de que el lector sea capaz de construir el mundo será, entonces, capaz de anular el vacío.

Los autores, llegado el momento, comenzaron a ser conscientes de la importancia del lector para que sus obras cobraran sentido y vida. En su *esteticismo* los modernistas estaban implícitamente llamando a la hermenéutica del colectivo, a la valorización del arte y no de la obra como objeto individual, colocando al receptor en una posición de responsabilidad. Hasta el Flaubert de Julian Barnes se pregunta sobre si existe un lector perfecto, un lector total, lo cual es como preguntarse sobre el *horizonte de expectativas* de *Madame Bovary*. Debemos tener en cuenta, no obstante, que la relación de dependencia que el crítico establece con el autor y la obra emponzoña la natural recepción de la misma. La cultura, la norma, condiciona al lector, como hemos dicho. De aquí que no podamos preguntarnos, como él lo hace, ¿quién es el lector total?, puesto que éste podría no existir ni siquiera conceptualmente. El lector, convendría decir, es una posibilidad del sistema social para transformar un objeto en obra de arte y, posteriormente, vincularla al propio sistema, congelándola en forma de referencia histórica y formal. Esa materialización, como hemos advertido, es una pérdida de realidad estética de la idea y una cosificación. Lo que nos queda es un objeto analizable y clasificable, una fría y lejana aproximación al acto creativo, incapaz de definirlo en esos términos. Además, todo hombre contiene una visión del mundo que es característica de su individualidad, de su personalidad, conformada en parte por su propia cultura. De ahí que la multiplicidad de la comunicación humana no pueda ser reducida en su totalidad, ni siquiera a través de la contemplación del arte, y mucho menos en ese caso. Esta imposibilidad no niega la utilidad de una cronología del ejercicio estético y de una clasificación de sus formas, pero en el reconocimiento de qué papel juega el academicismo en la periferia del arte. Una vez más, la apelación a la honestidad se transforma en ley moral. A eso habremos de añadir que la indefinición de los sentidos confiere a la experiencia personal un matiz de conocimiento primigenio que escapa del concepto pre-concebido, académico.

“Se encuentra sin sentimientos definidos, sin odio, también sin repugnancia, sin duda se trata ya del deseo. Lo ignora.” (Duras, 1995: 51)

El personaje de *El amante*, como nos muestra Marguerite Duras, manifiesta su reflexión en un estado confuso al percibir una realidad atrayente pero no hollada. De ahí que los sentimientos, que son conocidos por todo ser humano, aunque no en su total extensión de intensidad, pueden presentar un matiz novedoso, ajeno a la memoria del sujeto y que provoque estados de confusión mental. Como nos recuerda José Luis Abellán sobre la obra de Xavier Zubiri, el hombre no responde a estímulos como el animal, aunque ésta sea una de las características más importantes de la fenomenología del arte, sino que dicha interacción con el objeto está precedida de una *intelección*, de una intencionalidad cognoscitiva. La gran diferencia, por tanto, está marcada por una predisposición activa, lejos de la postura estática de la causa-efecto. De ahí que la sensibilidad del hombre esté enmarcada por su *sabiduría* innata, que le induce a interpretar la *impresión* provocada por el estímulo, que lo es del conocimiento y no de la mera *sensación*. Abona esta reflexión la necesidad de que el objeto artístico, el texto, contenga un margen para la consideración intelectual del lector. Si hay comunicación, hay conversación entre autor y lector. El juego del arte no se limita, entonces, a una explosión de imágenes y voces, sino al desarrollo de ideas. Siendo éstas, las letras, para Emilio Lledó, la materia de “aquel a quien hablan” (Lledó, 1998: 30), o sea “la sustancia histórica en la que se produce y alienta la personalidad de cada lector”. De ahí que la recepción del texto sea un modo de actualizar el objeto estético en cada época, adecuándolo a la materia social del devenir inmediato. La obra sería una sustancia *moldeable* capaz de acondicionarse a los modos de pensar del hombre. Una vez establecida la “maestría” de su condición formal, el objeto creativo sigue siendo analizado pero ya desde la perspectiva de quien forma parte de la *ley de la creación*, punto de referencia inicial de la actividad crítica. Las obras maestras no son cuestionadas, o no de la misma manera que otras obras no consideradas como tales, y sí son usadas como referencias por el lector cuando se enfrenta a un nuevo texto. Si, por un lado, al ser encumbradas pierden parte de su susceptibilidad a ser renovadas por el lector, ya que éste está inducido por una cierta canonización de la maestría, por otro lado, dicha posición les permite superar el paso del tiempo y hacer perdurar los valores que, por encima de los demás contenidos, son considerados *invariables*.

A Emilio Lledó el papel del lector no le despierta dudas. Para él, la literalidad del mensaje literario es insuficiente a la hora de establecer una comunicación, sería el resultado de una sabiduría superficial. Es por esto que dice:

“(...) todo *logos* no tiene sentido si no se convierte en *diálogo*. Esta conversación supone que el tiempo de la escritura, la supuesta inmovilidad de esa semántica aplastada en el espacio de la letra, sólo se reanima y vive en el tiempo de cada intérprete (...) El verdadero contexto de la escritura es, efectivamente, el lector.” (Lledó, 1998: 31)

Es significativo, a este respecto, que Lledó hable de “contexto” al referirse al lector, y no de receptor simplemente. La consecuencia de este matiz es que el lector no solamente habría de ser considerado como una herramienta comunicativa, un interlocutor de ese diálogo implícito del texto, sino como un factor de materialización de la literatura, puesto que su índice cronológico vendría marcado por el bagaje cultural que contiene el individuo. Todo contexto implica un marco de actuación que está determinado por un orden histórico; si el lector es un contexto, lo es en virtud de su temporalidad, ya que forma parte de un orden en el tiempo y en el conocimiento. Y al ser *tiempo* en sí mismo, sustituye al autor, ya que ha de producirse en éste una lejanía con su propio momento histórico. De no ser así, el lector no podría situarse en el presente del texto, incapacitándose para dialogar con él. De tal modo que el lector no sólo sustituye al autor, sino que se posiciona como autor él mismo. Esta convicción de Lledó sobre el papel del lector es un resumen de lo que hemos apuntado como modernidad en la concepción del arte y en el papel que juega en sociedad, y abunda en el hecho de que toda obra debe ser *actualizada* en el orden histórico para que su *materialización* como objeto susceptible de crítica no conlleve la muerte absoluta de su función estética. Nos convendría, también, no dejar de lado uno de los aspectos que determina la función del lector. Hemos dicho que cuando leemos un texto estamos haciéndolo desde los parámetros de nuestra sabiduría personal, que es cultural e histórica, y que, también, experimentamos una intuición, una reposición de la memoria –a veces olvidada o desconocida- a través del orden fenomenológico. Esto último supondría un acercamiento original a cualquier experimento estético, una interacción primigenia, no sometida más que a la *sensibilidad* del lector frente al texto desconocido. La primera impresión es la que produce, seguramente, la reflexión más importante, más

intensa. Sin embargo, existe la duda de si somos capaces como lectores de aislarnos de lo que somos, de lo que *a priori* ya hemos formado como mentes receptoras. Amaya Ortiz de Zárate nos da una aproximación al problema:

“(…) la comprensión es un tipo de imaginación y la imaginación un tipo de percepción, y consideramos la imaginación y la percepción como procesos no mediados por representaciones internas, entonces la comprensión del lenguaje no está mediada por representación interna alguna. Verbrugge llama a este proceso comprensión sin representación.” (Ortiz de Zárate Aguirrebeña, 1991: 87)

Para que se produzca por tanto un ejercicio meramente fenomenológico entre la obra de arte y el receptor, éste ha de interactuar con ella sin que exista una imagen mental que condicione previamente el experimento. Si hablábamos antes de una “predisposición” del lector a actuar como tal, ¿qué queríamos decir entonces? ¿Cómo se predispone un individuo a leer un texto si no es con la intención de interpretarlo? Y en ese caso ¿no se aprovisiona la memoria de posibles relaciones comparadas con otras lecturas anteriores? Probablemente la explicación resida en el hecho de que un ejercicio fenomenológico del arte exige una predisposición al objeto no como tal objeto, sino como una idea, una posibilidad. Debemos estar dispuestos a analizar una proposición que, intuitivamente, estamos capacitados para comprender aunque, en ese ejercicio interpretativo, tiene más cabida la *sensación* que la *representación*. Y esto es porque suponemos la *representación* como una fase posterior, ligada a la reflexión toda vez que la lectura y el análisis de la misma se han producido. Si Ortiz de Zárate considera que el lenguaje es un “organismo humano colectivo” (Ortiz de Zárate Aguirrebeña, 1991: 100), una de las razones en las cuales se apoya es en la amplitud del espectro de la palabra, que contiene múltiples horizontes de materialización del significado y que no se extraen como consecuencia de un artificio sino de su propia constitución como palabra. Si el lector es el contexto de la palabra, siguiendo a Lledó, entonces la palabra se realizará como palabra en el lector. Establecer relaciones nuevas de significado en las palabras propuestas por el autor es una forma de ampliar las posibilidades del lenguaje. La herramienta usada por los modernistas y, en especial, por autores como Rafael Cansinos Assens, es la metáfora, en la que el propio autor ha construido la posibilidad de ampliación del término, siendo el lector el que implícitamente capta el mensaje sin que la crítica pueda establecer, a las claras, una explicación cerrada sobre los significados

que encierra cada una de estas metáforas. Esa controlada “ambigüedad” cumple con la exigencia de la búsqueda del ideal de la belleza, mientras muestra un mundo de realidades que no se corresponde con el devenir histórico, sino que sigue un ritmo interno en el que la relación del hombre con su medio está dirigida por la intensidad, la sensación y la honestidad. No se dice que no a una verdad por ser incómoda o por tratarse de algo considerado irracional, pues sólo lo vivido tiene razón de ser en nuestra mente.

El papel del lector en la literatura no es una invención del *fin de siglo* sino que refleja una idea anteriormente mostrada. Ya Laurence Sterne apuntaba que:

“El mayor respeto que puede tenerse a la capacidad de asimilación del lector exige por consiguiente compartir este quehacer amistosamente, dejándole algo de lo que uno mismo tiene que imaginar.”
(Sterne, 2000: 156)

Aunque en esta explicación parece Sterne querer mantener el puesto de preeminencia del autor frente al lector, como si la capacidad de éste fuese una mera consecuencia de la concesión del autor, que le permite interpretar a través de un margen concedido. Esto significaría que el autor, en cierta manera, considera en la creación dicho margen por lo que estaría apelando a la comunicación no desde el diálogo implícito y natural, sino desde el artificio que lo permita. Claro que, en el fondo, y aunque ésta no es la razón de ser última de este diálogo, la apelación directa al lector de Sterne abunda en el deseo de participación de éste, ampliando la experiencia estética de la lectura a una actividad dinámica que transforma el acuerdo literario autor-personaje-lector. Es Miguel de Unamuno en *Niebla* el que ofrece un paso adelante en la perspectiva de que el lector complete y realice el texto como entidad comunicativa. Para Mario J. Valdés:

“El personaje ha pasado de ser mero ente de ficción a tener conciencia plena de su estado ontológico como lectura nuestra.” (Valdés, Mario J.: *Prólogo*, en Unamuno, 2010: 45)

Sin embargo, apuntando ligeramente una reflexión que trasciende lo que estamos tratando aquí, esto significaría un avance en el concepto de la novela moderna, en la relación de mayor o menor dependencia que se establece entre el personaje y el autor. ¿En qué momento el autor ha perdido el control sobre las características de su

personaje, sobre su propia voz? Tras comprobar que el lector ha fagocitado la capacidad creativa del autor, su desaparición en la obra de arte estaría casi confirmada por el hecho de que el personaje, como en el caso de *Niebla*, adquiriera una independencia manifiesta con respecto a aquél. ¿Es un juego de voces del autor o, más bien, un procedimiento que responde a una realidad palpable en el acto de lectura? Cuando leemos, aun conociendo la biografía y características del autor, ¿somos capaces de verle a través de los personajes que crea o, a esas alturas, está ya definitivamente difuminado? Aunque, también, nos podríamos preguntar si no es ése, precisamente, el fin de todo arte: la superación del contexto individual creativo que lastra a la obra al tiempo del autor. Anulando la presencia del creador aligeramos la carga del objeto estético para que pueda integrarse en la Historia según su propia capacidad de estímulo, y no según la de su autor. Paul Ricoeur, por su parte, se pregunta sobre aquellos significados que deben atribuirse a un poema y cuáles no. Y, a continuación, habla del poder de crear significaciones contextuales ilimitadamente, ya que “el hombre que habla no agota nunca el recurso connotativo de sus palabras” (Ricoeur, 2001: 130-131). Al final, sólo podemos definir la literatura como un discurso básicamente connotativo, ya que la unión de la palabra con la referencia se ha superado definitivamente. Lo que sí habremos de entender es que la proactividad del lector es necesaria para que la significación salga a la luz, o lo que es lo mismo para que el objeto estético no desaparezca, quedando el residuo de un objeto simple, ajeno a la contemplación cognoscitiva. Dufrenne, al que aludimos con frecuencia en este trabajo, destaca que el tiempo del lector, además, es un tiempo único, apartado de la frecuencia del devenir del lector como individuo histórico. Cuando leemos incurrimos en un tiempo sin duración, en un lapso de la vida en la que todo parece haberse quedado en suspenso, únicamente la lectura transcurre. Por supuesto, lo que Dufrenne advierte es que el volcado de ese tiempo de la lectura en el tiempo común es una manera de “suprimir el objeto estético” (Dufrenne, 1983: 44). Es, por tanto, la imaginación –como concepto abstracto- un medio de sostener el tiempo de la lectura, de la percepción estética, que es una dirección de nuestra percepción original transformada, según Dufrenne, por el entendimiento. Ese modo de transformación no es sino la *predisposición* a la lectura, que ya habíamos destacado antes. Es decir que el lector no nace, se hace, siendo el factor cultural el elemento educativo principal. Añade que el sentimiento se manifiesta como cualidad del sujeto, pero no innata, sino relacionada con el objeto de contemplación. Se podría deducir esta matización del hecho de que, para nosotros, la *sensibilidad* del lector ya

había sido definida en términos de *intuición*, de comunicación con el conocimiento encerrado en toda obra de arte. Por supuesto que cuando conectamos con esa sensación, implementada por el texto en el lector, hemos de modificar de algún modo nuestra conducta como sujetos. El arte nos cambia, nos transforma, no porque la impresión que produce sea de una gran intensidad vital –que también-, sino porque exige de nosotros una concordancia de pensamiento y sentimiento. Hablamos de *pensamiento* no como un modo de conocer –eso sería lo que hemos llamado *sensibilidad*- sino, más bien, como un modo de reflexionar sobre lo conocido. El estudio de toda obra, una vez conectados con ella, es el estudio de un ser vivo, explica Dufrenne, en el sentido de que su evolución, su construcción ontológica, biográfica, es la que determina el *horizonte de expectativas* del lector con respecto a ella. Si el lector analizase el objeto de una manera fría no tendría en su poder la dimensión de posibilidades de tal objeto como función estética. Y no sería así porque no podría establecer una conexión íntima intelectual con tal objeto, que podría ser calificado de *artesanía*, en los términos ya antes explicados en este trabajo. Con lo cual la funcionalidad útil del objeto estético exige una comprensión de su técnica, pero no como un método meramente formal sino como una entidad ontológica de la obra de arte en su totalidad.

¿Cómo podríamos resumir este viaje que sigue el *sentido* desde el contenido formal hasta la materialización de la idea? El autor hace extraer la *posibilidad* desde su conciencia hasta su consciencia, exponiendo lo que será materia central de la creación. La obra es un ser-en-sí, con todo lo que conlleva. Y el lector experimenta desde la consciencia de la obra, a la conciencia de la idea, en el camino inverso del autor. Decimos, entonces, que el concepto debe ser una entidad consciente de sí para mostrarse como ser, porque sólo si sabemos del concepto tendremos la motivación y la voluntad para exponerlo o recrearlo. Toda interpretación, al final, supone un enriquecimiento de la obra misma, una extensión “posible” de sí, que puede (o no) llegar a ser. Posibilidad que el lector capta y aprehende como mensaje de la lectura, incorporando una realidad que ya no es percepción “externa” sino inteligibilidad personal. Dufrenne, al final, siguiendo el camino de sus reflexiones, hace una distinción que no hemos incluido aquí en ningún momento: él habla de “obra de arte” y de “objeto estético” en términos diferenciados. Exige que el objeto estético sea percibido en tanto que estético, por lo que siempre se manifiesta como tal, o es percibido, mejor dicho, como tal. La actitud del lector frente al objeto estético siempre será la misma, puesto

que de no ser así no estaríamos hablando en esos términos. Sin embargo, la obra de arte puede o no ser captada en el momento de la percepción, lo que haría que en este grupo se pudiesen incluir todos aquellos objetos que se han materializado pero que carecen de la “posibilidad” que ofrece el ser del arte. Es decir, que la obra de arte puede haber descuidado “su cualidad estética” (Dufrenne, 1982: 23), lo que es como decir que no cumple con su ser de arte. Nosotros no haremos tal distinción puesto que consideramos que toda obra de arte, que se precie de tal, debe cumplir fielmente su función estética; por esta razón, hemos distinguido, con un matiz semántico más transparente, en nuestra opinión, entre *arte* y *artesanía*. Como el lector, según Dufrenne, es un ejecutante de la obra se supone que ejerce una actividad frente al objeto estético que cumple con su utilidad “material”. Esto sería como decir que el lector no añade nada a la obra. En puridad, el lector, no nos engañemos, no “crea” la obra, puesto que ésta contiene un ser-en-sí-mismo que la define. Lo que sí hace es re-crearla, es decir sacar a la luz, descubrir, sus posibilidades como objeto estético. Probablemente es en este sentido en el que Dufrenne llama al lector *ejecutante*. Y esta opacidad del arte, que requiere una mediación del conocimiento *a priori*, además de una experiencia fenomenológica, tiene su explicación, para él, en el hecho de que el objeto estético es todo forma, no hay una división explícita entre forma y contenido, sino que la formalidad de la expresión artística es, toda ella, un ser. Esta percepción se da, como hemos dicho, en el tiempo vivo de la lectura que, en connivencia con las ideas de Henri Bergson, rechaza la concepción de una verdad o falsedad del objeto, o de la idea contenida en el objeto, a partir de una racionalidad impuesta por la moral social o la clase dominante, que viene a ser lo mismo. Se da la intuición porque se desconfía del espíritu cartesiano (en palabras de Darío Villanueva) y porque se considera que aquélla es una fuente legítima de conocimiento. Y aquí es donde se conecta la idea del conocer con el placer de conocer, o de experimentar el saber, una especie de aproximación horaciana a la vivencia del lector. Ese placer nace cuando ocurre la experiencia estética, ya que ésta no puede ser caracterizada desde la periferia. No obstante, Christoph Menke llama la atención sobre el hecho de que esa experiencia comienza con “actos de aprehensión que no son en sí mismos genuinamente estéticos” (Menke, 1997: 35). Por esto, Menke habla de *negación*. Resumiendo: en la comprensión estética no se realiza una actividad automática, pero como la aprehensión de *impresiones* sí que depende de una cierta disposición física de los sentidos, que aislados no poseen un correlato intelectual, se requiere una negación del objeto para provocar un nuevo modo de comprensión. Se

niega la comprensión automática para obtener una comprensión estética. Y así, nos cuenta Menke, obtenemos dos dimensiones: la dimensión en la que se ha manifestado la predisposición a la experiencia estética, que es vivencial y acumulativa, y la valoración de esa experiencia, que es perspectiva y reflexiva.

Por otra parte, hemos posicionado al lector en un lugar de altísima responsabilidad y, para ello, le hemos dotado del valor del juicio. ¿Qué clase de juicio? La obra puede ser tratada desde el juicio normativo, extraestético, dice Adorno, o bien debemos considerar la experiencia estética como motivadora de dicho juicio. Ambos extremos conducen a posibilidades contradictorias: si es la norma cultural la que determina el valor de una obra, ¿no es bien cierto que la propia norma se alimenta de las novedades que el arte aporta, y que modifica el canon que ya creíamos, de alguna forma, solidificado? Y, también, si nos apoyamos únicamente en la experiencia estética, ¿no estamos dejando de lado el valor acumulativo que nos aporta el conocimiento cultural, y que proviene de otras experiencias anteriormente registradas y normalizadas? Es a esta altura cuando Adorno habla de “crítica inmanente”. En tal caso, nos preguntamos: ¿Es la percepción un experimento reflexivo para alcanzar un fin o es un conocimiento directo e indubitable? Luis Claudio Mariani refleja muy acertadamente la dualidad del instante en el que captamos una idea motivada:

“La memoria de las impresiones no existe como una facultad natural, porque ello significaría también una facultad traslativa (traslaticia en el artista) que sólo se obtiene por interpretaciones que han ido formándose poco a poco. (...)”

La visión más completa que tengamos de cualquier cosa, puede ser descompuesta hasta el infinito, en una serie de interpretaciones ideales, cada una de las cuales constituye un mundo aparte, pero ya sin propia relatividad con la visión primera. Los valores relativos de cualquier interpretación constituyen para nosotros una visión: pero en ella no vinculamos nuestra propia posición en el mundo, sino que nos guiamos por la voz de los antepasados y por el inútil empeño de orden y de conexión que nos esforzamos siempre por dar a nuestras visiones.” (Mariano, Luis Claudio: *De arte*. “José María Labrador”, en Revista Grecia, Año II, Núm. 7, Sevilla 15 de enero de 1919)

El hecho de que Adorno pensara en un modo de crítica íntimamente arraigada al producto estético, no eliminaba la facultad del lector de exponer, en último momento, el juicio que normaliza dicha obra. Es más, obliga al lector a ejercer de tal, extrayendo de la obra de arte, como conocimiento implícito añadido, el rango de sus posibilidades

dentro del orden cultural establecido, con el fin de modificarlo o de reestructurarlo, al menos. Lo que no hemos dicho hasta ahora es que el abandono de la figura del autor provoca, en ocasiones, como en el caso de Djuna Barnes, que la obra literaria esté motivada por un “desprecio” del lector como destinatario de la misma. Inmaculada Cobos nos dice en su estudio que Barnes sentía “falta de respeto por el público” (Cobos Fernández, 1995: 124), y que así lo declaró en 1929. La gran incógnita es comprobar si, precisamente, esa falta de respeto, esa negación del lector coloca al autor en disponibilidad de crear el margen de toda consideración externa y dirigirse al fin último de la actividad, y no al encuentro del reconocimiento social. En este sentido, es Hermann Broch el que define, hablando a través de las palabras de James Joyce, que:

“(…) también a la obra de arte está reservada esa “incognoscibilidad orgánica” dentro del círculo de sus contemporáneos (...) y esta ininteligibilidad no se puede atribuir a la “novedad” de la obra (...) ni tampoco al temor que produce la “grandeza” (...). Ella debe ser atribuida única y exclusivamente a aquella “realidad que se anticipa a su época” (...)” (Broch, 1979: 35-36)

La opacidad que desprende el arte, por lo tanto, es el producto de una visión periférica del estado de las cosas que nos va a permitir avanzar en el desarrollo de las posibilidades del hombre y de su sociedad. El lector, avezado en la experiencia estética, se encuentra, así, en posición de privilegio para captar, antes que ningún otro, la realidad en su más amplia dimensión, proyectando en su juicio la visibilidad del conocimiento que todo texto desprende.

0.7. *Definición de novela.*

La novela es una utopía: pretende ser un género, una arquitectura textual, un modo de desarrollo del arte literario, un espacio de creación del orbe de las palabras, un poema extendido donde el verso se erradica y muchas cosas más. En realidad, la novela no es nada de eso, pero tampoco adolece de la presencia de múltiples de estas características, sin perder un ápice de su personalidad. Es el todo y la nada. Según Santos Sanz Villanueva:

“No ofrece la novela elementos suficientemente netos y distintos que nos permitan señalar una estructura fija. (...) Es imposible dar una definición estructural definitiva.” (Sanz Villanueva, 1972: 16)

La novela, entonces, propende a ocupar un espacio sinfónico de la voz y una combinación morfosintáctica y semiótica que acumule las posibilidades del ejercicio creativo que condensan el verso y la prosa. Es un foro en el que el espectro del texto se pierde intencionadamente en su propia reflexión. Todo lector es capaz de identificar qué es una novela y qué no, como un estado natural del arte, y, no obstante, sería incapaz de definirla. El propio término contiene un sinfín de ambigüedades históricas que se acumulan y se matizan entre sí, lo cual no hace sino fijar su esencialidad orgánica. Por eso Walter Pabst entiende que dicha sustancia está conformada por la libertad intrínseca de su cuerpo y forma literarios y su expresión artística, siendo indemostrable la existencia de un género como tal pero verificándose una tendencia generalizada. Por lo tanto, y como opina Patiño Ávila, la novela está en el camino de definir la identidad expresiva del artista pero no de cualquier manera, sino que:

“Se denota la identidad expresiva, que postula al yo como un nosotros, es decir, que universaliza el yo en la identidad general de los artistas, al hacer impersonal, escapando, así, a la subjetividad del yo narrador.” (Patiño Ávila, 2004: 299-300)

En consecuencia, podríamos decir, sin temor a equivocarnos, que una de las características de la novela es que su voz es universal. Se entiende, entonces, que el lector conecte intuitivamente con este modo de arte. Ésa es la pretensión inicial, aunque a lo largo de la historia se han producido innumerables desafectos entre el género – llamémosle así- y la sociedad. Todo costumbrismo, todo artificio de realismo nos

transporta a un espacio de la mentira, carente de autenticidad por sí mismo y, en ese caso, el hombre se puede sentir dominado por un germen de totalitarismo externo a la literariedad del objeto. Cuando la novela modernista irrumpe, superando de algún modo el formalismo de la poesía de Rubén Darío con todo su universo rimbombante, su poderosa proyección pretendía, al contrario, *totalizar* el mundo. La dictadura de la novela se hará patente en los restos de una poesía devorada, cuyos restos pueden degustarse únicamente a través de los intersticios de una prosa compleja, brillante, adulta, desmesuradamente adulta. Aquellos libros que no daban respuestas a la problemática histórica que sacudía el mundo, formulaban preguntas que nunca eran aplicables a nosotros mismos sino en el sentido de su propia vivencia. Dice Julian Barnes:

“No me extraña que la gente prefiera los libros. Los libros le dan sentido a la vida. El único problema radica en que las vidas a las que dan sentido son las de otros, jamás a la del lector.” (Barnes, 1994: 204)

Y así, el lector acabará buscando no ya el ocio sino el aprovechamiento de la reflexión, la identidad, su pérdida autenticidad como ser humano desposeído de palabra. Esto conllevará un desprecio de los autores por la literatura *representativa* y una forma de idealismo plasmada en la significación de la forma, en la sublimación de la misma hasta extremos descarnados. Valle-Inclán opinará que la realidad alcanza una cierta noción mítica y, en este sentido, el espejo de la realidad ejercerá una visión deformable, la única capacitada para ofrecer una proposición honesta. Claro que hay autores que encuentran en la transustanciación del canon de la novela un modo de contraponer dos mundos: el de la novela y el de la conocida realidad. Tal enfrentamiento conllevaría, según esta idea, una anulación de ambos. Es lo que parece suceder con la propagación de la metáfora. Si el autor se esconde tras la fuerza expresiva de la palabra, ¿cómo evitar que el lector reconozca en su artístico esfuerzo su desmesurada presencia intelectual y creativa? A tal fin, la metáfora habría de ser eliminada de la novela modernista, habría formado parte de un ensayo fallido. Y, no obstante, la reacción que encuentra en los novelistas es su inusitada ampliación, su invasión del orden de la poesía, transformando el texto en prosa en una acumulación de imágenes y formas que logran dar lustre y autenticidad a la consecución final del objetivo. Eloy Tizón, al prologar la obra de David Lodge, entiende que “(...) la literatura consiste en referir hechos falsos que no

han ocurrido nunca para alcanzar algún tipo de verdad transformadora” (Tizón, Eloy: *Prólogo*, en Lodge, 2011: 10). Ésta es otra característica de la novela: la búsqueda de la verdad tal y como la hemos definido para el espacio artístico. Esa búsqueda se atiene a los movimientos del tiempo, que se convierte en una dimensión maleable, justificada no sólo por la memoria sino por la vivencia indiscriminada de la instantaneidad del recuerdo. La latencia del pasado en el presente ya no es una conceptualización modélica de la imagen retenida por el cerebro, sino una pulsión que atraviesa el presente, como un sueño detenido y vívido. Así, a la confirmación del hecho temporal en la novela como una experiencia íntima, sucede la anulación efectiva del tiempo de la novela como eje programático.

Una de las características fundamentales de la novela es la presencia de una voz narradora. David Lodge alude también al “narratario”, es decir cualquier alusión explícita al lector. En realidad, toda lectura alude indirectamente a un lector, pero cuando el artificio permanece por encima de la superficie, el texto se convierte en un espejo de sí mismo. Este reflejo de la literariedad en la forma textual significa, de manera más aguda si cabe, la constante búsqueda de la novela que es, por encima de cualquier consideración, la búsqueda de sí misma. La voz principalmente quiere reafirmarse, oírse en el monólogo, sentir que está viva. Su presencia, como la del hombre, se manifiesta en la presencia del otro, que es la conciencia de sí, el legado de un testimonio externo que manifiesta nuestra existencia. De ahí que la intertextualidad, la presencia de un texto en otros, sea condición inexcusable de la novela moderna, pendiente de desarraigarse del realismo. El costumbrismo en la novela pretendía acondicionarse a la Historia, comprender su argumento y tratar de hacerla comprensible a los demás. Es un modo de colaboración que reduce las posibilidades del texto literario a mera comparsa. La presencia del *yo* sería el reflejo de una manera de ser que está condicionada por el ente cultural, como opina Howard Kira, y por eso se mostraría como una idea de carácter burgués pero ofrecería, no obstante, un punto de vista que pudiese valorar la vida desde una filosofía más íntima, y no desde el profundo estructuralismo social decimonónico. Resulta paradójico que el uso del *yo* dé vida a uno de los tiempos de la novela: el tiempo de la existencia de la palabra, que es la vivencia ocurrente. El presente es evanescencia en estado puro, ya es una forma de pasado cuando está sucediendo, así que la latencia de la palabra es una memoria constante, remarcada en el regocijo del pensamiento que se repite y se reafirma. El tiempo vivo de

la novela será, en la novela modernista, una expresión del único tiempo que se posee, que es el tiempo de la memoria. Únicamente podemos concebir el presente como un tiempo reflexionado, no como un accidente, que es más histórico que individual, de modo que la relación con el tiempo se subvierte: el lector se retrotrae al pasado de la voz narradora, pero no como simple recuerdo sino como experiencia vital recogida en el presente. De hecho, es imposible que podamos captar el presente en toda su dimensión por lo que, atrapados por el devenir, únicamente encontramos la manifestación de la existencia en aquello que llegamos a comprender, toda vez que volvemos a vivirlo desde el futuro. Si la experiencia literaria es una toma de conciencia al respecto de nuestro pasado, entendido técnicamente como un presente –ya que sólo tenemos un modo de presente comprensible y un modo de presente experimental, que es lo que llamamos *presente actual*-, lo es en cuanto al efecto denominado *ironía dramática*. En la literatura el hombre pasa del estado de *inocencia* al estado de *experiencia*, o lo que es lo mismo, del estado de *desconocimiento* al de *intuición*. Este despertar a la vida insufla sentido y significado al hecho mismo de la lectura y abona el camino que habrá de recorrer la evolución de la novela bajo el paraguas de la ideología modernista. En tal caso, y al tratarse de una experiencia individual, extrapolable al universo social, se producen en el texto numerosos silencios y vacíos que despiertan al lector a la existencia de una realidad fragmentada. De esta manera es como el receptor puede intervenir en la experiencia misma de la literatura “llenando” con su presencia la voz que está dividida. La novela de Joyce, por ejemplo, o la de Dos Passos reflejan el estado de disociación que en el discurso universal, antes concebido como un todo sólido, condiciona la imagen significativa de la literatura y el arte. La relación del hombre con el tiempo, como piensa Emilio Lledó, está marcada por el *logos* y no por la presencia misma del tiempo en la experiencia diaria. En tal caso, la inmediatez del discurso narrativo divide constantemente la racionalidad de la ideología dominante, a través de una manera de arte concebida en el *fin de siglo* como una respuesta a la representatividad en forma de vacío artificial. Esa inmediatez, que reconstruye la realidad en múltiples relatos disociados y, aparentemente, inconexos, hace aparecer voces que se constituyen en verdades separadas pero que cohesionan el concepto mismo de realidad. Dicho modo de comunicación intelectual alcanza, más aún que la aparente universalidad de la comunidad virtual en las redes informatizadas actuales, al individuo. A pesar de su rapidez de ejecución, los mensajes de Internet no causan mayor profundidad reflexiva que el instante, el hito, la explosión significativa de los reducidos

caracteres del mensaje, convirtiéndose en un reflejo depauperado de la infinita expansión de la novela modernista. Con esto queremos decir que la división desencadenante de la voz narrativa del ser humano ha marcado la realidad de los hombres del siglo XX, dando lugar a una visión del mundo distinta, a una decepción y una ilusión que, en partes iguales, han degenerado el curso de la Historia y han proyectado sobre los pueblos la condición nihilista y *superhumana* del vacío existencial y el proyecto común, que nace de la soledad más absoluta. La disociación, que en un primer momento marcaba formalmente el curso de la novela y que reflejaba, como ninguna otra condición, el estigma de la ideología modernista, ha trastornado, finalmente, el orden comunicativo de la especie. A través de la *aldea global* el ocio y la banalización han sumido al mensaje en la más absurda de las trivialidades, convirtiendo el proyecto inicial en una representatividad de carácter, diríamos, 2.0, como una forma escarmentada de artificiosidad. El hombre moderno, heredero del hombre modernista, no es sino un objeto *artesanal*, decorativo, lo cual podría dar a entender que el carácter de los modernismos contenía, en sí, una condición inexcusable de abandono y fracaso. En el mundo de la novela, al menos, la recia asunción de la literariedad, en su más pura autenticidad, el proyecto inicial de la bohemia, acabó considerando el arte con la misma honestidad que destreza, alcanzando cotas de maestría antes no holladas y dando al género una proyección de existencia futura que ha diseñado los albores del siglo XXI. Lamentablemente, con la irrupción de un mercado virtual invasor y un estereotipo de lector, copia indolente del lector decimonónico, opinamos que el tiempo histórico ha detenido ese avance, que parecía imparable y esperanzador. No obstante, como todo hito artístico reconocido por la materialización de sus ideas, la revolución de la novela en el siglo XX ya ha dejado constancia de un modo distinto de construir la realidad.

La antigua alusión al significado encerrado en los textos, como condición primera de una categorización de la obra literaria, se vio prontamente arrinconada por la utilización de un lenguaje metafórico. Jacques Lacan era quien veía en la metáfora y en la metonimia formas de desplazamiento del significado, lo cual inducía a creer que la literatura en prosa del siglo XX se estaba construyendo sobre los cimientos de un lodazal, que hacía desplazar los pilares constantemente hacia posiciones inverosímiles. Pero es que el significado, en realidad, carece de toda importancia en la novela, sólo la relación de la palabra con una entidad del conocimiento da sentido al texto, lo que quiere decir que no hay un significado sino muchos, y que todos están contenidos en la

palabra, siempre que la relación se produzca a partir del hecho de la lectura. En todo caso, la metáfora actúa como una suerte de vector y direcciona los elementos significativos vitales para la comprensión colectiva de la obra. La libertad de la palabra contrasta, entonces, con su versatilidad para adaptarse a las diferentes lógicas individuales. Esto no implica una forma de anarquía del conocimiento sino un espectro de realidades, única forma de aventurar una comprensión global de la realidad misma, que es en sí un poliedro indefinible. Le Guern, según el análisis de Amaya Ortiz de Zárate, establece una diferencia fundamental entre el símbolo y la metáfora: el primero necesitaría de una imagen asociada “necesaria para la transmisión de la información” (en Ortiz de Zárate Aguirrebeña, 1991: 55-56), mientras que la segunda se comprende a sí misma. Lo cual nos lleva a la siguiente conclusión: el simbolismo de los románticos o la representatividad descarnada de realismos y naturalismos, como forma de simbolizar el entorno social existente, son maneras de vincular un significado a un efecto visual, encaminados a la memorización de un concepto. Es decir, que el simbolismo es un modo de trazar una dirección hacia la aprehensión de una idea ya existente. Mientras que la metáfora es una forma en su totalidad, es una palabra contenida en otra palabra contenida en otra palabra...y así hasta el infinito, efecto y consecuencia de la materialización del mundo a través del *logos*, según lo conciben autores como Lledó, y resultante de una liberación del espectro significativo acumulado históricamente en su etimología. Por tanto, la metáfora nos ofrece la posibilidad de la *verdad* y el símbolo manifiesta una idea, que no ofrece en sí posibilidad alguna pues ya está cercada por la imagen que lo consume. Si seguimos a Lacan, para quien el significado no es un elemento previo a la enunciación, la metáfora no vendría originada por ningún punto de partida sino por una conexión natural que el escritor modernista descubre y propone en el proceso de creación. La intencionalidad creativa formalista puede dar lugar a una mala interpretación de la metáfora, mientras que la *espontaneidad* de la escritura crea el marco apropiado para su aparición. El surrealismo contiene el compromiso de dicha espontaneidad.

Si la nueva novela se construye sobre la base de la metáfora, el protagonismo del tiempo y la independencia de las voces narrativas, la pluralidad se hace manifiesta. La metáfora, como dice Julia Kristeva, sin embargo, no sólo no provoca una dualidad sino que la reduce, “sin excluir por ello ninguna de las partes” (en Ortiz de Zárate Aguirrebeña, 1991: 68-69). Se da por supuesto que esta forma de fusión es una

herramienta de consolidación del significado; si, como opina Verbrugge, “los signos lingüísticos están unidos al significado de forma sólo parcial, arbitraria y equívoca” (en Ortiz de Zárate Aguirrebeña, 1991: 86) el lector se vería obligado a reconstruir el conocimiento a partir del estímulo lingüístico, sin que significado y signo estuviesen previamente anexados. De tal modo que la metáfora es una manera, paradójicamente, de eliminar las ambigüedades del signo lingüístico, en su manifestación espontánea, sugiriendo la posibilidad al lector de un significado mucho más amplio del que podía ofrecer, según la literatura realista, el signo por sí solo. Si McCormac habla de la metáfora como un proceso cognitivo es porque, realmente, se ofrece al análisis formalista como un vector entre términos no asociados. Hablamos de “nuevos significados” cuando, en términos modernistas, habríamos de hablar de “extensión del significado”. El concepto es inclusivo, ya que propondría un espectro del signo lingüístico más amplio del comúnmente aceptado, lo cual hace que la intervención del sujeto sea vital en la hermenéutica del texto literario. Por supuesto, McCormac no concibe que la metáfora sea un proceso cognitivo más, sino que lo enmarca dentro de las capacidades creativas del ser humano, lo cual es un elemento distintivo y autónomo de nuestra especie. Según nos cuenta, “Estos conceptos se yuxtaponen de forma comprensible porque al menos alguno de los rasgos semánticos de cada concepto es similar al otro” (en Ortiz de Zárate Aguirrebeña, 1991: 116-117), lo que explicaría las interrelaciones detectadas en elementos aparentemente disociados de la lengua. En realidad, se trata de la unión de términos que, etimológicamente, no tienen nada que ver en la superficie. El campo semántico de la palabra, no obstante, tiene más relación con la visión de la realidad que con, propiamente, su etimología. Las raíces significativas de las palabras, en ocasiones, no manifiestan relacionarse con otras, sin que esto suponga un obstáculo para que en la construcción global de la metáfora, como unidad, dichas unidades, una vez juntadas, compongan una estructura de sentido y significación perfectamente asimilables. Con lo cual, se podría decir, la metáfora no sólo nos descubre la extensión de significados de la lengua sino que se propone como método para la creación, por parte del lector, de una realidad alternativa. Es por esto que los modernistas emplearon este método de manera profusa en su nuevo concepto de novela. Si bien el primero de los momentos de la metáfora puede ser el resultado de una destrucción de la coherencia del texto, como nos dice Ortiz de Zárate, el movimiento final no puede eludir la coherencia interna de toda expresión lingüística y textual, por lo que toda metáfora debe ser susceptible de comprensión. He aquí que *el arte por el arte*

es, ante todo, *el arte por el individuo*, por encima de cualquier otra consideración. Lo que queremos decir no es otra cosa que los modernismos comprenden el arte como cualquier otra época, dirigido hacia el hombre y su conocimiento; sus formalismos, su especificidad estética, son maneras de afrontar el problema de la función estética sin que, a pesar de su exterior manifestación, el objeto artístico se aparte del ser humano, sino que, más bien, se oriente hacia un modo de comprensión distinto, motivando una visión humana cambiante y original. Además, la metáfora, como propone Juan Mayor, induce, al igual que otras formas de arte, al conocimiento a través de la incorporación de aspectos cognitivos no-lingüísticos, que tienen que ver con la conceptualización de ideas contenidas en el signo, o más bien dicho, *depositadas* en él en el acto de lectura. No obstante, debe existir entre los sujetos una suerte de atributo compartido para poder llegar a la comprensión total de la metáfora y el texto. A esa suerte de atributo se le puede llamar “objeto del conocimiento” o, simplemente, “idea”. Empero, no podríamos atribuir ese objeto a una asociación previa con el signo, sino a un conocimiento, o medio de conocimiento, del hombre que es descubierto intuitivamente ante el estímulo de la lectura. La realidad que el hombre crea es producto de su *memoria colectiva* como hombre, luego la idea contenida en él es la que se manifiesta en el signo, y esta dirección sí sería la correcta para poder interpretar la capacidad expansiva de la metáfora. De lo contrario, estaríamos cayendo, de nuevo, en la limitación del signo lingüístico dentro de una semiótica totalitaria, aquella que coloca a la lengua como herramienta predeterminada y significada y no como medio de conocimiento del hombre. No se nos escapa, además, que la metáfora es una forma del lenguaje para tratar de sí mismo. Si la capacidad de proyección de “nuevos” significados alude directamente a la intervención del hombre, también es verdad que la lengua literaria produce, constantemente, modos de encontrarse, de definirse, que hablan del ser de la lengua misma. Si el espectro del signo está implícitamente en el texto, su reflexividad también. De hecho, la recursividad de la lengua es una de sus propiedades más comunes y una de sus capacidades innatas, para alcanzar una alta productividad con medios limitados. Esto induciría dicha reflexividad y una capacidad constante de renovación, propias de la metáfora. La metáfora, por lo tanto, es como un manifiesto condensado de las posibilidades de la lengua como herramienta humana de conocimiento.

Que el escritor crea a partir de la nada es como decir que crea a imagen y semejanza de la naturaleza, pues no existe un vacío absoluto en su cabeza desde el que

brote una idea espontánea. El vacío mismo es una abstracción inconsistente, si no se considera parte integrante del todo al que aspiramos. Así, Marcel Schwob entiende que una manera de hallar una vía hacia *el realismo* es la imitación de la naturaleza “que no busca el vínculo entre las causas eficientes. Este será el impresionismo (...)” (Schwob, 2012: 206-207). El artista no busca las causas finales sino la sensación impresa en el hombre a través de la contemplación de los hechos naturales. En cierto modo, lo que el escritor francés propone es una añoranza sutil del realismo como medio de representación del entorno. Sin embargo, no se trataría de una representación al uso sino de un concepto más amplio, íntimo e intuitivo, que diese a la creación un carácter autónomo y veraz. De ahí que el matiz que añade esta apreciación sea una visión perspectiva de lo que los modernismos llevan a efecto. Ese *impresionismo* transforma, por necesidad, el ritmo de la narración: la interrupción y continuación muestran la veracidad de la escritura como voz humana. Esta actitud del narrador es de una verosimilitud que traspasa el texto y llega al tiempo del autor. Así lo vemos, por ejemplo, en el desarrollo del *Tristram Shandy* de Laurence Sterne. Esta manera de narrar antepone el *logos* al razonamiento, de modo que lo importante no es el argumento en sí de la obra sino la posibilidad que ocupa el verbo, es decir su posicionamiento en el orden lingüístico del texto. El verbo contiene la presencia de la voz que desarrolla el “alma” de la escritura. Las tensiones que provoca este protagonismo se trasladan al espacio del diálogo, que es la principal arma del ser, donde se expresan mutuamente, como dice Mario J. Valdés a propósito de Unamuno, “forma y contenido” (en Unamuno, 2010: 16). Las discordancias producidas en el seno del monólogo interior en *Niebla*, por poner un ejemplo, recrean el “tumultuoso caos del personaje” haciendo que el lector compruebe en sus carnes la amarga experiencia de la voz fragmentada, eco de un pensamiento multidimensional. Lo que Unamuno consigue en su obra es el desarme de la estructura ficticia que posiciona a autor frente a lector, consiguiendo la confusión de las voces narrativas y dando a la paradoja carácter de instante vívido, de experiencia presente. Este camino nos recuerda que, en el fondo, el autor se autoexilia en el contenido de su obra, reducido a forma excelsa, haciendo que todo un texto contenga en sí los atributos de una palabra. Es como si la palabra se hipertrofiara hasta límites insospechados. En boca de René-Marie Albéres:

“(...) ya no busca el creador una verdad plausible y común para todos, sino que se aferra a una necesidad interior y muchas veces personal impuesta por las imágenes. Entonces la obra se convierte

en un MITO, que es preciso descifrar, y no ya un CLICHÉ útil, claro, y que puede leerse frívolamente y comprenderse a la primera.” (Albéres, 1971: 112)

Sin embargo, este cambio de motivación no impulsa una enajenación del ser del hombre a través de la obra, sino, como hemos visto, todo lo contrario. El resultado final siempre consistirá en la comunicación ontológica de la humanidad a través del contacto artístico, aunque la originalidad de la novela moderna implique cierta aceptación del aislamiento del creador sobre el ser del hombre, para ocuparse implícitamente de él a través de su ser de individuo, de ente aislado o, mejor dicho, íntimamente comunicado. La obra se convierte, lo confirmamos, en palabra, en “mito”, dice Albéres, lo cual tiene unas consecuencias de carácter irracional, casi místico diríamos. En el momento en que la palabra obtiene su más alto grado de independencia, expone características que amplían la abstracción lingüística hacia el marco de la significación. Cuando el texto ya no tiene una relación precisa con ningún objeto o presencia y refiere pensamientos, impulsos, sensaciones, es como si “nadie redactara” (Albéres, 1971: 210-211), y por lo tanto se produce una verdadera revolución, en el sentido de que la obra ya no existiría para nadie, sino que existe para sí misma. Aunque Turbayne habla de mito como de abuso de la metáfora, nosotros creemos que en el caso de la literatura modernista y las vanguardias, el mito no está compuesto por una alegoría construida a base de metáforas consecutivas y conectadas, sino que la literatura conceptualmente alcanza dicho rango. Por eso hemos hablado de la hipertrofia de la palabra, como una suerte de imagen deformada de lo que la palabra puede llegar a ser cuando fagocita al texto completo. Entendemos que el texto, como estructura lógica y representativa, comunicativa y abstracta a la vez, es un orden, una norma, y también una posibilidad; mas cuando este orden se subvierte para liberar las fuerzas y vectores contenidos en él, dándose así al lector como una fuente de posibilidades y no como un orden de ideas, la recepción del texto se transforma, entonces, en un inacabable marco de significaciones. El texto ya no sería tal, sino debería llamarse, más bien, *palabra* o *texto-palabra*, si se quiere, que es cuando el bloque en sí de la obra tiene una potencial significación real y creativa que trasciende el uso de la propia estructura morfo-sintáctica y semiótica. Todo el texto sería un signo y, en su máxima potencialidad, un mito: el mito de la modernidad.

La palabra acaba siendo una *totalidad* cuyo sentido y significado no descansa en el matiz, sino en la expresión intuitiva, que llega a esa totalidad a través de un

descubrimiento espontáneo. El espectro semántico de la palabra es reflejo de la eternidad que representa. Hermann Broch en *La muerte de Virgilio* reflexiona sobre el sentido del ser, que es como decir el sentido del lenguaje. Leemos:

“(...) presintiendo la muerte y rodeando la vida con esta muda profundidad, enmudecida ella misma, mostrar la gran totalidad, la fluida simultaneidad en que descansa lo eterno: oh meta de toda poesía, despertar de la palabra, cuando se eleva por encima de toda comunicación y toda descripción (...)” (Broch, 2012: 96)

El lenguaje es un ser vivo que, como el hombre, no constituye sino una evanescencia; su ejecución conlleva su desaparición:

“(...) en el lenguaje humano sonríe siempre la muerte.” (Broch, 2012: 413)

Por esto es por lo que podemos entender el lenguaje como una posibilidad constante frente al lector, ya que el único aspecto en el que la lengua escrita supera a la lengua hablada es en su posibilidad de contemplación. No obstante, la lengua hablada tiene una inmediatez que evita toda artificiosidad formal porque la novela, como construcción artística y no como argumentación, es, también, una utopía del presente. Así que si en algo puede la lengua escrita aspirar a la “pureza” de la lengua hablada, es en su constante proyección futura, que la mantiene viva y que la afirma como un medio de comunicación útil y en manifiesta renovación. Al hilo de este argumento, Mikel Dufrenne habla de nuestro conocimiento *a priori* como de un modo de existencialismo, como algo que pertenece al ser como tal sujeto. A través de esta vía de comunicación conocemos al hombre, ya que sabemos qué es ser humano. Dufrenne afirma que la idea de la humanidad como un potencial posible llega a través de la memoria común del individuo, a lo que nosotros añadiríamos que es la metáfora y la intuición las que son capaces de dar pábulo al concepto de humanidad, como una *totalización* del pensamiento del hombre. Diríamos, incluso, que el hombre es sólo un pensamiento, una idea en potencia que se construye pero que, también, pervive en cuanto tal pensamiento. Únicamente de esta forma es concebible la íntima comunicación que el signo motiva en los lectores y que encuentra puntos en común, referencias comprensibles, en una hermenéutica tan amplia que no cabe en ningún límite. El hecho de que dos lectores, dos mundos posibles, se encuentren en una referencia concreta en medio de una idea

absoluta, habla de la multiplicidad del mundo y, sin embargo, de su capacidad de emisión de mensajes y de captación de los mismos. El perspectivismo es muy importante para entender la formalidad estética de los modernismos y, a cuenta de él, hallamos la auténtica verosimilitud de la experiencia estética, que no reside en la representatividad de nada preconcebido, sino en la magnificencia de la exteriorización de una *sensibilidad* no obstaculizada por el pensamiento racional. Esto implica la no definición de marcos en los cuales se dé esa *exteriorización*. Posteriormente al ejercicio viene la reflexión. Sin embargo, la materialización del arte, como ya dijimos en epígrafes anteriores, es un modo de *historización* del objeto estético que crea referencias canónicas que construyen nuestra predisposición a conceptualizar lo que aquél significa, o sus posibilidades de significación, pudiendo no llegar a concretarlas. Adorno, en todo caso, cree que “el éxito de la obra de arte es su ruina” (en Menke, 1997: 154-155), por la misma razón por la que los formalismos son sólo un medio de expresión y no un fin en sí mismos. La novela no busca su entronización, su reconocimiento histórico, sino la razón de ser su propia utopía, que la impele a construirse en modo y manera antes no logrado, ya que lo anterior ya es historia y la historia es canon, representatividad, referencia, todo lo que el arte ha dejado de ser hace tiempo. Podríamos pensar, entonces, que la novela es un objeto evanescente, también, voluble, que vive en su manifestación primera y que, envejecido por la crítica, pasa al baúl de los objetos muertos, adornos de la Historia. La lucha constante del escritor por revivir la sensación de la función estética pasa a ser, entonces, la lucha de Sísifo. Kierkegaard está convencido de que lo que destruye el valor del mundo es la mirada del esteta, puesto que imbuido de sus experiencias estéticas es incapaz de valorar ninguna otra. El esteta huye del mundo y se refugia en la forma, que es todo sensibilidad, impresión, a lo que la razón se revela. Cuando hablamos de *valor* o de *sustancia* tendemos a encuadrar el término en una globalidad que es consecuencia de un origen conocido. Sin embargo, no hablamos de *valor* en cuanto a *transcurso*, puesto que la abstracción no nos permite, al conceptualizar, mantener el movimiento en curso. Lo que queremos decir es que toda visión negativa del arte, como forma, es una afirmación del arte como movimiento, ya que la razón tiende a detener el devenir para encerrarlo en una urna. Y la experiencia estética de los modernismos es, sin duda, un esfuerzo titánico por mantener el movimiento, en un sentido del arte dinámico que busca no detenerse jamás, avanzar sin un objetivo exterior, en las direcciones que marcan los vectores entrelazados del espectro semántico de la palabra. La literatura sería un mundo abigarrado, una red de

caminos que jamás se bloquean. No obstante, la gran paradoja, para Menke, es que la irracionalidad del arte de la modernidad es consecuencia de la misma racionalidad de la que intenta escapar. Con la gran diferencia de que la *razón* modernista no es una aporía en sí sino un transcurrir constante, un flujo que se explica en su propia existencia y que evita las incursiones de toda explicación panorámica. Pero, indiscutiblemente, nos reafirmamos en nuestra consideración de que los modernismos alcanzan un alto grado de ideologización, puesto que sus esfuerzos vienen encaminados a una *socialización* de los modos del arte. Las palabras de Rafael Cansinos Assens, así lo corroboran:

“El nuevo arte no es hostil a la naturaleza, ni adopta ante ella la actitud de dualidad del romanticismo; no pretende superarla, mediante una exaltación desmesurada del yo (...). Todos estos matices espirituales podrían resumirse en una sola palabra: pragmatismo.” (Cansinos Assens: *La nueva lírica. Su conformidad*. La Correspondencia de España, Madrid, 6 de diciembre, 1918. Madrid. p. 4, en Estrella Cózar, 2005: 170)

Esa metáfora insólita, metáfora “eficaz” de que habla Borges, es el intento desesperado por hacer de la nueva imagen un motivo de traslación, de movimiento, que alcance las posibilidades congeladas en el texto literario, para dar más veracidad al signo lingüístico. El hecho de que Henri Bergson hablase de la vida como creación incesante, justifica las actitudes de algunas vanguardias, como el creacionismo, que tienen una índole dinámica exaltada. Estas vanguardias serían el resultado lógico de una ansiedad por la traslación del signo, por la originalidad constante, que evocan un futuro ensordecedor, imparable, como una locomotora que arrollase al ser humano, que lo esclavizase de una exigencia moral. La degradación de esta movilidad violenta, en el sentido materialista e histórico del término, tendrán su reflejo en la alienación del individuo del siglo XX, devorado por la angustia de un futuro capitalista insaciable. Será lo que, en palabras de Guillermo de Torre, acabe subvirtiendo la verdad del maquinismo, puesto que la concepción de Marinetti confunde la belleza absoluta, el arte mismo, con “esta fuente de sujetos estéticos” (De Torre, 2001: 281-282). Deslumbrados por la tecnología y el avance imparable del desarrollo de los capitalismos, la sociedad se pliega a las necesidades del utilitarismo, hallando en el supuesto “bienestar” de la posesión del objeto la perfección, el estado ideal en el que el ser humano se impone a todo dolor, a toda inquietud, a toda pregunta. La exaltación del movimiento, que tuvo su origen en la suprema aceptación de la palabra y de la moral del arte como riesgo, exigen un compromiso que acaba deformándose hasta llegar, otra vez, al objeto mismo,

producto inconcluso de la función estética, artesanía inútil. Bradbury reconoce no poder definir el modernismo como un movimiento estético, dada la cantidad de contradicciones en que incurre. Ésta sería una de ellas, aunque bien podríamos decir que es producto de una lógica evolución del pensamiento y la acción humanos. No obstante, el germen de la ideologización del arte ya está plantado. De hecho, según Cobos Fernández:

“(...) el impulso normativo del paradigma modernista en contra del realismo vuelve, a su vez, a la unificación cultural que existía en movimientos estéticos precedentes contradiciendo las propias implicaciones de las inquietudes modernistas.” (Cobos Fernández, 1995: 23-24)

Lo que no debe verse como un aspecto negativo del movimiento sino como una confirmación de su carácter colectivo. Seguramente, la novela moderna está sujeta a un pecado original: el de volverse objeto histórico, al fin y al cabo. Pero, al igual que la experiencia estética del lector, la creación en su momentaneidad alude a una belleza concluida, cerrada, completa que, por un instante, es capaz de deslumbrar. Esa evanescencia no es un defecto, sino una condición inexcusable pero, también, una certeza de existencia de la que antes no disponía el arte literario en su totalidad, no al menos en el sentido autónomo de la forma.

1. EL PROBLEMA HISTÓRICO-LITERARIO.

1.1. LA CRISIS ESPAÑOLA.

1.1.1. 1898: frontera histórica.

En la génesis del arte es siempre posible hablar del concepto de “integración” entre el hombre y el ejercicio formal que va constituyendo toda cultura. Se produce una evolución natural que conlleva un avance hacia la conformación de sociedades cada vez más implicadas en su propia configuración. De este modo, la supervivencia crece hacia algo que la sobrepasa, modelándose como un ente complejo que ha de encajarse en el entramado humano. No obstante, en cierto momento, la sociedad ha dejado de lado este modelo de construcción en el que los individuos conformaban la suma de las cualidades del conjunto. Es el momento en el cual las ideologías, las mal llamadas instituciones o los grupos de presión y control social y económico, han decidido que el hombre no tiene capacidad para darse un orden vital. Las individualidades, entonces, ceden a las presiones de un colectivo totalitario que odia la originalidad, la duda razonable o la pregunta. Cuando el ilustre pintor almeriense Andrés García Ibáñez² habla de “involución”, está haciendo referencia explícita a ese momento de la curva del desarrollo intelectual humano, en el cual la línea vuelve a descender irremisiblemente a posiciones negativas, de anquilosamiento pedagógico, de instrucción férrea descendente: de las clases poderosas a las clases no influyentes. O, lo que es lo mismo, que la vida evoluciona por constantes presiones del entorno natural. La inteligencia, en este caso, sería resultado de una adaptación a las exigencias de supervivencia. Ahora bien, el hombre en sociedad, el hombre moderno cuyos medios de manutención no se obtienen con la caza o con la guerra, sino con el salario y la educación, tiene como exigencias las normas sociales, la justicia, el desarrollo del sistema educativo y sanitario o la libertad de pensamiento. Encajar al individuo original, al creativo, en ese orden establecido por el devenir de la historia que le ha tocado vivir, es el gran desafío de toda generación.

² “En esencia, Darwin demostró que las especies van cambiando y mutando en su esfuerzo por sobrevivir y llamó selección natural al proceso por el cual los ejemplares más dotados eran los que permanecían y se adaptaban a los cambios impuestos por la vida.” (García Ibáñez, Andrés: *La involución*, aparecido en *La voz de Almería*, fechado el Sábado, 9 de febrero de 2013)

Dicho análisis negativo hace hincapié en el deseo de que la humanidad acabe reconociéndose en el espejo del individuo, que es el auténtico motor de los movimientos evolutivos del ser humano, y no de las ideologías, que son producto de una reflexión interesada que trata de ajustar un orden sobre la mayoría de ciudadanos de una sociedad. ¿Significa esto el fin de la política? Sin duda, no. Significa, en todo caso, el anhelo de que toda ideología sea el principio sobre el que los hombres puedan desarrollar su creatividad y su imaginación en pos de una convivencia más acorde con las necesidades intelectivas y humanas. La historia ofrece numerosos ejemplos de hombres que han construido modelos de pensamiento que, idealizados o no, se vinculaban al orden social a través de un compromiso creciente de sus propuestas y de la magnitud de sus conclusiones. En el caso que nos preocupa, el arte es una manera de “ensayar” paradigmas sociales y de dar libre albedrío a la idea, sin que los límites puedan imponer criterio alguno y sin que la mala intención de un orden preestablecido, celoso de su permanencia y vigor, pueda vulnerarla.

Antes de que Cansinos Assens y sus correligionarios se lanzasen a la conquista de la palabra, al desborde de la anquilosada sociedad decimonónica, con su forma de arte predispuesta, un grupo de individuos, de pensadores, liberaron el coraje, la angustia y la preocupación que el mal de España les causaba. Han quedado denominados, no con mucho acierto formal pero sí con gran aceptación histórica y popular, la *Generación del 98*. El marbete lleva a confusión porque, si bien es verdad que el llamado *Desastre de 1898* tiene un enorme atractivo histórico –y condiciona toda una visión de la España de fin de siglo-, no es menos cierto que la reflexión de los llamados “noventayochistas” se produce con anterioridad. El suceso de las colonias en Cuba vendría a ser el hito que amalgamase el germen de todas esas ideas. Y así lo cree también J. A. G. Ardila cuando afirma que:

“(…) ha de reconocerse el germen de la Generación del 98 en el análisis de la realidad de España que Ganivet ensaya en *España filosófica contemporánea* en 1889, que Unamuno continúa en 1895 en *En torno al casticismo*, que Ganivet prosigue dos años después en el *Idearium*, hasta dar en *El porvenir de España* (…).” (Ardila, 2004: 87)

La muerte de los marinos españoles de la armada de Cervera, buen militar y noble español, frente a la superior destreza tecnológica de los estadounidenses, unirá el derramamiento inútil de sangre al clima de decadencia que se había ido instalando, poco a poco, en determinados sectores de la sociedad nacional. En el terreno de la cultura, entonces, se producirá un atisbo de escepticismo ante la realidad de nuestros creadores. Es por eso que Guillermo Díaz Plaja afirma, sin dudar, refiriéndose al clima de 1890, que “La mediocridad de los poetas del momento (...) hace más desolador el panorama literario.” (en Ramos, 1970: 34). Sin embargo, y como ocurrió en nuestro Siglo de Oro de las Letras, la paupérrima situación económica, la deuda del país, la insalvable diferencia entre las clases sociales, el desequilibrio de la justicia o la educación y el estado permanente de guerra, dieron lugar a una visión filosófica que, bajo la bandera de la reconstrucción nacional, tuvo su foro de difusión en la literatura. A esto, en el siglo XIX habría que añadir la irrupción de la prensa escrita. De tal modo que, como ocurrió en el setecientos, nuestra literatura evolucionó en una proporción inversa a como lo hacía nuestro país como entidad histórica y social. Vicente Ramos afirma que “en ciertos aspectos” de la técnica y temática narrativa, España se adelanta al resto de países europeos. O, al menos, se posiciona en tal condición. De hecho, la *Generación del 98* es un paso importante en el rechazo de todo lo que había significado la novela decimonónica, simbolizada por la excelsa figura de D. Benito Pérez Galdós. Benito Varela, por su parte, matiza lo siguiente:

La generación del 98 (...) cimenta su pensamiento de protesta en un triple criticismo: de la vida nacional, el pasado histórico y la peculiaridad psicológica del hombre español.

El 1902 es un año crucial, con la publicación de cuatro novelas significativas: *La voluntad*, de Azorín; *Camino de perfección*, de Baroja; *Sonata de otoño*, de Valle-Inclán, y *Amor y pedagogía*, de Unamuno. (...) De estas fechas arrancan las primeras narraciones cortas de Gabriel Miró: en 1907 se inicia la producción narrativa de Pérez de Ayala... Y hasta medio centenar de novelas importantes se publican antes de 1922, fecha del *Ulises*, de James Joyce.” (Varela, 2003: 16)

Lo que nos demuestra que el “aislamiento” de la novela española que se produce a partir de las vanguardias —como sublimación y extinción del movimiento renovador de la narrativa española—, no está justificado en sus precedentes. Los novelistas españoles de fin de siglo habían puesto los cimientos de un desarrollo ulterior que se vio cercenado por una serie de circunstancias, que más adelante habremos de analizar, y que nos desconectaron de una realidad cultural continental en la que nos habíamos presentado

como cabezas visibles. Tal es así, que la pérdida de las colonias americanas y asiáticas, aparte de la toma de conciencia de una degradación del imperio español y, por lo tanto, la consumación del fin de toda una época histórica, no supone para los creadores más avezados mayor dolor que el de la desigualdad de los hombres, provocada por ese mismo colonialismo que justificaba nuestra presencia allí, allende los mares. De tal manera que la desigualdad social en España tendrá su espejo, su imagen copiada, en la realidad de esos pueblos. Valle-Inclán, sin ir más lejos, se preocupa en su obra de los movimientos revolucionarios, como respuesta a la explotación de los más débiles, siendo, según Varela, “ardiente partidario de la redención del indio (...)” (Varela, 2003: 171). En esa realidad que *Tirano Banderas* describe con un prodigioso dominio del español universal, Valle-Inclán parece decirnos que la dominación más evidente de los pueblos consiste en la usurpación de sus culturas y su historia, costumbres y tradiciones. Esto supone la suplantación de la personalidad de los mismos individuos. Por lo tanto, habrán de ser los intelectuales y artistas, y pensadores, los que tomen el mando de su propia cultura, dando un paso adelante. Éste es uno de los principios en los que se basa la figura del *intelectual*, nacida de estos acontecimientos y preguntas.

Lo que nos parece más claro es que el *intelectualismo* supone una reacción natural e histórica –ya vista en otras épocas, pero no definida conscientemente como valor intemporal– al creciente desarrollo de la nación basado en la conquista territorial y en el posicionamiento militar en el extranjero. Si acudimos al excelente trabajo de Arnold J. Toynbee, al respecto de la génesis, crecimiento y extinción de las civilizaciones, a las que considera entes vivos cuyos comportamientos manifiestan una explicable generalización de conductas, vemos que sus tesis se aproximan a esta ley universal acción-reacción en el curso de los acontecimientos cronológicos, cuando dice:

“A veces encontramos que un período de expansión geográfica coincide en fecha con un progreso cualitativo y es una manifestación de él (...). Más a menudo la expansión geográfica es concomitante con una decadencia real y coincide con unos “tiempos revueltos” o un Estado universal: períodos ambos de decadencia y desintegración. La razón no hay que buscarla muy lejos. Los tiempos revueltos producen el militarismo, que es una perversión del espíritu humano llevado por canales de destrucción mutua; (...). La expansión geográfica es un producto secundario de este militarismo (...).” (Toynbee, 1994: 286-287)

Por lo tanto, la conclusión a la que llega Toynbee es bien clara y razonable: si las convulsiones en el seno de la sociedad se resuelven con “mano dura”, el militarismo creciente, que sólo puede pervivir en su hipertrofia, empujará a la nación a confrontarse con otros territorios, sin importar que el motivo sea loable o no, de lo cual sólo puede resultar, tarde o temprano, su correspondiente destrucción como sociedad próspera. El fin de las colonias en España es el reflejo de su previsible autodestrucción histórica. El “suicida expirante”, como lo llama Toynbee, en su camino hacia la disolución como estado imperialista, sin saberlo, está estimulando la independencia de las naciones americanas, ya que el efecto del asaltante suele ser una motivación para el asaltado. Así, lo que la historia nos muestra es la calidad enfermiza de los movimientos extensivos. Creo que podríamos aplicar esta teoría, perfectamente, a la Francia de Napoleón o a la Alemania del III Reich. Este comportamiento reactivo de la colectividad también puede detectarse en estamentos sociales que, espoleados por las nuevas sensibilidades, dibujarían mapas sociológicos completamente modificados. La aparición de los *intelectuales* no resultaría un fenómeno aislado sino, más bien, la caracterización de un conjunto de adhesiones que, de una forma u otra, habrían de invertir su esfuerzo en una *praxis* política. De hecho, los dirigentes de los gobiernos de España serían conscientes, desde el principio, de la importancia de dicho movimiento y de su capacidad de influencia en las esferas más sensibles del país. En el estudio de Fernández Cifuentes se recoge un párrafo de Fidelino de Figueredo, en el que se analizan estas circunstancias. Lúcidamente, como dice el autor, se nos advierte de que:

“Las dictaduras de Primo de Rivera y Berenguer crearon en los profesionales de la inteligencia una solidaridad nueva; por primera vez en la historia española, desde los tiempos de la persecución contra la heterodoxia quinientista, los gobiernos daban beligerancia a la inteligencia. Durante los siete años de su gobierno, Primo de Rivera y su “fides Achates” Martínez Anido sufrieron la pesadilla de los “intelectuales” y los “ateneístas”. Llamar a alguien “intelectual” en las notas oficinas y en la prensa dictatorial no era designar el ejercicio predominante de la inteligencia entre varias actividades, era rotular una disposición política: descontento endémico, celos, impotencia, egotismo hiperestésico, divorcio de la realidad; (...)” (en Fernández Cifuentes, 1982: 253-254)

Por lo pronto, los intelectuales controlaban abiertamente la vida cultural y literaria del país lo que, de algún modo, ya suponía un desafío al militarismo gobernante. Además, la creciente influencia del periodismo y su presencia en la opinión pública, habían dejado el hueco preciso al artículo de opinión y a las valoraciones públicas y notorias de

los pensadores menos afines al gobierno. Fue esta misma prensa la que, una vez empeorada la situación de Cuba tras la Paz del Zanjón (1878), criticó a aquellos oficiales que no se presentaron voluntarios para sofocar la insurrección de principios de 1895. La reacción no se hizo esperar: grupos armados asaltaron y destrozaron las redacciones de *El Resumen* y *El Globo*, que habían ejercido la crítica. Según José Luis Abellán, se trata de una “presión institucional, y no al socaire de una opción política. (...) El ejército interviene ahora como *estamento* o *institución* que quiere influir sobre la acción del Estado, disputándole así la supremacía del poder civil.” (Abellán, 1993, Vol. 6: 30). Esta actitud es un precedente de la crisis política que llevará a la Restauración. La derrota frente a EEUU representará el principio de un examen de conciencia, de una catarsis colectiva del país liderada por la *Generación del 98* y la intelectualidad, en general, aunque ya hemos observado que la guerra de Cuba es sólo un punto de inflexión por añadidura. El regeneracionismo habría que subsumirlo “en una inflexión ideológica del gran movimiento modernista que conmueve las letras hispánicas a uno y otro lado del Atlántico” (Abellán, 1993, Vol. 6: 32). Coincidimos con Abellán en la idea de que el movimiento modernista representa, de manera universal en los países hispanos y por diferentes razones y momentos evolutivos e históricos distintos, por un lado, la construcción de una realidad nacional y un sentido de la autonomía y la maduración de la creciente independencia cultural, geográfica y política de las colonias y, por otro, la reconstrucción de un país anclado en la miseria moral y en la decadencia del sistema capitalista aplicado a un modelo territorial imperialista, que se soportaba sobre los goznes de un militarismo irracional y extensivo. La crisis, en realidad, resulta ser varias crisis, como casi siempre, y el momento histórico identifica un nivel de conciencia general de la situación y una preocupación de la oligarquía dominante acerca de sus amenazados privilegios de clase, envueltos en una, cada vez más, antipatía de las clases populares. Como recoge el profesor Abellán, en las palabras de Francisco Silvela (*El Tiempo*, 16 de agosto de 1898): “España se ha quedado sin pulso” (en Abellán, 1993, Vol. 6: 32), por lo que la crisis supone, como hemos dicho, un momento de inflexión y de ruptura de la idea de España como nación histórica. Es entonces cuando renace el mito arcaico de Castilla, como identificación de la España imperial y poderosa. La apelación al pasado histórico unificador de los pueblos de la nación, es el signo evidente de la amenaza que siente la oligarquía por el desafío de la destrucción del orden que la sostiene. Del mismo modo que los nobles de la Edad Media en el momento en que las ideas renacentistas y humanistas invaden los reinos, la oligarquía del fin de siglo en

España crea su propia Arcadia: último estertor del mastodonte moribundo. Para el profesor Abellán, la guerra de Cuba no significa en sí el fin de un imperio, como idea fundamental, sino la ruptura de un sistema económico colonial no fundamentado e insostenible. Ésta sería, para él, la razón que motiva el movimiento intelectualista. No obstante, habríamos de añadir, existen razones de tipo moral y cultural que invocan la independencia de las colonias, la retirada de España y la concentración de los esfuerzos en la regeneración de los valores nacionales, con el fin de que la convivencia de los pueblos se sustente, no en la fuerza y en la imposición, sino en el intercambio cultural y en la construcción de sociedades equilibradas y adultas, capaces de dilucidar sus límites con la palabra.

La restauración canovista no traerá sino malas noticias, visto con la adecuada perspectiva, a esta idea renovadora. Alfonso XIII, mal rey y peor gestor, dará pábulo a la intervención militar en la política a través de la Ley de Jurisdicciones de 1906. Sin embargo, como apunta Abellán, este rejuvenecimiento del militarismo contiene una respuesta a la inculpación social y el agravio, del que es protagonista el ejército español tras la derrota de Cuba. Por tanto, se trata de la restitución moral de una “institución humillada y ofendida.” (Abellán, 1993, Vol. 6: 36). Será en el momento en que la monarquía constata la pérdida de su legitimidad y poder de influencia, cuando Alfonso XIII, desarmado moral y políticamente, se enroque en el apoyo de su ejército, lo que tendrá consecuencias funestas en la prolongada guerra en Marruecos y en los desastres públicos en territorio nacional. Frente a este escenario de congoja general y de miedo político surge la palabra. Sabemos que el neologismo *intellectuel* está asociado al caso Dreyfus, en Francia, pero también que Unamuno ya lo usa, por la misma época, en referencia al conjunto de pensadores que hablan de la regeneración de España. Su destacada participación en la vida pública tendrá, también, consecuencias en el desarrollo del relato general de los hechos. La evolución del ensayo como género literario se relacionó, en un primer momento, con la literatura didáctica aunque, como recoge Abellán, Ángel del Río lo niega pues “constata en el ensayo contemporáneo un acento individual y un tono lírico del que carece toda la literatura anterior.” (en Abellán, 1993, Vol. 6: 74-75). De alguna manera, el esteticismo y el lirismo son crecientes valores aplicables al pensamiento y a su manifestación. La corriente modernista, vemos aquí, no hace distinciones precisas entre ensayo y poesía, o entre ensayo y novela, incluso entre novela y poesía, sino que supone un modo de mirar, una experiencia

reflexiva en el marco de una posibilidad social. Es su formalidad aparente, su esteticismo, lo que puede haber llevado a ese ánimo de separación entre *Generación del 98* y Modernismo porque, como comprobamos, el motivo regeneracionista, renovador y filosófico invaden el total de las actividades y ponen en común a pensadores y creadores de ambos bandos, si es que alguna vez existieron éstos. Una de las conclusiones importantes del estudio de la historia, es que intelectuales y modernistas conforman variantes de un mismo impulso y el ensayo, como forma de expresión intelectual, aparece como un modelo de literatura adicional, expresivamente relevante y estéticamente adecuado a la época y las ideas bajo las cuales se desarrolla. Independientemente de valoraciones críticas más precisas, ésta es una certeza integradora de la que es conveniente hacerse eco en su generalidad.

Lógicamente, en la actitud de replanteamiento de una parte tan relevante de la sociedad española caben varias interpretaciones. Una de las más plausibles, además del detonante de los desastres militares, es la toma de conciencia que una creciente burguesía adopta frente al poder oligárquico establecido. Esa burguesía es la consecuencia directa de una ingente industrialización que, de la mano de un incremento de las poblaciones urbanas, surte de un nuevo modelo de economía a una España tradicionalmente agraria. Las clases medias, toda vez que el paradigma social capitalista se va desarrollando, se comienzan a preocupar de algo más que su enriquecimiento material. Alrededor de los altos hornos de Bilbao, la industria en Barcelona, la minería asturiana, etc., se crea todo un entramado de inmigración interna que proporciona mano de obra a los nuevos instrumentos económicos y que exige de sí, como corolario a una mejora de las condiciones de vida, una más alta concienciación de los valores y principios en los que se debe sustentar un equilibrio de las clases sociales, inexistente en esos momentos. El paralelismo que, una vez más, observamos entre estos posicionamientos, y los ocurridos frente a la nobleza medieval, por ejemplo, son incontestables. Todo grupo humano que, en cualquier momento histórico, ve colmadas sus necesidades de supervivencia, se ve impelido, entonces, a una reflexión sobre los valores que han de coronar sus aspiraciones existenciales, ya que las vitales han quedado solventadas. Y así ha de pasar siempre, en buena lógica. Sin embargo, y como también suele pasar, la clase del poder se mantiene inamovible, en espera de acontecimientos más favorables, por lo que el siglo XIX no fenecerá más originalmente que otros. Amparados por una corriente ideológica que se ha venido en llamar

tradicionalismo, el estamento caciquil sigue anquilosado en una visión nacional que proviene del carlismo, más o menos actualizado por la Restauración borbónica. Resulta curioso que el gran afán de Cánovas es el de la conceptualización de España como *Nación* en el sentido histórico de la palabra. Y es ese esfuerzo, según opina el profesor Abellán, “lo que le lleva a remitirse al pasado como único elemento sólido e incontrovertible.” (Abellán, 1993, Vol. 6: 559). De alguna manera, el hecho de que España sea una nación residente en el pasado, y en fase de construcción según esto, nos dejaría como idea la disolución del concepto mismo en su origen: España no cumpliría, a la sazón, con esa idea conceptual de nacionalidad y quedaría relegada a un recuerdo pasado y a un deseo futuro. Estaríamos de acuerdo con la propuesta de Abellán de que Cánovas, en su exceso de celo argumental para verificar el ser de España, “logra el efecto contrario de diluirlo”. Curiosamente, la *Generación del 98*, en su manifiesta dirección renovadora, también se preocupa por el “mal de España”, en el sentido unamuniano y provoca la reflexión sobre la condición del país, conceptualmente también analizada. No obstante, para los intelectuales noventayochistas el ser de España ya no puede residir en su historia únicamente, sino en el deseo de avance, sin que ello suponga una renuncia a su idiosincrasia sino, más bien, un reconocimiento de sus valores intemporales, que poco tienen que ver con ideologías políticas dominantes, sino con la esperanza de un futuro mejor en convivencia. La Restauración canovista se propone, entonces, como el eje sustancial de un Estado en el que los hombres pueden vivir libremente asociados, dentro del orden natural que la monarquía establece, lo cual no deja de ser ciertamente paradójico pues condiciona la supuesta “naturalidad” de esa relación a una superioridad moral del estado monárquico, como realidad incontestable. Se trata de un modelo relacional, educativo y social donde el esquema político no es mermado por ninguna ideología interna o externa, férreamente sujeto por la aceptación casi “divina” de sus súbditos. Por supuesto, las afirmaciones de Cánovas del Castillo al respecto de la igualdad y la protección de los ciudadanos en la sociedad española que él ha programado, no es más que una terminología banal. En el fondo, Cánovas es un ilustrado de clase alta que entiende las diferencias sociales como esencialmente “naturales”, y que ve en el orden estatal el modo auténtico de convivencia, por encima de las libertades de aquellos que quieran manifestarlas. El hombre, nos diría, pertenece al lugar del que no debe salir. Y ese credo constituye un sistema equilibrado en su funcionamiento, pero profundamente injusto e inmoral en sí mismo. Es por ello que Abellán dice, muy afinadamente:

“(…) estamos en condiciones de afirmar que la Restauración propuesta por Cánovas como “continuación de la historia de España” tiene un carácter de “respuesta ideológica” frente al impulso histórico progresista que la revolución de 1868 representó en su momento. (...) enfatizando conceptos como los de *estabilidad* y *continuidad*.” (Abellán, 1993, Vol. 6: 565)

De lo que se deduce que el mantenimiento de una clase oligárquica, con sus beneficios y prebendas, estaría justificado por la reinstauración del orden social, tras el primer atisbo de revolución popular que condicionó la política del Estado. Ésta es también, añadimos, una manera de militarismo, un ejercicio de la fuerza en contra de cualquier modo de planteamiento novedoso o reflexión crítica ascendente. Sin embargo, la oligarquía que, como bien explica nuevamente José Luis Abellán, tenía un origen agrario, se enfrentará a los intereses crecientes del capitalismo urbano, de imparable desarrollo en el nuevo modelo internacional. De ahí que el orden que se pretendía establecer, en cierta manera, va en contra de la corriente en la cual se mueve la nación, provocando aún más división entre las clases proletarias, las clases desfavorecidas y el sistema mismo. En definitiva, el nuevo orden proporcionaba un nuevo desorden. Por consiguiente, España se ve sometida por dos frentes de hostilidad: la falta de vigorosidad de un sistema económico capitalista cuya dirección está mal definida, y la creciente hostilidad que las antiguas colonias establecen contra una cultura que está llegando al colapso.

Es interesante hacer notar, como Arnold Hauser deja entrever, que el sentimiento de decadencia general que se vive en los años finiseculares es algo más que un malestar por las condiciones vitales de la ciudadanía, o una falta de simpatía por la estructura social establecida; se trata, además, de la constatación de que esa disolución afecta a toda una civilización y que, con ella, desaparece un modo de ver la vida, una cultura, un estereotipo. Esa aparente “simpatía hacia las antiguas culturas, cansadas y refinadas, hacia el helenismo, hacia el último período romano, el rococó y el viejo estilo “impresionista” de los grandes maestros” (Hauser, 2004: 440), es como una declaración de un estado de melancolía general, reconocible y anhelante, un acta de defunción. Otra constatación, esta vez positiva, es el establecimiento de sectores sociales en los que dichas estructuras anacrónicas han quedado superadas definitivamente, y se avanza en la construcción de nuevas modalidades. Sectores éstos, según Tuñón de Lara, al principio asociados, de algún modo, a los grupos de poder que, poco a poco, irán desplazándose

hacia las clases más populares, representando “el núcleo central” de éstas. Tuñón de Lara pone en el objetivo, entonces, las figuras de Jaime Vera, Pablo Iglesias o Ángel Pestaña, como cabezas pensantes y líderes de opinión de estas corrientes renovadoras. Cualquier lector podría deducir de todo lo anteriormente dicho que España era un país caótico en todos los sentidos o, al menos, un país que estaba atravesando una crisis de identidad acrecentada por una importante crisis económica. Sin embargo, el hecho de que el modelo capitalista estuviese mal enfocado, y fuera a tener malas consecuencias en el futuro, además de las consabidas desigualdades sociales que ya se daban, no significa que no se dieran circunstancias a través de las cuales se permitiera una cierta bonanza. Y esas circunstancias se dieron en forma de guerra mundial. Dice Tuñón de Lara que:

“Lejos de eso, desde comienzos de 1916 y hasta 1920 se asiste a un importante período de acumulación de capital, producto de los superbeneficios obtenidos con motivo de la guerra. En efecto, la conflagración había cambiado todo: (...) Por un lado, son los gastos suntuarios, el lujo, el derroche de una burguesía especuladora ascendente, no siempre bien vista por la clásica, que consume objetos y servicios diferentes; incluso a nivel de las clases dominantes se produce un choque de mentalidades. Por otro, es el problema de la acumulación y reinversión de excedentes. Se observa netamente una tendencia a reforzar el capital financiero (bancos más industria) y las formas de empresa que prefiguran el monopolio (...)”

En cambio, todo aquel que percibe una renta o ingreso fijo queda económicamente aniquilado por el alza del coste de la vida; (...) la gran mayoría de la población encontrará insoportable la nueva relación entre sus ingresos congelados y los nuevos precios.” (Tuñón de Lara, 1992: 40-41)

Hemos sentido la necesidad de reproducir esta extensa cita dada su característica precisión de cómo responden los grupos de poder ante los avatares de la economía mundial. En procesos de reacomodación de las economías nacionales, donde el abaratamiento de los países como entidades generadoras de riqueza es necesario, por culpa de un endeudamiento excesivo y una disminución de la competitividad frente a otras naciones, los grupos de poder, que son los grandes defensores del liberalismo capitalista y, por tanto, mantenedores del sistema tal y como lo describen los manuales al uso, se protegen. Y esa protección, que vemos en la España de 2016 como consecuencia de la crisis financiera y especulativa de 2008, tiene enormes semejanzas con esa España de principios de siglo, en la cual la oligarquía “blindaba” sus medios de producción a costa de la desigualdad social y el empobrecimiento de las clases medias y proletarias. Un lector de este trabajo que sea coetáneo del mismo entenderá a la

perfección este concepto, sobre todo cuando eche un vistazo a la depauperada situación del llamado “estado del bienestar” y al evidente empobrecimiento general de la sociedad española. En este contexto histórico, resulta curioso que los comportamientos de las clases poderosas capitalistas, y de los grupos de poder afines, sigue siendo exactamente el mismo. Desde esta perspectiva, el sentido de regeneración de la intelectualidad de fin de siglo, personificado en creadores, filósofos, artistas, etc., se nos hace vívido y plausible.

Es evidente que la mezcolanza de tendencias artísticas y movimientos no es un argumento para desechar un marbete determinado o un concepto preciso como el de *Generación del 98*; tampoco lo es su coincidencia en la crítica a un régimen, puesto que, siendo el fondo el mismo, las diferencias técnicas, estéticas y, tal vez, conceptuales pueden ser muy profundas, dando lugar a movimientos distintos en esencia, tales el Modernismo y las Vanguardias, cuya confluencia no impide hablar de diferencias esenciales y palmarias. Hay razones, no obstante, para plantear que la llamada *Generación del 98* no constituye sino un punto de apoyo histórico, atractivo y conveniente, pero no por ello menos arriesgado. Si usamos ese término aquí es porque el intelectualismo ha sido visto como un elemento común de los miembros de esa mal llamada “generación” lo que, junto a otros aspectos, nos permite unificar criterios históricos. Sabrá el lector, por lo tanto, perdonar la imprecisión. Aún así, el año de 1898 supone una frontera simbólica en el desarrollo de ciertos contenidos políticos y sociales que se amalgamaban en el interior de nuestra nación y que cohabitaban en la gestación de una nueva forma de visión, que se vería reflejada muy significativamente en el arte literario. Al principio, los noventayochistas eran, según Donald Shaw, “muy vulnerables. La publicación de libros nunca fue su fuente principal de ingresos.” (en Pascual Martínez, 1992: 213). Lo que nos dejaría un panorama germinal muy lejano a lo que hoy, con perspectiva, entendemos como el principio de una reformulación del conjunto de la sociedad. ¿Cómo una idea, emanada de unos pobres sabios, puede hacer reflexionar a una multitud?

1.1.2. Estado del pensamiento.

El afán de cambio es, además de un deseo, un proyecto que sólo resulta viable en los mentideros de la política. El camino de la intelectualidad se siente abocado a la opinión, a la reflexión filosófica y a la información pública, pero adolece de capacidad legislativa. Ocurre, casi siempre, en estos casos que el medio de expresión más libre es el de la cultura, y a él se recurre en su función de canal de libertad del pensamiento individual y colectivo. A finales del siglo XIX, la cultura ofrece un espacio a los indignados, a los rebeldes que quieren cambiar su mundo. Y, espoleados por el estilo de vida de los poetas residentes en París, capital cultural del occidente de esos años y auténtico mito de la creatividad, algunos artistas de este país vieron en la *bohemia* un estilo existencial, un modo de reacción ante los acontecimientos, como pudieron ser el movimiento *hippie* de los años sesenta, con su estética y su música, los *rastafari* de los setenta, o la *movida madrileña* en los años ochenta. Las tertulias de los cafés se llenaban de fantoches agoreros y bohemios de poca monta. El denominador común es el ansia de volar. Muchos de estos artistas ni siquiera pueden ser llamados como tales, pero, en cualquier caso, el abandono de ciertas costumbres, el alcohol, las largas conversaciones y los recitales poéticos, el erotismo o la salvaje rebeldía juvenil resultan características de una vida estética de renunciación a la anquilosada condición de la sociedad, contra la que se manifiesta esta juventud de “melenudos”, como eran llamados los modernistas. En la novela de Luis Martín Santos, *Tiempo de silencio*, los personajes-artista de la noche aún recuerdan el ambiente de alcohol y decadencia del fin de siglo, como un manifiesto del anacronismo en el que se mantiene la sociedad que el autor pone en solfa:

“Su impaciencia era grande. Era absolutamente necesario que sus nuevos conocidos no pudieran formar un juicio de él únicamente por su aspecto físico y por el imperfecto dominio del idioma que le impedía expresar sus ideas, sino que tomando contacto con su obra, lo elevaran sobre el pedestal que naturalmente merecía.” (Martín-Santos, 1978: 69)

Era preferible morir de hambre, vivir en la calle o dormir en cualquier penosa taberna, e incluso vestir cualquier ropa raída que dejar que la obra de arte, la excelsa creación del hombre, cayese en el olvido. La renunciación estética en la que viven este tipo de personajes es reflejo de una degradación suicida, en la que el escapismo parece más una pose que un programa renovador.

Si bien cualquier aspirante a artista debía estar al día de las novedades que vinieran de París, o del último movimiento poético, no es menos cierto que durante el gobierno de Primo de Rivera la censura de la prensa provocó que se eliminaran ciertos temas culturales de la misma. La desaparición del espacio de expresión de la intelectualidad se suponía un medio de protección de la oligarquía, aunque *El Sol*, en la década de los veinte, se hará eco de algunas de las novedades que van surgiendo fuera de nuestras fronteras. No obstante, el conocimiento de los escritores españoles de la realidad externa es, en ocasiones, sólo superficial, una impostura, salvo en el caso de aquellos que, como los Machado o el alucinado Alejandro Sawa, habían tenido una experiencia vivencial en París. Sin embargo, el creador vive volcado en su obra. El creciente apego por la construcción cultural, el solipsismo del lenguaje creativo, lleva al artista a ser consciente de que, tal vez, el principal medio de expresión y de rebeldía lo constituya su propia obra de arte. Es en este instante cuando la novela se convierte en un foro de discusión sobre la propia literatura y su papel en la ontología del hombre moderno. En muchas obras descubrimos esta característica tan interesante y tan definitoria, como en *El inmoralista*, donde André Gide reflexiona sobre el arte de escribir y de pensar, que también está alienado por un sistema subyugante:

“¿Sabe usted qué es lo que vuelve hoy letra muerta a la poesía, y sobre todo a la filosofía? El haberse separado de la vida. Grecia idealizaba incluso la vida; de suerte que la vida del artista era ya en sí misma una realización poética; la vida del filósofo, una puesta en acción de su filosofía; de modo que, mezcladas a la vida en lugar de ignorarse, la filosofía aumentaba a la poesía, la poesía expresaba la filosofía, y el todo era de una admirable persuasión. Hoy la belleza ya no actúa; la acción no se cuida de ser bella; y la sabiduría opera aparte.” (Gide, 2001: 104)

¿No podemos leer en estas palabras un reproche del personaje sobre la mala utilización de la terminología? ¿Quién ha subvertido el concepto de sabiduría disgregándolo de la cultura? ¿Es la sabiduría sólo un instrumento al servicio de la construcción física de las sociedades, o constituye una herramienta de construcción del hombre mismo? En otras obras podremos contemplar la misma queja. La belleza, como se indica levemente en este párrafo, adquiere un valor en sí mismo y deja de ser un simple adorno, para transformarse en una verdad completa. A esto habría que añadir que el periodismo estaba involucionando hacia una forma de producto comercial, meramente especulativo, propio de una sociedad pueril y de un sistema de información depauperado. Es muy

interesante la manera en que Cansinos Assens, amplio conocedor de este mundo, describe esta realidad en su novela *La huelga de los poetas*, donde nos descubre la falta de escrúpulos en el manejo de un medio tan sensible a los derechos de la ciudadanía como es el de la prensa escrita. En ella, como hemos advertido, la cultura pasa a un segundo plano, apareciendo la literatura como un medio de evasión de la tragedia humana, sin más pretensión. Pero es en esas sociedades en las que la palabra se trivializa cuando se hace desaparecer la civilización misma y, de resultas de ello, se provoca la aparición de movimientos regeneracionistas. Al leer *El juego de los abalorios*, de Hermann Hesse, podemos leer lo siguiente:

“(...) se luchaba –al igual que en la esfera del folletín periodístico– con una inundación de valores culturales y fragmentos de saber aislados y destituidos de su significación. En resumen: se estaba ya frente a aquella horrorosa desvalorización del verbo que, como primera consecuencia, había de provocar en secreto (...) la revolución (...) que muy pronto se hizo visible y potente y dio origen a una nueva autodisciplina y dignidad del espíritu. (...)”

Se acababa en realidad de descubrir (...) que había pasado la era creadora de nuestra cultura al paso que se le fue la juventud (...) la inautenticidad del arte.” (Hesse, 2001: 25-26-27)

Es curioso, no obstante, que, según recoge Fernández Cifuentes, “Díez Canedo (...) no llegó a ocultar el pesimismo que le inspiraba la situación de la novela.” (Fernández Cifuentes, 1982: 172). El germen cultural y el impulso innovador de la creatividad nacional parecían haberse detenido, como si la ebullición hubiese acabado evaporando el combustible. Todo parece tener una explicación plausible. El ámbito de la poesía había sido rápidamente abanderado como el espacio técnico de la cultura imaginativa, la música de la palabra, el organismo de la ilimitada inspiración. Y ahí es donde se invocaba el genio de los grandes experimentadores, de los soñadores reflexivos del arte. El ensayo, por su parte, había supuesto la consolidación de un género renovado, donde el lirismo quedaba restringido a una intención. ¿Y qué era de la novela? La novela sólo podía llegar a buen término a través de la evocación de una prosa poética, una suerte de hibridismo de difícil solución técnica. ¿Cómo modificar los usos y costumbres del abundante lector de la novela decimonónica? Para poder llegar a empapar a la sociedad, la novela se veía envuelta en una encrucijada muy exigente. Si bien los métodos empleados por los autores más revolucionarios, como Proust y Joyce, eran vagamente conocidos, la gran dimensión e importancia de sus obras aún no habían sido asimiladas del todo, por lo que, en este punto, parecía que la novela española quedaba abandonada

a su propia suerte autodidacta. Aunque esto no es del todo cierto, ya que en el ámbito cultural seguíamos conectados con la vanguardia occidental europea. De alguna manera, los novelistas españoles creaban sobre sus posibilidades y sobre su orientación creativa general, dentro del movimiento modernista, en unos parámetros que podríamos llamar “nacionales” y con unas influencias que poco tenían que ver con los autores antes nombrados, lo que provocó, como consecuencia, un cierto anquilosamiento de la novela con respecto al género poético, por ejemplo. Este anquilosamiento no significa una disminución cualitativa sino, más bien, un arraigo con formas más tradicionales de la producción novelística nacional. Los acontecimientos, no obstante, se suceden a una gran velocidad, dando como resultado análisis tan sorprendentes como el realizado por Alcalá Galiano en la *Revista Quincenal*, sobre la situación de 1917, cuando explica que:

“Ha andado el tiempo tan aprisa que los jóvenes de ayer son casi los viejos de hoy y que los acusadores se han convertido ahora en los acusados [...]” (en Fernández Cifuentes, 1982: 193)

Y esta afirmación, hecha en relación a la *Generación del 98*, nos pone sobre la pista de una realidad no siempre bien fundamentada: el aire renovador de la intelectualidad, cuando se transmite al ámbito creativo de la cultura modernista, supone la degradación periódica de toda novedad en sí, como hemos explicado en el anterior capítulo, lo que conlleva un envejecimiento en muy corto espacio de tiempo, de toda propuesta que ya ha superado su tiempo de análisis y experimentación y que, como cualquier idea productiva, acaba finalmente degradada en su uso. Tal impaciencia no es un signo de futilidad revolucionaria, o de desprecio por la organización, sino un sentido filosófico, existencial, cultural y, casi, político de la vida donde la exigencia del hombre alcanza un modo de vitalidad extraordinario. Como reverso de esta forma de pensamiento vendrá la asociación con la idea del *superhombre* nietzscheano que, en estos términos tiene, como una de sus posibles consecuencias superlativa, trágica e inaceptable, la de la eliminación fascista de toda criatura humana “débil”, incapaz de conllevar el ritmo constante de esa destructiva auto-renovación. No obstante, en este momento originario, aún no se contemplan, por un problema razonable de falta de perspectivas históricas, tales reflexiones.

Es curioso el importante papel que el *krausismo* juega en la España del XIX. Sanz del Río se hace eco de las teorías de Krause, un filósofo apenas presente en otros

ámbitos, y las extiende como la síntesis de la construcción de un hombre nuevo, un hombre que no ha renunciado jamás a sus valores esenciales pero que necesita estructurarlos y reorientarlos. El hombre tiene un papel en la historia, en la que se sitúa definitivamente, y, de ese modo, su sentido se comprende desde la generalidad y no desde su individualidad. Es la Humanidad lo que tiene importancia, y lo que es digno de analizar y construir, ya que el hombre, en sí mismo, condensa los valores que hacen del colectivo una sociedad de principios y de reglas de convivencia. La actitud constructiva del *krausismo* nos lleva hacia un modo de cientificismo muy acusado. La visión positivista del mundo humano tendrá unas consecuencias inevitables en el equilibrio ideológico y moral de las comunidades nacionales. En España, tal esfuerzo se verá reflejado en las “contendidas” emprendidas entre la ciencia y la religión, que copaba el sistema educativo nacional. La corriente positivista, el auge de la ciencia y la confianza ciega en el desarrollo de la tecnología y el ser humano del futuro, a través del conocimiento útil, tienen que ver con los pilares esenciales de la ontología humana del siglo XIX: Freud, Marx y Darwin. No obstante, la línea evolutiva del *krausismo* tenderá hacia una ciencia cada vez más pragmática, orientada hacia la experimentación. No se abandona del todo la metafísica, la reflexión global de las ideas, pero sí que se avanza hacia una praxis científica que proporcione certeza al conocimiento. Para José Luis Abellán, el año de 1868 supone un punto de inflexión muy interesante en el desarrollo de la nueva mentalidad española. La enseñanza de las doctrinas de Charles Darwin hará que “positivismo y evolucionismo lleguen a identificarse” (Abellán, 1993, Vol. 6: 103). El desarrollo científico posterior, tendrá en *La Gloriosa* una fuente de posibilidades histórica. Sin embargo, la gran burguesía, los grupos de poder político y económico, verán en el evolucionismo un modo de justificación de la “naturalidad” de su posición frente al resto de la sociedad. La aptitud para sobrevivir, la “ley del más fuerte” se impone como un mantra entre los que se quieren reafirmar en sus privilegios mundanos y morales. De ahí que el autoritarismo, el racismo o la violencia de clase estén “respaldados en este caso por una filosofía biológica que estira hasta un plano *hiperpositivista* las conclusiones darwinianas.” (Abellán, 1993, Vol. 6: 106). Esta exacerbación de los núcleos filosóficos o científicos, es una desviación maniquea que poco tiene que ver, como es obvio, con la propuesta original aunque, como podemos comprobar en la historia –me remito al caso, una vez más, del *superhombre* nietzscheano como ejemplo paradigmático–, han supuesto motivos de afirmación de

conductas reaccionarias y coercitivas que, únicamente, sirven de bloqueo al desarrollo de los pueblos y a la pacífica convivencia de los hombres.

El positivismo convive con un torrente social e ideológico imparable: el auge de la conciencia del proletariado. Las ideas de Marx sobre la estructura social capitalista y la dependencia casi medieval de los trabajadores, a través del salario y del producto no suficientemente remunerado de su trabajo, enciende algunas luces sobre el problema de la educación global de las clases bajas o el acceso a ciertos tipos de servicios, vetados para la “especie” trabajadora. El mercado capitalista, convertido en un escenario teatral de nuevas disposiciones del poder, concede modos de vida a los ciudadanos sin advertirles de que una nueva esclavitud queda instalada en ellos. El consumo de objetos y bienes condena, cada vez más, a una dependencia excesiva de los sueldos, cuyas condiciones serán, entonces, maniatadas por empresarios sin escrúpulos que, apenas obstaculizados por ningún tipo de sindicación o protección estatal del obrero, tienen manga ancha para “legislar” de manera efectiva en este campo. El caldo de cultivo para la especulación sociológica queda, entonces, en manos de un voluntarismo casi heroico de las clases obreras y sus líderes, ante el desamparo general. En este sentido, el llamado *krausopositivismo* es una manera de conciliación entre praxis y metafísica, intentando que ninguna anule a la otra definitivamente. En una sociedad estructurada sobre la aparente libre circulación del dinero es necesario “acabar con todos los imperios que conducen siempre a posturas reduccionistas” (Abellán, 1993, Vol. 6: 123-124). La lógica de un científicismo equilibrado por la reflexión humana, por la idea, por la capacidad de estructurar el pensamiento sin la limitación de una experiencia demostrativa, se contienen en el modelo educativo de la Institución Libre de Enseñanza, modelo que resumimos con la palabra *institucionismo*, que según Abellán contiene algo más que una mera referencia a su origen físico, ya que conjuga los valores del positivismo con los “planteamientos éticos originales del krausismo” (Abellán, 1993, Vol. 6: 123-124). Estando de acuerdo con los postulados pedagógicos del *institucionismo*, parece que la sociedad española estaba perdiendo capacidad organizativa de respuesta a graves problemas sociales, cuya demora resultaba un indudable riesgo para la paz social. De ahí que, como hemos apuntado al hablar del marxismo, los proletariados más destacados por su posición estratégica y por su amplio desarrollo y concentración, tales como la clase obrera industrial catalana o el campesinado andaluz, como señala nuevamente el profesor Abellán, son centros

germinales de un potente anarquismo. El anarquismo surge como autodefensa frente al Estado totalitario, usurpador de los valores humanos de justicia e igualdad, y se justifica en la valoración del obrero en su humanidad, en su legitimación para solicitar lo que cree que le pertenece en buena ley, y en su motivación de cambio y transformación del mundo en el que vive. El anarquismo es la vertiente más ofensiva, más incipiente de cuantos modos de respuesta, probablemente, se han experimentado en la España del cambio de siglo, y aún constituye para los historiadores un fenómeno de gran calado y de considerables consecuencias directas e indirectas en el resto de los acontecimientos que conformarán la España actual. Por supuesto, la exaltación libre del individuo contiene un rechazo cerril hacia las figuras de Dios, el Estado, el Capital, el Ejército o cualquier forma institucional de opresión. Eso, incluso, significa un desapego por una ideología concreta, un rechazo frontal del comunismo y un deseo irrefrenable de asociacionismo libre y federalista, que ponga al individuo y sus decisiones por encima de la colectividad. Esa defensa a ultranza de la figura del hombre, que tiene claras connotaciones románticas, vivirá experimentos fructíferos en la España de la Guerra Civil, poco conocidos pero extraordinarios, que, si bien no tuvieron continuación, suponen un aldabonazo en las, a veces, pétreas conclusiones con las que la Historia, como ciencia, bloquea algunas de las posibilidades del hombre. En tal caso, la moralidad pertenece a un ámbito universal, que trasvasa los límites de los Estados. Las naciones y las patrias no tienen sentido, ya que el hombre es un concepto único, no fronterizo, y, por consiguiente, los valores de la nación, como tal, quedan subvertidos, resultan anacrónicos. Esa lucha por la libertad del hombre tiene como trasfondo el de la confianza en su propia bondad, en que son los obstáculos de los Estados y las instituciones que los sostienen aquellos que impiden que el ser humano desarrolle por entero su “humanidad”. La auténtica liberación supone un modo de *solipsismo colectivo* donde la conciliación, la defensa de la idea propia, la colaboración, la solidaridad y la imaginación sustituyen al dinero, la justicia estatal o la educación programada por el gobierno. Por lo tanto, no podemos hablar del anarquismo como una enfermedad de la sociedad española del XIX, como un elemento más de respuesta a los males de España, como la *Generación del 98* o el *costismo*, sin ampliarlo con el matiz romántico que supone y la coherencia absoluta del movimiento y las acciones que llevaron a cabo. Quede dicho, no obstante, que la excesiva violencia que se deriva de sus acciones contra el Estado, no son defendibles de ningún modo, ya que la sangre humana no puede tener justificación en una ideología; sin embargo, muchos de los movimientos que se

enraizaban en una supuesta “defensa de España” condenaban una violencia extrema anarquista que, numéricamente (y sólo numéricamente), resultaba ínfima en comparación con la que ellos practicaban.

El ambiente de revolución del año 1868 marca, también, lo que *Andrenio* definirá como “el renacimiento de la novela en el siglo XIX”. El profesor Abellán prefiere concentrar a todos esos autores en una sola generación, y no hablar del año 1874 o el 1883 como definidores de otras tendencias. Así, pondríamos en colaboración histórica las obras de Juan Antonio de Alarcón (1833-1891), Juan Valera (1824-1905) y José M^a Pereda (1833-1906), junto a las de Emilia Pardo Bazán (1851-1920), *Clarín* (1852-1901), Armando Palacio Valdés (1853-1939) y Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928). Para entender el desarrollo posterior de la novela, referido a principios del siglo XX, hay que ponderar el papel que juega este género en la polémica revolucionaria de 1868, donde el enfrentamiento con el poder religioso será muy significativo. Para José Luis Abellán, al que seguimos incansablemente en este apartado, será *La fontana de oro* (1870), de Galdós, “el pórtico de la novela española moderna” (Abellán, 1993, Vol. 6: 438). Podríamos hablar, así, de un impulso inicial que sentará las bases sobre las que desarrollar una nueva forma de expresión modernista. Se abre un gran ciclo donde aparecerán obras del calado y la significación de *Pepita Jiménez* (1874), *La Regenta* (1884), *Los Pazos de Ulloa* (1886) o *Fortunata y Jacinta* (1886-1887). Es la época de Zola, del naturalismo, de la técnica adecuada para la captación de ambientes, para la descripción histórica, detallista, espejo de un tiempo. También es la época de autorreflexión, de *La cuestión palpitante*, de Emilia Pardo Bazán, que es signo de preocupación y defensa de la novela como un cauce de expresión adecuado para los intereses sociales de la nación y el hombre. Sin embargo, el naturalismo no llegó a triunfar del todo en España, y la vinculación con los ideales del positivismo llevó a la novela a un tipo de realismo estructural, casi canonizado por los propios acontecimientos de la nación y la necesidad de implementarlos en la ficción. La obsesión por el detalle, el *costumbrismo* como consecuencia de la técnica empleada, de su filosofía de la objetividad más absoluta, conlleva el redescubrimiento de las particularidades. Así, las regiones de España se presentan como oportunidad espacial, caracterizadora de la problemática general. Pero esa realidad, que es reduccionista y provinciana, será la que recoja la *Generación del 98* para explicitarla de una forma más evolucionada, con una estética y una lengua más desarrolladas y de más altas miras.

La cuestión educativa, en manos de la Iglesia fundamentalmente, se verá desafiada por la Institución Libre de Enseñanza y su filosofía consecuente. Pero esta problemática alcanza, del mismo modo, a los catedráticos de Universidad que, a principios de la década de 1920, ocuparán puestos importantes en la política o se enrocarán en el academicismo más exacerbado. Se crean, para Tuñón de Lara, dos clases de burguesía, que se verán enfrentadas por la supremacía del poder educativo del país. Esta situación caracteriza a un país dividido, atrasado, descabezado y desestructurado, sin una guía precisa y sin una dirección definida. En ese orden de cosas, los *intelectuales* suponen un faro de luz entre los espesos nubarrones, una oportunidad de vislumbrar una nueva generación que, mejor educada, pueda diseñar una sociedad más moderna y más acorde a los tiempos. La situación queda definida en estas palabras de Salvador de Madariaga, recogidas por Tuñón de Lara y escritas en *El Sol*, el 5 de mayo de 1928:

“Siempre hubo pobres y ricos, y conviene que los haya. ¿Qué por qué? Por varias razones. Conviene que los haya porque conviene que haya cultura, artes, refinamiento, vida social. Y estos bienes no son función de la riqueza total (pasado cierto mínimo indispensable), sino de los desniveles de la riqueza. Una de las causas más graves del empobrecimiento cultural y estético de algunos –si no de todos– países modernos es la nivelación de la riqueza; es decir, el arribo a las costas de la burguesía de crecientes masas de advenedizos demasiado numerosas para su absorción por el ambiente burgués.”
(en Tuñón de Lara, 1992: p. 340)

Lo que Madariaga llama “empobrecimiento cultural” es, en realidad, el “arribo a las costas de la burguesía de (...) advenedizos”, es decir la posibilidad cierta de que las políticas sociales conviertan a la clase media en una clase socialmente vinculante, con poder de voto, con poder de decisión y con capacidad crítica. España, como vemos, ha sido un país proclive a la confusión del término “cultural” con el de “poder”, que relaciona la educación y la creatividad del ser humano con una élite económica y política, cuyo sustento moral impide la renovación del arte tal y como es aceptado. De ahí la gran conmoción que supuso la aparición de los modernistas. El propio Cansinos Assens, como cuenta él mismo en *La novela de un literato*, sentía que era tratado como un “melenudo”, un extraño advenedizo, holgazán y pendenciero, cuando tenía la necesidad de expresar, en el ámbito familiar, sus ideas y convencimientos renovadores. Los bohemios fueron los representantes de un modo de protesta exacerbado contra el

orden social, una fe ciega en la extravagancia como forma de molestar, de incordiar al poder establecido pero, sin duda, la mayoría llevó sus esfuerzos únicamente a la indignación pública. Fueron los modernistas, los auténticos pensadores y creadores de fin de siglo, los que construyeron la plataforma para los “advenedizos” que tanto temía Madariaga. Anteriormente, toda vez que la Restauración fue un hecho, la poesía satírica fue desapareciendo para dejar paso a un tipo de poesía festiva, lúdica y populista que, según Marta Palenque “culminará con el éxito del género chico” (Palenque: pp. 58-59). El género chico es la expresión más evidente de un producto diseñado para la explotación comercial, un producto capitalista al alcance de las mentes más sencillas, que no busca la reflexión sino el deseo de consumo de sentimientos banales, simples y directos que llamen a la risa y al disfrute. En los momentos de crisis de las sociedades este fenómeno parece actuar como un somnífero. Podríamos comparar esos diálogos saltones y gruesos, efectistas, con las novelas que, actualmente, llenan las estanterías de los centros comerciales y las principales librerías. El consumo rápido del arte ayuda a salvaguardar a los ciudadanos de los efectos de la degradación económica, social y moral de un país. No obstante, esta circunstancia animaba al desarrollo de la novela, que se suponía género menos serio que el ensayo o la poesía. Según Norberto González Aureoles (*La literatura y las desgracias de España*, núm. 42, 15 noviembre 1900, págs. 283 y 286), estaban relacionadas la decadencia y la corrupción que evidenciaba el gusto literario a fines de siglo con los desastres bélicos que ocasionaron la pérdida de las colonias: “La inmoralidad es el sello de las obras preferidas por el público (...) la falta de ideas, valores y sentimientos arraigados, ha conducido a este fin (...)”. Esta supuesta inmoralidad será un sello característico de la libertad modernista, pero no en el sentido degradante que casi alcanza la pornografía, sino en el erotismo más incisivo de la poesía rubendariana o la valorización de la mujer como elemento místico-sexual que dimensiona al hombre en su animalidad. Es importante resaltar que determinados comportamientos artísticos que provienen de situaciones colectivas, en ocasiones desarrollan conceptos culturales y técnicas creativas que no sólo reflejan la realidad sino que invierten el sentido de la misma. De ahí que consideremos que los precedentes del modernismo, como tales, también son una aportación, como vemos, a tener en cuenta en su análisis crítico, y no únicamente histórico.

Cuando la aportación de la ciencia, como medio objetivo de conocimiento, es llevada a otros aspectos de la realidad, como ocurre con el establecimiento de la novela

realista, se incurre en una suerte de explotación de la sabiduría “demostrable”, hasta el punto de que la confianza del hombre en que todo tenga una explicación plausible, abona el terreno a un agotamiento inevitable de la idea misma. Es tanto el deseo del hombre por avanzar, por hacer desarrollar la sociedad capitalista y sus valores tecnológicos y de futuro, que en la conciencia colectiva del mundo industrializado se exhibe, sin pudor, el diseño de un hombre, no sólo conquistador de la naturaleza, sino, sin ambages, conquistador del resto de los hombres “inferiores”. El colonialismo de España, decadente y en retroceso –cuando no en abierta desaparición-, no es signo del fin de su existencia sino que son otras naciones, como el Reino Unido o EEUU, las que, fortalecidas por su crecimiento expansivo, inventan una respuesta “racional” al hecho de sus continuas invasiones en territorios ajenos. La explotación de otras sociedades, la destrucción de sus culturas y la reevaluación de sus principios morales, fundamentada en la obligada tutela que deben ejercer como pueblos “superiormente educados”, esconde la triste realidad de la nueva esclavitud, la explotación de los recursos naturales y el sometimiento de las sociedades más desfavorecidas. Sin embargo, buena parte de esa superioridad moral no cala profundamente en los pueblos desarrollados, cuya situación de división de clases ya es, de por sí, una forma moderna de colonialismo. Basta con revisar *The heart of darkness*, de Joseph Conrad, para comprobar que existen importantes reticencias a la idea de una nación moralmente superior, en el momento en que esa superioridad implica una destrucción de principios ajenos incompatibles. Además, y como era previsible, poco a poco la idea de un conocimiento objetivo inmutable se va diluyendo. Es este el momento de los intelectuales, de la autorreflexión, de la puesta en entredicho de los modelos imperantes para la consecución de la felicidad humana. El hombre ha dejado de creer en el objetivismo para abrazar, de nuevo, la idea de un conocimiento intuitivo, voluntarista. La objetividad, al fin y al cabo, sólo explica una parte ínfima de la realidad, lo que la convierte en un elemento secundario. Pero existen conocimientos en el hombre que nos vienen dados por la intuición, genéticamente inmersos en nosotros, y a los que la cultura europea de fin de siglo se va aproximando con interés, a través del misticismo, lo oriental y la expresión de lo fantástico. Eso, que un buen día se consagrará en el llamado *realismo mágico* de la literatura del *boom hispanoamericano*, comienza a surgir como una pregunta general a lo que el hombre halla como cierto y, sin embargo, inexplicable por medio de ninguna ciencia que se precie. Leemos en *La montaña mágica*, de Thomas Mann, el siguiente párrafo indicativo:

“Naphta contestó con una calma inquietante:

“Querido amigo, el conocimiento puro no existe. La legitimidad de la teoría del conocimiento de la Iglesia (...) es absolutamente indiscutible. La fe es el órgano del conocimiento, el intelecto es secundario. Su ciencia sin prejuicios es un mito. Siempre hay una fe, una concepción del mundo, una idea; en resumen, siempre hay una voluntad, y lo que tiene que hacer la razón es interpretarla y demostrarla. (...) De hecho, el mero concepto de “demostración” encierra un fuerte componente voluntarista desde el punto de vista psicológico.”” (Mann, 2005: 574-575)

Claro que para que se produzca reflexión hace falta un medio de canalizarla, y en España ese medio, a partir de la Restauración, se encuentra muy controlado por el poder. La prensa periódica, como supusieron los textos bíblicos en la Edad Media, en el contexto de una sociedad analfabeta en su conjunto, son la gran válvula de escape de la información pública, aunque sufrió una aguda censura y control por parte del poder, en un principio, quien veía en los periódicos un peligro para la estabilidad política, sobre todo cuando ésta aún resultaba ser un proyecto utópico en vías de desarrollo. El libro, como elemento de construcción cultural, aún formaba parte de unas élites poco predispuestas a cambios traumáticos. De ahí que Pedro Pascual Martínez afirme en su tesis doctoral lo siguiente:

“En el fondo seguía existiendo un lejano y leve despotismo ilustrado, todo para el pueblo pero sin el pueblo, toda la libertad de expresión, de imprenta y de pensamiento, pero como el pueblo no lee libros, hay que entorpecerle el camino hacia la lectura de los periódicos, para que no se infiltren las malas ideas.” (Pascual Martínez, 1992: 181)

La etapa de la Restauración, por tanto, fue una etapa de dura persecución del ámbito periodístico: en el período de 1875-1881 hubo numerosas denuncias y suspensiones de rotativos. Ante la falta de una representatividad definida, el doctor Francisco Sánchez opina que los grupos sociales más activos se movían bajo una “proclama de apoliticismo” (Sánchez Pérez, 2002: 219). Se hacía necesaria la aparición de sindicatos y federaciones de obreros con capacidad de acción política, para liderar movimientos de cambio que no estuviesen maniatados por centrales sindicales regidas desde el poder económico. El pulso del pensamiento democrático, heredado de *La Gloriosa*, supone un ataque frontal contra las estructuras de gobernanza de la nación, contra una casta de políticos aislados de la auténtica realidad de la sociedad española, necesitada como pocas de un verdadero liderazgo. Dicha situación, similar al desapego de la ciudadanía

por la clase política y la desconfianza democrática que hoy vivimos, entronca con “la crisis del parlamentarismo europeo tras la guerra mundial” (Sánchez Pérez, 2002: 219). Cuando el proletariado y el capital se posicionan abiertamente enfrentados, y fuertemente pertrechados de ideologías con capacidad de acción asociacionista, es la clase media la que acabará aislada, perdida en esa polarización de la conciencia nacional. Empero, el camino de la renovación surge desde la clase media, que es la que abarca el proyecto más globalizador del hombre moderno, en el que los elementos de convivencia anulan toda una lógica del poder, relación causa-efecto de la dominación de los seres humanos desde la minoría. Por eso, el abandono de la racionalidad por el conocimiento “sensitivo” resulta ser un principio filosófico de la aproximación del hombre a su propia humanidad. Mientras las clases enfrentadas ponen voz a extremos de inquietud social, la clase intelectual construye una visión integrada de todos los órdenes del ser humano, sustituyendo así *utilitarismo* por *utilidad*, conocimiento práctico por sabiduría. Luis Salles de Toledo en *El fracaso de la filosofía*, publicado en Grecia, Año I, Núm. 2, Sevilla, 1 de Noviembre de 1918, apunta lo siguiente:

“El mundo moderno, este mundo nuestro, que como todos los *mundos* anteriores se ha dejado sugestionar por la ilusión de su sabiduría insuperable –aunque incesantemente sea superada;- este mundo nuestro, excesivamente superficial, se ha dejado seducir por su filosofía, por una filosofía insuperable –como todas las filosofías- dentro de la cual, quedaban circunscritos *por los fuertes muros de la lógica*, todos los problemas y sus soluciones únicas.

Ciego ante la realidad y alucinado por sus propias ilusiones, el mundo nuestro se ha dejado deslumbrar por la gama de las quimeras antiguas, cristalizadas por unas palabras sin valor empírico, en torno de las que han girado veinte humanidades, como alrededor de un foco luminoso en el que habrían por fin de quemarse las alas.” (Revista Grecia, 1998: 15)

Aquí comienza el camino hacia la aparición del hombre, reflejo de lo que él mismo quiere ser a través de su cultura.

1.1.3. *El mal de la sociedad.*

Toda sociedad en período de metamorfosis es la ebullición de un problema lastrado largamente, la confirmación de una pausa de reflexión colectiva, la afirmación

de un conjunto de ideas sistémico y el diseño de un plan de acción consecuente con ellas. En el desarrollo de este capítulo lo hemos visto detenidamente. En realidad, lo que no nos gusta, como individuos, es lo que la sociedad nos hace, en lo que nos transforma. Parece evidente que existe un problema de libertad en todo lo que nos enfrenta a un colectivo injusto, el bloqueo de las posibilidades individuales, la anulación de la conciencia crítica. El inigualable soldado Svejik lo expresa, como siempre, de un modo gráfico:

“A sus órdenes, mi teniente, no me gusta nada, porque en su espejo salgo un poco torcido. No debe de ser un espejo de calidad.” (Hasek, 2008: 231)

Los grandes males de la sociedad no tienen soluciones fáciles. La imposición de la fuerza sobre los ciudadanos o los colectivos que piensan “diferente”, no son un modo de reequilibrar o integrar los escenarios de convivencia. La guerra, omnipresente en el siglo XIX, y mucho más en el XX, es el modo más directo de cambiar el orden social y permitir que la brutalidad ostente su poder, de modo que los menos aptos intelectualmente decidan sobre los más débiles físicamente. Este cambio de orden da lugar a una desvalorización del ser humano y lo equipara a un objeto utilizable, consumible. En la odisea de Svejik este tipo de reflexiones alcanza a la imagen de una Europa desestructurada en su aparente orden político, una disfunción, una afasia entre el discurso de las monarquías y los gobiernos y el desconcierto de los ciudadanos, más preocupados de su propia supervivencia y ajenos a esa lógica corrosiva:

“-Y aparte de eso, ¿qué hay de nuevo?”

-Primero, hemos perdido la retaguardia. Segundo, en la rectoría se están dando una comilona con un cerdo que han matado. Tercero, los soldados rondan por el pueblo y llevan a cabo todo tipo de indecencias con la población femenina local. Esta mañana han atado a un soldado de tu compañía por perseguir a una vieja de setenta años que iba al desván. Pero el chico es inocente: la orden del día no especificaba hasta qué edad está permitido hacerlo.

-Pues claro que es inocente –dijo Svejik-: cuando una vieja sube una escalera no se le ve la cara.” (Hasek, 2008: 765)

El ciudadano no ha de pensar, ya que ya habrá alguien que lo haga por él. Ese tipo de despotismo ilustrado, muy propio de las oligarquías tradicionales, es el que será identificado con una forma de anacronismo creativo, modelo literario y artístico del pasado, alienante y deshumanizado. No es difícil imaginar, entonces, por qué la

sociedad española vive períodos de gran convulsión, de una anarquía preocupante, y cómo la dictadura de Primo de Rivera vino a establecer un orden ficticio pero, quizá, necesario en esos momentos. Sin embargo, lo que en un principio parecía una solución de urgencia, acabó instalando un mal de mayor recorrido. Sin proyecto de renovación de las instituciones y sin un plan para la instauración de un régimen democrático, que equilibrara las desigualdades, el país quedará a merced de un rey mediocre como Alfonso XIII. La monarquía irá consolidando, con su mezquindad, la llegada de la República ya que, como en el caso de la dictadura, su falta de un proyecto para España dejó en una posición antagonista a la única clase social que podía apoyar e impulsar dicho proyecto: una burguesía que tenía poco que ver con las clases poderosas provenientes de la industria y de la agricultura. Además de esto, según el profesor Abellán, el país sufrió una “politización de los movimientos regionalistas y nacionalistas de las comunidades periféricas.” (Abellán, 1993, Vol. 6: 44). El mal de España es el mal de lo perentorio, de lo inmediatamente útil. Ésta ha sido una nación carente de un proyecto histórico común, una lucha intestina y colectiva de todos contra todos, lo que nos ha llevado a la exacerbación: el colonialismo, los regionalismos, los anarquismos, el clericalismo y finalmente, la Guerra Civil. De hecho, la República no podía suponer una solución, ni siquiera un espacio de construcción del futuro: habría de impedirlo su enfrentamiento con el ejército, enquistado en esa relación insana con la Iglesia y todo lo que eso conlleva. La clase agraria tampoco estaba muy satisfecha con lo obtenido. Las esperanzas de acabar con las seculares desigualdades en las condiciones laborales del campo y en el reparto de los bienes territoriales y los medios de producción y explotación, se vieron cercenadas por la realidad de la política. Los ritmos reales de la transformación no podían satisfacer una situación anquilosada en el tiempo, que requería de una planificación y un progreso lento pero satisfactorio. La ingente decepción de los idealismos, a manos de una política pragmática pero insuficiente, fue cundiendo en unas clases ya castigadas. Además, paradójicamente, el carácter ideológico de la supuesta transformación agraria se enfrentaba a una aristocracia que se sentía dañada en sus más rancios privilegios. Por consiguiente, el descontento llegaba desde ambos bandos. La victoria de la CEDA en 1933 parece un retroceso evidente, pero mayor lo parece a la luz de la actitud de los socialistas, que obstaculizaron el proceso democrático en una deriva claramente revolucionaria, en el peor de los sentidos. La violencia parecía la consecuencia inevitable de este encaminamiento. La falta de colaboración y solidaridad entre los bandos políticamente

opuestos es signo de esa ausencia de proyecto nacional de la que antes hablábamos. Hay que recordar que, si bien los extremistas proporcionaron el caldo de cultivo necesario para el desarrollo de un estado de violencia generalizada, también es verdad que, como opina el profesor Abellán, los movimientos juveniles ensancharon las heridas ya abiertas. José Calvo Sotelo, líder del Bloque Nacional, se encargaba de criticar esta situación pero, curiosamente, veía en la dictadura la única forma de equilibrar los enfrentamientos y evitar el desorden generalizado. Su asesinato será el detonante histórico de la deflagración de la España decimonónica. El militarismo no podía detener a la violencia, que se había convertido en una fe de regeneración equivocada. La única conclusión posible era la debacle, la destrucción social. Es evidente que la monarquía es, en buena medida, responsable de la falta de democracia en aquella España, que tenía unas instituciones representativas pero vacías de auténtico contenido. Al sobrevenir la República, la modernización del país parecía haberse puesto en marcha, ya que el compromiso político, sin duda, existía. La legitimidad de las urnas colocaba a España, por primera vez en mucho tiempo, en la buena dirección. Sin embargo, como explica una vez más José Luis Abellán, con enorme claridad: “(...) el intento republicano de hacer frente a esa grave realidad llegó demasiado tarde y en una situación muy desfavorable.” (Abellán, 1993, Vol. 6: 51). El período de la Edad de Plata de la cultura española lo sitúa nuestro profesor entre 1875 y 1936, curiosamente el tiempo en que España representa un histórico fracaso colectivo, algo que une a varias generaciones de autores con el Siglo de Oro de las Letras españolas, surgidas de otra decepción nacional. La historia, como bien sabe Arnold J. Toynbee, repite sus patrones.

España sigue siendo meramente un país agrario, pero la población crece muy rápidamente: pasa de 16.600.000 habitantes en 1877, a 25.900.000 habitantes en 1940. Población que tiene unas necesidades vitales que cubrir y un espacio desestructurado para ello. De ahí que la transferencia de mano de obra de la periferia a las grandes ciudades se incremente al mismo ritmo, provocando la aparición, también en este aspecto, de un país de dos velocidades. Mientras la nación, evidentemente, cambiaba su morfología a pasos agigantados, las clases que regentaban el poder se veían incapaces de adaptarse a los nuevos tiempos, sólo preocupados de intereses particulares. El germen de la violencia posterior está aquí, aquí está el origen de la intransigencia general. En aquellas zonas donde la industrialización favorecerá la aparición de una nueva clase de empresarios, exentos de todo “aristocratismo” secular, la nueva

mentalidad traerá consigo el rejuvenecimiento de los nacionalismos: Cataluña y País Vasco, regiones favorecidas por el desarrollo empresarial, potenciarán los elementos distintivos de su personalidad territorial: la lengua, los símbolos, la cultura. Lo que empieza siendo una manifestación romántica, de afirmación de lo ganado y recuperación de lo genético, acabará tomando derivas políticas, enfrentadas a la incomprensión del gobierno estatal ante las infladas sensibilidades.

Uno de los grandes males de este país, longevo y persistente, casi podríamos decir el mayor de todos, es la presencia inamovible, férrea, de una moral impuesta desde la Iglesia. Los privilegios que la iglesia católica ha disfrutado históricamente en nuestro país, han sido motivo de enfrentamientos civiles de gran importancia. Desde el control educativo de las gentes, hasta la connivencia con los poderes fácticos y la laxitud de su propia moral, en beneficio de una fuerza impuesta por las armas, la Iglesia católica española protagoniza uno de los principales obstáculos a la apertura del país como proyecto modernizador, creativo, cultural y solidario. Incluso, podríamos decir, que la introducción del positivismo, como ya hemos adelantado, supuso una evidente fuente de enfrentamientos ideológicos por la defensa de una supuesta “moral superior”, ya contenida en nuestros usos y costumbres más ancestrales. Es de suponer, entonces, que el interés que los artistas demostraron por los individuos más “inmorales”, como prostitutas, alucinados, homosexuales, etc., pareciese una reacción visceral contra este tipo de cerrazón clerical, negadora de una posibilidad para el hombre mucho más liberalizadora: en una sociedad desarmada contra el capitalismo y el orden impuesto por la Iglesia, ¿dónde hallar la salvación? La respuesta más agresiva proviene, como una antítesis estética, de la depravación moral, de la sexualidad más explícita, de la imaginación sin límites. A esto podríamos añadir lo que Tuñón de Lara llama los “desfases” de las clases subordinadas, es decir la escasa capacidad de coordinación que los movimientos obreros demostraron en su acción directa. La ausencia de unidad condujo a una disolución de los efectos buscados y, por lo tanto, a una anulación de lo que podía haber sido un contrapoder dentro del Estado. Libre de toda marca, Primo de Rivera, hito histórico de un largo e infructuoso período de mal gobierno, inició el intervencionismo del Estado, ante el desorden general, persuadido de que la fuerza daría estabilidad al conjunto. Sin embargo, la intervención del ejército en la vida pública y la larga e inútil guerra en Marruecos, creará una nueva casta de hombres poderosos: los militares africanistas. Reproduciendo antiguas situaciones que recuerdan a la Guerra de

Cuba, el enfrentamiento de Primo de Rivera con el cuerpo de Artillería, por ejemplo, muestra el sentido de incompreensión que los militares africanistas tenían de su labor en el exterior. Dicho sentimiento se enraíza en hombres como Sanjurjo, Franco o Mola, dirigentes, algunos muy jóvenes, que verán enfrentados sus intereses con los de la dictadura y que ya no serán capaces de aceptar los desafíos de la nueva República, dando lugar a un conflicto armado de desgraciadas consecuencias. Para Tuñón de Lara, y supongo que para todo lector atento de la Historia, la guerra del Rif no supuso sino el campo de experimentación de lo que habría de ser un intento de dominio del país mediante la moralidad militar de unos pocos, legitimados por su “defensa de los intereses de España” en tierras de África. Ese patriotismo exacerbado, la mitomanía y la necesidad de arrogarse el derecho a salvar a los ciudadanos de los gobiernos excesivamente permisivos, que generan el desorden, es la llave ideológica de unos militares cuyo único mérito había sido el hacer la guerra, en un entorno donde el mayor beneficio de España llegaba en forma de muertos. Sin la guerra de Marruecos no habríamos larvado un poder fáctico como ése en nuestro propio territorio y, seguramente, un ejército más democrático, al servicio del poder del Estado, habría cumplido con su papel de defensa del orden constitucional republicano, aunque esto es sólo, evidentemente, una especulación nuestra.

Hacia 1890 el Estado que debía velar por el bienestar de los españoles era, aún, un estado-larva, un proyecto inacabado que apenas se ocupaba de intervenir en la vida pública. De ahí que la Iglesia siguiese ocupando un papel que no le correspondía y que gestionaba según sus propios intereses, y no los de la colectividad. Si la estructura de las clases sociales no cambiaba en lo fundamental y el Estado era un proyecto embrionario, la transformación del país y los movimientos hacia la ciudad de grandes masas de población, que se instalaban con el propósito de una prosperidad real, a pesar de la precariedad laboral existente en muchos casos, chocaban contra el muro de la inacción de gobierno. Así pues, cuando la modernización económica empezó a estar en marcha en el primer tercio del siglo XX, la modernización política debió haberse producido a la par. Hombres como Joaquín Costa o Miguel de Unamuno se dieron perfecta cuenta de que las maquinarias de los partidos estaban mal construidas y que, sin un adecuado engranaje en la formación y actividad de los mismos, la democracia estaría herida de muerte, y a merced de los grupos desafiantes, como militares, oligarcas, monárquicos, aristócratas o caciques. La situación es descrita dramáticamente por Tuñón de Lara:

“Dieciséis gobiernos hubo desde la coronación de Alfonso XIII hasta 1914 y diecinueve a partir del Tratado de París. (...)

Esto supone 19 jefes de gobierno y 152 ministros. (...)

El personal político del sistema, elegido entre las distintas y cada día más numerosas fracciones de los que fueron partidos de turno, tenía escasa tendencia a renovarse.” (Tuñón de Lara, 1992: 108)

Para nuestro historiador, la presencia del caciquismo en las ciudades, de origen agrario y con actitudes violentas similares, se enfrenta a la descomposición de los partidos de turno, incapaces de renovarse activamente. Por lo tanto, los partidos eran una reunión de “notables” que imponían sus criterios personales y su, mayor o menor, poder de persuasión sin que existieran estructuras y órganos internos capaces de delimitar y definir las decisiones conjuntas. Lo que llamamos el *caciquismo* está, de este modo, instalado en el poder condicionando de una manera “natural” toda la política. Tanto liberales como conservadores, fueron incapaces de desasirse de él y, así, Maura, en el debate parlamentario de junio de 1901, se confiesa afirmando que:

“Ésta es la realidad; y porque ésta es la realidad, se pueden presenciar los hechos que estamos viendo, las pruebas, a veces lamentables, a veces asombrosas, del absoluto divorcio, de la falta de trato y comunicación entre el Gobierno y el pueblo.” (Tuñón de Lara, 1992: 117-118)

Un sistema viciado desde el principio, desde la intervención canovista, se había instalado en el “ejercicio arbitrario del poder a nivel local” (Tuñón de Lara, 1992: 120), haciendo que España fuese un país políticamente sustentado por los deseos de una casta privilegiada e insolidaria. La auténtica Constitución del país no estaba escrita, ya que la Carta Magna se jugaba en despachos no institucionales. Si a eso unimos la mano del ejército –auténtica mano negra- que, desde el desastre de Annual había sembrado una desconfianza absoluta en toda forma de gobierno no autoritaria, vemos cómo la sociedad española no era una sociedad madura, adulta e independiente, sino una sociedad tutelada, acrítica y gestionada por tres poderes reales: el dinero, la fe católica y el fusil. Por eso resulta tan destacable la presencia de los intelectuales y, por eso, la dictadura de Primo de Rivera se enfrentó, desde un primer momento, abiertamente a ellos. La deportación de Unamuno a Fuerteventura ejemplifica este miedo irracional a toda manera de reflexión crítica nacida desde la clase pensante. Otros profesores universitarios, como Fernando de los Ríos, tuvieron problemas con el poder a raíz de las

manifestaciones estudiantiles que empezaban a poner de manifiesto el descontento general. La situación empeoró cuando el ministro Callejo presentó su proyecto educativo, intentando equiparar a los Colegios de los Padres Jesuitas de Deusto y de los Padres Agustinos de El Escorial con las Universidades del Estado. Curiosamente, en la actualidad, el gobierno pretende imponer la religión, también, en los colegios e institutos, lo que no deja de ser un signo, a nuestro entender, de la crisis de valores democráticos que vive una sociedad en pleno momento de cambio. Las estructuras tambaleantes favorecen la intervención de los poderes fácticos, y los malos gobernantes, acuciados por la presión social, prefieren un orden fácil y rápido al diálogo y la negociación. La población española de su tiempo, en claro estado de desamparo educativo, suponía un ente vulnerable para dichas manipulaciones, con lo que el mal podía persistir. No obstante, la guerra por el acceso a la cultura no suponía la principal de las preocupaciones de la población, empeñada en seguir viviendo. La Semana Trágica de 1909, la minería vizcaína de 1910, la huelga general y los albañiles de Madrid en 1911, etc., como nos recuerda Sánchez Pérez, son estallidos que se van extendiendo en las ciudades y que van ampliando su radio de acción y su motivación extensiva. Los precios del pan y de otros productos básicos, así como la depauperada situación de los salarios, no ayudaban a mejorar el ambiente. Sánchez Pérez quiere dejar clara su postura al respecto de dichas manifestaciones, aseverando que la participación de las clases medias se hizo, también, importante, sin que el protagonismo del proletariado en las expresiones de descontento general disminuya. En las clases medias se produce el fenómeno de un asociacionismo de diferente calado, a través de reivindicaciones mucho más explícitas y menos “idealistas”, que afectaban a condiciones concretas. La desprotección social en los bienes básicos se iba haciendo cada vez más palpable:

“Precisamente la transformación del centro urbano permitía a estas clases medias radicalizadas asociar la presión al alza de los alquileres con un crecimiento del lujo, y aún más allá con un capitalismo sin rostro que destruía la ciudad tradicional, y cuyo símbolo era la construcción y derribos de la Gran Vía.” (Sánchez Pérez, 2002: 202-203)

El mal de España no es, según lo visto, flor de un día o un fenómeno espontáneo que surja de un hito histórico concreto, sino un comportamiento cíclico que se recrea en su insalubridad. La ineptitud del poder, la ceguera en la forma de analizar los problemas

del país y su falta de compromiso social, dejaron la nación en manos de personas y grupos no deseables, instalados en una moralidad maniquea, cercenadora de los derechos de la mayoría, insensible a la injusticia y la desigualdad y obsesionada con el orden impuesto a toda costa. Lejos queda el diálogo y la reflexión, la puesta en común de soluciones, el diseño de un proyecto de más hondo calado. La Guerra Civil no podía ser una casualidad.

Por otra parte, el estallido de la Primera Guerra Mundial fue una coyuntura favorable para la situación económica del país, si bien las diferencias sociales se vieron ahondadas y, por lo tanto, la revolución bolchevique de 1917 vino a significar un espaldarazo al sentimiento revolucionario que, de manera agresiva, se estaba instalando en la clase trabajadora. La polarización del país trajo consigo una división de la clase media: una parte acabó enlazando con la burguesía industrial y, la otra, acabó, por razones económicas, integrada con la clase obrera. Ambos polos estaban organizándose en torno a asociaciones y movimientos perfectamente estructurados e ideológicamente justificados, como hemos adelantado en este capítulo, aunque lo que a Álvaro de Albornoz le preocupa es el hecho de que, en realidad, las reivindicaciones se han centrado en aspectos muy precisos que no abarcan el total de la situación, ya que el interés por la democracia en sí se había difuminado. La sensación de que el curso de los acontecimientos era inevitable se instala en la política internacional: la subida de Hitler al poder, en Alemania, el establecimiento del fascismo en Italia, la Unión Soviética, la respuesta del capitalismo, etc., dan pábulo a comportamientos en España como el de Largo Caballero, que radicalizaban el escenario, dejando poco margen de maniobra a la solución concertada. España siguió estando en el mundo, a pesar de todo, sufriendo como pocos países la crisis de la civilización moderna, tal y como había sido entendida hasta entonces. La Primera Guerra Mundial supone un período de reflexión y miedo. Abellán apunta:

“Se tenía plena conciencia de un orden internacional injusto y de que esa injusticia se vivía en el orden interno de la nación mediante una inaceptable división de las clases sociales.” (Abellán, 1993, Vol. 8: 398-399)

Es evidente, como suele suceder en estos casos, que el beneficio que produjo la neutralidad de España perjudicó a los menos favorecidos. La razón fue una inflación

galopante, la escasez de productos y la alteración repentina del mercado interno de consumo. También se produjo un debate interno que ayudó a posicionar, aún más, las opiniones de los diferentes grupos de clase, lo que no hacía sino acrecentar la división, en este caso entre los llamados *germanófilos* y los *aliadófilos*. Ni que decir tiene que la visión conservadora, centralizada y autoritaria de la Alemania de principios de siglo, casó excelentemente con los ideales de nuestra clase poderosa, el Ejército y los conservadores de todo tipo. Y, al contrario, los aliados formaban parte del emblema colectivo de obreros, políticos de izquierdas, intelectuales, pequeña burguesía, burguesía industrial, nacionalistas, etc. El fin de esta situación de privilegio y el incremento de las movilizaciones, condujo a la renovada esperanza materializada en la II República, cuya acogida popular fue tan democrática y pacífica como profunda su decepción final. Aunque, tal vez, la llegada de un sistema democrático en España puso al país, por primera vez, frente al espejo de sus contradicciones, sus miserias y sus necesidades, lo que condujo a que cada grupo político o ciudadano se mostrase tal como era, sin ambages, sacando a relucir las carencias y la insolidaridad que, desde siglos, este país había ido lastrando.

1.2. LA CONCIENCIA NACIONAL. EL SER DE ESPAÑA.

1.2.1. Perfil de España.

Aunque hemos convenido en que nuestro país ha sufrido históricamente las consecuencias de su falta de proyecto común y de su disgregación política, cuestión en la que no somos absolutamente originales como colectivo, por desgracia, no han faltado pensadores que hayan arrojado luz sobre los asuntos más interesantes al respecto. D. Miguel de Unamuno acuñó el término *intrahistoria* para llamar la atención sobre los acontecimientos que realmente condicionan el devenir de una nación. La perspectiva socialista de este concepto aproxima el curso de la historia al de una ciencia solidaria, ontológica, en la que el hombre desconocido, el individuo de a pie, resulta ser el protagonista de la misma y el objeto hacia el cual el investigador y el político han de volver la vista. Esto supone, en gran medida, un intento de retrato del carácter nacional, un dibujo de lo que los pueblos, calladamente, construyen con el paso del tiempo, a través de la cultura fundamentalmente. Según J. A. G. Ardila:

“Todos estos conceptos resonarían místicos, pero están substancialmente comprometidos con el socialismo que Unamuno procuraba.” (Ardila, 2004: 94)

Es decir que, una vez más, la historia de España necesitaba de un observador que retratara la realidad desde otra perspectiva, no condicionada por una posición de privilegio ni por un deseo de justificación de los hechos; una historia no falseada. Así, los mitos que pululaban por la conciencia colectiva del país: la envidia, el donjuanismo, la raza, las tradiciones, la violencia desmedida y descontrolada, bajo la justificación de ideas morales mal entendidas, etc., acaban siendo contrastados frente a la constatación de un pueblo analfabeto, ignorante e hinchado en su orgullo. Esa preocupación del intelectual por la cotidianidad alcanzará el ámbito del artista. Valle-Inclán también pondrá en el objetivo, como materia de creatividad, la realidad más infame, menos idealizada, desvirtuando la visión que antaño se tenía de ella. *Lo español*, lo representativo, es la conciencia de una verdad insoslayable, un espejo cóncavo, el *esperpento*. Pocas veces un recurso literario ha indagado tan incisivamente en el retrato del que los ciudadanos eran plenamente conscientes, pero del que nadie en la vida pública parecía hacerse eco. De todos modos, el gran representante de la conciencia de España como problema, como dolor, es Miguel de Unamuno, que abarca en su reflexión

y en su diseño europeizante de un país nuevo, mucho más de lo que la propia *Generación del 98* parece querer abrazar. Más allá de una mera consolidación del pensamiento negativo sobre el estado actual de las cosas, Unamuno percibe que la obra literaria puede ensanchar los horizontes de una conciencia colectiva “homogénea y rasa” (Varela Jácome, 2003: 120-121). De ahí que su esfuerzo esté imbricado en un proyecto político y en la búsqueda ontológica de un hombre consciente de su miseria: entre el sentimiento trágico de la vida y la esperanza de la fe. La duda le hará saltar de un extremo a otro, a lo largo de su vida, y sus convicciones parecerán tambalearse. Empero, lejos de observar en él un ejercicio incongruente, reconocemos el esfuerzo de un filósofo, un creador, un intelectual comprometido con el ser del hombre, que va adaptando sus teorías a lo que su sabiduría vital le dicta. Unamuno rectifica, pero lo hace sostenido por argumentaciones estructuradas y meditadas.

Basculando entre la Castilla añeja y Europa como frontera del siglo XX, Cataluña se presenta como una realidad dinamizadora. La proximidad a París, auténtico centro cultural de la modernidad, hará brotar importantes grupos de intelectuales y artistas que animarán la vida de la Barcelona bohemia y cultural, la cosmopolita urbe que visitará Rubén Darío en 1898, como un anuncio simbólico de que algo estaba llegando a su fin y un nuevo mundo se abría paso, lleno de luz. Las tertulias de *Els Quatre Gats* y el impulso que el *noucentisme* dio, desde su parcial atalaya, al modernismo español, suponen un germen de grandes creadores y, sobre todo, de un clima de aperturismo que sólo la cultura parece ofrecer sin ambages. Cataluña es una tierra con una identidad de perpetuo amor por la cultura, lo que los hace diferentes en su españolidad, y eso es algo que los modernistas entendieron a la perfección, quizás mejor de lo que ningún político, ni siquiera ahora, podría llegar a asimilar. Es inevitable la reafirmación, ante el vital desafío nacionalista, de mitos nacionales como el de Castilla: centro de la historia de la nación y baluarte de los valores más conservadores y rancios. El mito de Castilla está unido al del Cid, los Reyes Católicos o el Quijote, como héroes universales que siempre triunfan ante el supuesto enemigo de la nación. Es curioso que la tradición castellana esté realzada sobre la beligerancia del personaje, que no es constructor sino garante de la fuerza de la sangre, cuyo único sustento ideológico siempre fue la fe católica y la supuesta “unión” de los pueblos de España. La reelaboración del mito del Quijote a través de la obra de Azorín o Baroja, o la exaltación unamuniana, serán ejemplos candentes de la reinterpretación de la cuestión, como un campo de experimentación del

nuevo paradigma que los españoles quieren identificar, o al menos aquellos que piensan en ello. El más incisivo puede que sea Ganivet, para quien don Quijote es algo así como un Ulises, haciendo entroncar nuestra tradición con la más antigua cultura nacida del continente. De alguna forma, lo que se pretende es ensalzar a España como nación antigua dentro del contexto europeo, sin perder las raíces o adaptándolas a los nuevos tiempos. El riesgo de esta reevaluación del ser de España está en el llamado *casticismo*, que relaciona *lo español* con el tipismo, el folclore, la vestimenta. Dice el profesor Abellán que:

“Es el fenómeno que Ortega y Gasset llama “plebeyismo”, caracterizado por “el entusiasmo por lo popular, no ya en la cultura, sino en las formas de la vida cotidiana, [que] arrebató a las clases superiores”.” (Abellán, 1993, Vol. 7: 371)

Los intelectuales noventayochistas, sin embargo, se vieron en una encrucijada existencial. La aparición de una nueva burguesía industrial y de grupos sociales más dispuestos a los desafíos de los nuevos tiempos, arrastraba a estos pensadores a una posición de definición política. Las ideas que sostenían como renovadores del pensamiento ilustrado tradicional español, se acercaban a una solidaridad que cuadraba más ciertamente con los postulados del socialismo; sin embargo, la abierta aceptación de estos principios les habría llevado a la exclusión del mercado como autores literarios. Y, claro está, además de pensadores, eran artistas con pretensiones de popularidad, lo cual procuraba una suerte de contradicción insalvable. Obviamente, sus obras acabaron dirigidas a ese público burgués, viéndose, de alguna manera, absorbidos por el propio sistema capitalista y siendo un ejemplo de la impotencia inmediata del cambio. Esta perspectiva histórica no nos debe ofender, ni nos debe hacer creer que su presencia había resultado fútil para el conjunto de la sociedad, sino todo lo contrario: los intelectuales cambian el plano de la situación y mueven conciencias, aunque en ocasiones sus propias necesidades personales les lleven a no mantener una coherencia absoluta con sus originales ideas. Sin desmerecer su impulso cultural, la obra de Galdós, de hecho, ya representaba una visión universal de la España de su tiempo, concentrada en la descripción de Madrid como escenario global, como si todo el país cupiese en él. La ciudad, como en el mundo de John Dos Passos, es un hormiguero de seres que se enfrentan a diario con la realidad y lo que conlleva. Galdós es un autor comprometido con la historia de su país, con la situación socio-política y con el espíritu del hombre,

concentrado en su fe religiosa. Es cierto que al leer cualquiera de sus obras no tenemos la percepción de que se nos esté impeliendo a cambiar nada. La crítica social está implícita, pero se presenta como mero observador de los hechos; observador incisivo, pero únicamente observador. Sin embargo, en sus descripciones personales hallamos el dolor por una España carcomida y vieja, donde los seres humanos, en ocasiones, llevan una vida de desecho y mantienen su dignidad a través de la solidaridad y el espíritu, el amor y la fe. En otras, la mezquindad arrastra a los débiles y la tristeza y el desasosiego llenan de vacío las palabras y los personajes. Evidentemente, podemos afirmar que el germen de buena parte de las reflexiones posteriores de los intelectuales del 98 no habría sido el mismo sin la existencia de don Benito. De la misma manera, podríamos decir que *La Fontana de oro* es el hito literario que marca el proceso artístico de Galdós, y la visión de esa burguesía liberal, esa clase media característica de la época y que define la historia real de este país. Para José Luis Abellán, Galdós

“Admira la vitalidad del pueblo español, pero al mismo tiempo rechaza la desmesura que plantea problemas insolubles y empeora la situación de los que ya están planteados.” (Abellán, 1993, Vol. 6: 460)

Esta afirmación, aparentemente anodina, tendrá una gran importancia en el futuro de España. ¿No fueron los desencuentros sociales y políticos, las esperanzas defraudadas y el sentido violento del español lo que llevó a la nación a la catástrofe? Parte de esta afirmación sobre el pensamiento de Galdós nos lleva al problema sociológico de nuestro país, problema intrincado en los acontecimientos del devenir histórico. Aunque Galdós veía, como no podía ser de otro modo, que la conciliación entre lo moderno y lo tradicional sería la solución más plausible a ese *cainismo* típico español, su visión religiosa, su profunda fe, su “hondo misticismo”, según Gregorio Marañón, deja de lado un aspecto importante: la inquina hacia las instituciones religiosas que el pueblo llano había estado incubando, fruto de la maliciosa actividad de la Iglesia Católica. Ese odio inmisericorde no tenía fácil atenuación, de modo que la buena voluntad no proporcionará un espacio de solidaridad y encuentro entre las partes, algo que parecieron no entender, tampoco, los gobernantes-filósofos de la II República. En Galdós observamos profundos rasgos que tienen que ver con ese anticlericalismo juvenil, pero también una vuelta de tuerca hacia un modo de misticismo, en el que coincide con Cansinos Assens, curiosamente. Evidentemente, la fe religiosa no es

traicionada por Galdós, pero sí que queda patente su visión negativa de la acción de la Iglesia en la sociedad de su tiempo, y sus efectos perniciosos. Son ejemplos palpables *Gloria* o *Doña Perfecta*.

El misticismo, por otra parte, que va ganando el pulso de su novela es un modo de hacer patente la salida individual de la miseria, la visión de un nuevo mundo y la adscripción a una nueva España, donde nada es ajeno a la preocupación y nada funciona por la inercia de los acontecimientos. Todo tiene un sentido visceralmente espiritual, y es esa preocupación por el pobre, el mísero, el desgraciado, lo que hace al hombre superior. Sin embargo, la espiritualidad, en sí misma, es más un camino de redención humana en soledad, una reflexión y una reconstrucción del ser. El judaísmo en la obra de Cansinos Assens, la búsqueda del espacio utópico de Israel, coincide en este punto, como hemos dicho, con la visión galdosiana del misticismo individual. El hombre necesita algo en lo que creer, y ese algo tiene que ampararse en la intuición del ser, que le lleva por el camino de la exaltación de su saber interior, su condición de observador de la realidad y arquitecto de la misma. La fe materializa la integración entre el sentido y el conocimiento, y eliminan la ficción y la historia. La religiosidad cansiniana, como en otras cuestiones literarias y artísticas, enlaza con la obra de don Benito, prolongando una tradición artística y humana de primer orden. En nuestra opinión, esta vía de revalorización de los postulados de la obra galdosiana indican que, en la novela española, el rechazo por el género decimonónico, a pesar de las proclamas y manifiestos, no fue absoluto, sino un deseo de ahondar en lo pasado y mejorar, dentro de la excelente tradición literaria de nuestro país, aquello que debía ser rejuvenecido e impulsado al futuro.

El lector encontrará que la valoración que estamos haciendo de la España de finales del XIX y principios del XX, con el fin de encuadrar la obra de Cansinos Assens y su motivación, es una valoración que empatiza con los intelectuales que estaban allí, con los artistas que se vieron impelidos a actuar, con los políticos que se sintieron influidos por las nuevas corrientes ideológicas, con los ciudadanos que padecían el hambre, la miseria y la injusticia social y con los burgueses que ansiaban hacer de su país una nación europea y moderna, entre otros. Lo que nos interesa de todo este discurso no es el qué ocurría, ni quiénes eran los responsables, sino cómo podía todo esto afectar al ser de España, como ente universal en la historia, y cómo los literatos,

junto a otros pensadores y artistas, intervienen de manera decisiva en el cambio de mentalidad. Cansinos Assens, como hemos comprobado y como veremos en las siguientes partes de este trabajo, donde el foco se centraliza en su obra, no abandona del todo la tradición narrativa española, ni algunas de las ideas que ya se habían vertido al papel y, no obstante, en un alarde de dominio de la lengua, obtiene un conjunto novelístico de gran importancia, cuyo concepto traspasa el de la novela realista para, con una técnica no destructiva, ir agregando elementos que el modernismo abrazaba como simbólicos e instrumentales para la transformación del mundo, a través del arte. Esto tiene que ver, evidentemente, con la manipulación del tiempo como actividad ontológica. Francisco Colom González, en su artículo *Narrar la nación*, hace las siguientes aseveraciones:

“Las naciones, pues, más que un plebiscito cotidiano, como señaló Renan, o que una realidad intrahistórica, como diría el joven Unamuno, son una *trama histórica*, una narración socialmente eficaz y sistemáticamente puesta a prueba, cuyos consensos, olvidos y rememoraciones corren al paso de la inteligencia política del momento. En última instancia no se trata tanto de probar su existencia como de mover a su realización. Por eso el estudio de la historia tiene menos que ver con el interés por lo pretérito que con las ambiciones del futuro. Toda afirmación sobre el pasado constituye en realidad una reivindicación sobre el presente.” (en Leyva, 2003: 252)

Estamos de acuerdo con esta denominación, pues si bien la actividad de los noventayochistas tiene mucho de germen renovador es, en realidad, el modernismo más abiertamente extendido el que actúa dinámicamente. Las naciones en la historia no son un recordatorio de nada, ni un alarde de lo conseguido, sino una maquinaria en constante funcionamiento que ha de destruir lo hecho en beneficio de lo proyectado. Así actúa el modernismo más exacerbado, renovándose dramáticamente, haciendo envejecer lo que ya se ha instalado como hito reconocible, apropiándose del tiempo para no palidecer en su autocomplacencia. Visto así, el modernismo sería en sí una nación, la nación del futuro, y los modernistas, los *demiurgos* de ese universo concéntrico y cíclico. En esta afirmación nuestra, Pedro Salinas vendría a matizar que, si bien el modernismo es una nación artística, el movimiento americano se muestra, desde un primer momento, como efectivamente esteticista, mientras que la preocupación del español es menos universal y más focalizada en la idea de España como centro de todas las cuitas. No acabamos de estar de acuerdo con esta apreciación pues, como ya afirmamos anteriormente, la *Generación del 98* obtiene de España, como materia

artística y de reflexión, un modo de extender las ideas europeizantes. Europa es el contexto histórico y cultural en el que nos movíamos los españoles, no pudiendo menos que sentirnos atraídos por la realidad de extramuros. Este acercamiento a lo francés, por ponerle un adjetivo, resultaría ser también contagioso a la realidad del modernismo hispanoamericano, además de que la metrópoli española también condicionaba la visión del artista allende los mares, sobre todo en su eje de beligerancia frente a *lo antiguo*, que en España estaba identificado con una forma de hacer política y con un mal social enraizado en la estructura nacional. Luego, en el fondo, son dos maneras de fluctuar hacia la modernidad que tan sólo requieren de un eje, de un centro sobre el que bascular, como punto inicial de discusión. La referencia no importa, puesto que *lo antiguo* es aplicable a un canon que obstaculiza el desarrollo del hombre en su completitud, lo que sí es concebible como una actitud típicamente modernista, en ambos casos. Por lo tanto, no vemos tanta diferencia conceptual en el comportamiento de americanos y españoles, en este sentido. Para Federico de Onís, el modernismo no significa un “afrancesamiento de las letras hispánicas sino su liberación de la dominación francesa que había durado casi dos siglos”, en palabras recordatorias de Donald F. Fogelquist (en Castillo, 1974: 72-73), razón de más para que la proyección del modernismo hispano resulte, a todas luces, un movimiento universal aglutinante. Por supuesto, para los modernistas (y ahí incluimos a los noventayochistas) el problema nacional no se reducía a un problema de Estado, sino a una concepción global de la cuestión que abarca el punto de vista sociológico, el histórico, el económico, el ideológico, etc. Los distintos gobiernos no supieron estar a la altura de este punto de vista, de modo y manera que la rápida sucesión de gobiernos y aparatos del Estado supone la constatación de la derrota del sistema, y la consecuente decepción general de la población afectada. El Rey, al final, optará por gobiernos de corte conservador que no sabrán gestionar tampoco el asunto.

Curiosamente, el sentido creativo del modernismo, su amplio espectro de influencia, basándose en grandes individualidades tiene, no obstante, una serie de principios ideales que sostienen el movimiento: su aire renovador, su preocupación por España como materia de lucha contra la historia, su visión del arte como un impulso definitivo en la ontología del ser humano, etc. Los hombres son valiosos por sí mismos y, en su constante búsqueda, no anulan el colectivo sino que buscan la recreación del hombre en un ser nuevo, moderno, místico. La visión de la individualidad desde la política más rancia supone, al contrario, la supremacía de un grupo de hombres

“elegidos” por su capacidad, por su predisposición y su visión de la historia. Cánovas del Castillo, en un discurso en el Ateneo, el 1 de Abril de 1870, titulado *Las naciones son obra de Dios*, lo resume así:

“Soy de los que creen que las naciones no están limitadas ni formadas por la geografía solamente; soy de los que piensan que las naciones, lentamente elaboradas por el tiempo, son grandes individualidades, con misión especial en la Historia; son grandes instrumentos providenciales, que existen dondequiera que tienen vida, ser y espíritu para existir”. (en Pascual Martínez, 1992: 418)

Con lo que la Nación, ente vivo e histórico, determina la vida de los hombres, conforma sus pensamientos y define su existencia a través de aquellos que la contienen. El sentido de esta afirmación coloca a los hombres dentro de un paradigma del que no son responsables, puesto que les viene dado por la Historia y el pensamiento consuetudinario nacional. Así, cuando el 25 de Noviembre de 1871, añade que:

“Tengo la igualdad por antihumana, irracional y absurda, y a la desigualdad por derecho natural.” (en Pascual Martínez, 1992: 424)

¿No está Antonio Cánovas afirmando la superioridad de una élite de intelectuales y “superhombres” nacionales sobre el común del resto de los mortales? Este pensamiento de índole platónico es el que sostiene la imagen de una España de dos o tres velocidades, en la que el ideal de la patria se refleja en el dibujo de las potencialidades oligárquicas, únicas capacitadas para proyectar el modelo histórico de la nación hacia el futuro. Si Cánovas decide que el ser de España es el origen del hombre allí circunscrito, es porque este hombre nietzscheano no puede eludir su *alma máter*, en un destino marcado con el que se confunde e identifica. En el caso del hombre modernista, ocurre todo lo contrario, es el hombre el que construye la nación y la realidad, que no son sino vestigios de un pasado de errores, de un tiempo anacrónico, que se sustentará en el valor del hombre por sí mismo, en su grandeza creativa, en su ruptura con el pasado, con lo decimonónico, con la desigualdad, con la falta de voz y libertad, puesto que todo hombre debe ser su voz. El modernismo supone un hito de la libertad, de la ruptura de límites y el desarrollo de una ambición constructiva que, en su beligerancia solipsista, recurre al arte, sobre todo, para mostrar su visión más innovadora. “Dinosaurios” como Cánovas del Castillo justifican, por el contrario, de modo simbólico, una actitud anacrónica y la argumentan.

1.2.2. *El individuo en crisis. Nacimiento del intelectual.*

Aunque la discusión política e ideológica se concentra en el ser de España, fuente de los problemas de convivencia que soportan los ciudadanos, y conciencia activa de una decadencia histórica colectiva, la gran preocupación del modernismo es el hombre. Ese nuevo *humanismo*, aparentemente concentrado en su estética, revela una filosofía del pensamiento libre, original, autónomo, en el que la única regla es la de la palabra, la forma en sí, la verdad descarnada que sólo puede ser intuita. Esta actitud ha cambiado la manera de concebir el conocimiento y ha desligado al intelectual de la ciencia, al menos como un objetivo útil y absoluto. La ciencia puede subsistir únicamente en la inmediatez, puesto que la belleza, orbe de la verdad, únicamente llega a través de la palabra poética, del sonido primitivo, de la música. El hombre pasa de ser un observador a ser, además, un atento oyente del entorno, alguien mimetizado con la realidad que percibe. Dice Vicente Ramos:

“La existencia del hombre no se da en mudo y cerrado aislamiento; por el contrario, su ser se orienta hacia y para otros, en y para el mundo. Se trata de un ser social por naturaleza y, en este sentido, su misión no ha de ser la “de destruir, sino de coexistir”.” (Ramos, 1970: 106)

Esa convivencia activa con el entorno es la forma de enfrentarse con el destino paradigmático que la historia de España impone a sus hijos, y que defienden personajes como Cánovas del Castillo, como hemos visto. En todo caso, la consecuencia natural de esta predisposición es la aparición del intelectual, arma de compromiso y conciencia de una necesidad de cambio. Si bien, erróneamente, la ciencia había atribuido, en un principio, a condiciones innatas de la “raza” el resultado del progreso social, es evidente que es la motivación del hombre, su necesidad natural de conocimiento, la que le conmina a dar pasos en una dirección determinada. Es la historia la que oprime al hombre y es, por lo tanto, la evolución de su pensamiento al margen de la misma la que lo convierte en un innovador, y no unas características congénitas étnicas o de ningún otro tipo. En cualquier caso, el intelectual precisa de un instrumento de combate, de una herramienta de comunicación, de apología del nuevo orden, que es el de la construcción

del ser del hombre y no una estructura política, que será alcanzada en el transcurso de la reflexión y como consecuencia de la misma. Es por esto que Juan Benet llegó a escribir:

“La gran novela se convierte en una cosa tan indispensable como las fuerzas armadas, la marina mercante o la red telefónica, un índice del país. Esa clase de patriótica convicción (...) que no podía sufrir que España no contribuyese a la gran corriente naturalista con un nombre señero, es la responsable no sólo de haber elevado a Galdós a un altar ridículo, sino también de ese desmedido afán por encontrar al gran hombre de letras que nos redima de la insoslayable decadencia.” (Benet, 2012: 140)

Y si bien la España decimonónica ya tenía su tótem particular en la figura de Galdós, y su herramienta de adoctrinamiento en la novela, el modernismo empujó a un rincón ese modelo con la fuerza lírica de la palabra, haciendo prevalecer el lenguaje poético sobre la estructura ficticia, la potencia comunicativa del verso sobre el artificio vulgar de la prosa y exigiendo la pureza sensorial de la palabra, su verdad intuitiva, su modo de dibujar el universal hallazgo del hombre como máxima irrefutable, como teorema del Cosmos, norma de vida. En todo caso, la creación literaria en España vive uno de sus momentos más importantes, cercenado por la Guerra Civil, algo que contrasta con la decadencia impúdica de las élites gobernantes. Desde el punto de vista ideológico, Ortega y Gasset será el abanderado de una generación de pensadores y, sobre todo, el gran impulsor de una conciencia filosófica con aspiraciones públicas.

“Muchas de las ideas de Ortega, y desde luego su terminología, conforman las ansias renovadoras de estos años. Los jóvenes se enfrentaron a una España tradicional y aislada renuente a la modernización que implicaba el concepto de Europa.” (Santa Cecilia, 1997: 15)

Según Gómez Molleda, los *nuevos* entablan relación con los Baroja, Costa o Azorín, en el Ateneo madrileño, siendo ese sentimiento renovador, del que habla Ortega, como una corriente que, lentamente, cala entre los intelectuales del momento. Se forman, aparentemente, dos corrientes, anglófila y germanófila, herederas de los sucesos de la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, las innovaciones que llegan desde el exterior (las primeras noticias del *Ulises*, sobre todo) serán las que despierten mayores intereses. Este hecho evidencia la necesidad de toda una generación de escritores de amanecer a los nuevos tiempos, olvidando, de algún modo, a Francia como centro de las vanguardias literarias y asumiendo que el mundo se presenta más ancho y desdoblado.

De alguna forma, el impulso viril, irracional, es el que pone en marcha la Historia, suponiendo el fin de una paz y una medida artificiales. Los intelectuales quieren hallar el modo de “destetarse” de la vieja España. Günter Grass, en *El rodaballo*, lo cuenta así:

“Más adelante, cuando vosotros, hombres menores de edad y seniles desde la infancia, os liberéis por fin del pecho materno, acuñando monedas, fechando la Historia e imponiendo el patriarcado (...)”
(Grass, 1986: 45)

Sin embargo, no debemos olvidar que el propósito de los intelectuales no es la derrota de la idea de España, sino de su concepto histórico basado en la perennidad de sus postulados ancestrales. Esto no implica la destrucción de la *españolidad* como ente cultural acumulativo, y de enorme significado en el pensamiento y la creatividad del español. Luis Magrinyá, en un epílogo a *El inmoralista*, de André Gide, afirma que hay que tener en cuenta “el deber del hombre de no renegar de su sangre, de su raza, *de su tierra*, fuentes nutricias de su individualidad, que se marchitará si no bebe de ellas.”(en Gide, 2001: 155). De ahí que muchos escritores, al innovar, al introducir técnicas y conceptos nuevos, amplíen una visión tradicional de la literatura española, sin que esa recurrencia de la novedad deslance definitivamente el edificio de las letras que, durante siglos, se ha ido construyendo con enorme éxito. En Cansinos Assens, por ejemplo, veremos que esta afirmación se transforma en principio evidente. Su prosa artística, desarrollada hasta el extremo del lirismo, mutada hacia la poesía y consiguiendo, así, una hibridación de la técnica sumamente bella, no deja de apoyarse en los tópicos estructurales de la novela española del diecinueve. Lo mismo observamos elementos románticos que claramente costumbristas y, no obstante, la sensación general de que la obra se vierte en un esteticismo finamente calculado, nos arrebatara como lectores.

Parece ser que la nueva intelectualidad, como había previsto Unamuno, se enquistaba en una distancia elevada para el pueblo llano, algo que resulta paradójico, a juzgar por los compromisos políticos que esa “casta” de hombres sabios comenzaba a asumir. La politización de los intelectuales es una consecuencia de su inevitable parecer ideológico, donde el proyecto filosófico acaba materializándose, o al menos pretendiendo hacerlo. No obstante, el auténtico campo de batalla de la intelectualidad se bate en el ámbito creativo. En palabras de Fernández Cifuentes:

“(…) apenas introducido el término “intelectual”, la acepción común lo identificó con “literato” y excluyó de la designación toda labor intelectual que no fuera la meramente literaria.” (Fernández Cifuentes, 1982: 21-22)

Puede que los gustos de la gran mayoría no coincidiera con los de la minoría intelectual aunque, en cualquier caso, la palabra “literato” pudo ser usada desde algunas esferas como arma arrojadiza frente a la supuesta “futilidad” del arte, lo cual no deja de ser sintomático de la capacidad de convocatoria que la nueva hornada de escritores estaba llegando a tener. Sin embargo, sigue Cifuentes diciendo que “(…) los intelectuales se consideraron a sí mismos desde el principio educadores del pueblo” (Fernández Cifuentes, 1982: 22-23), lo que indica el propósito fundamental del pensamiento, que es la difusión solidaria de los instrumentos culturales entre los componentes de la sociedad civil. El supuesto elitismo de los intelectuales sería, entonces, una manera de justificar la superioridad moral del enseñante, cuando afirma su vocación y la expresa en beneficio de la mayoría. La nueva generación de escritores se desliga, de alguna forma, de la original *Generación del 98*, acercándose, aún más, al terreno de la literatura como arma social y política. Empero, el respeto por los mayores prevalecerá en la gran mayoría de ellos, aceptando, implícitamente, la heredad que su incipiente trabajo les había proporcionado.

Al estallar la Primera Guerra Mundial se había hecho patente la bifurcación que dividía a los dos bandos entre los escritores, afines a uno u otro modelo. Jacinto Benavente, entre ellos, representaba el populismo más folclórico, la España de una popularidad degradada que, al recibir el Premio Nobel, vio confirmados sus postulados internacionalmente. De este modo, los intelectuales se situaron en la posición más incómoda posible, en la que se les tachaba de utópicos, de malos gestores de la realidad, de falsos políticos. En este sentido, el descrédito se hizo tan evidente como su caricaturización por parte de los enemigos. José Pérez Bances, en *El odio al intelectual*, publicado en *España*, el 25 de Noviembre de 1922, Pág. 4, escribe:

“No hay entre nosotros epíteto más despectivo que el de intelectual. La España de hoy (...) se estremece con la sola presunción de tener que afrontar en algún momento la verdad... Y como la función de patentizar la verdad corresponde a la inteligencia, España, que había comenzado por abdicar de la inteligencia, ha concluido por odiarla. El dicitario más apasionado es “intelectual”.” (en Fernández Cifuentes, 1982: 111-112-113)

Un libro de Augustín Cartault, *El intelectual: estudio psicológico y moral*, llama la atención sobre la presencia de los intelectuales en todas las épocas de la historia, de una u otra manera. No obstante, Cartault resalta la importancia de éstos en el siglo XX a través de su reconocimiento público, lo que es un cambio cualitativo de vital importancia para entender, no sólo su presencia sino, también, su ámbito de influencia político. Añadimos que para que se produzca una verdadera revolución social, evidentemente, la participación del colectivo es fundamental y, para ello, la conciencia del mismo debe construirse y proyectarse en las figuras y líderes que aglutinan la palabra representativa de la idea. Es así cómo se construye la política, y es así cómo la creatividad de unos pocos intelectuales condensa el sentir de una nación, enfrentada a un destino histórico que no comparte y no acepta. Aparte del ensayo y la obra literaria, la proliferación de manifiestos supone un nuevo estilo de protesta ideológica y de exposición de ideas. El propio Cansinos Assens, en carta a Guillermo de Torre, refiere lo siguiente:

“El primero que entre nosotros lanzó manifiestos de esta índole, fue Ramón Gómez de la Serna (...). Los modernistas no llegaron a lanzar ningún manifiesto de esta índole; sus nombres sólo ilustraron un documento bélico: la protesta contra el homenaje a Echegaray.” (en García, 2004: 153-154)

A pesar de su condición de exposición de principios artísticos, es Cansinos el que define a éstos como documentos “bélicos”, lo cual es sintomático de su diáfana intención política de protesta. La contraposición al poder, representado por el anacronismo de Echegaray, supone la asunción de una lucha de *lo nuevo* contra *lo viejo*, que ya hemos descrito, aglutinando otra vertiente de lo que la Historia ha acuñado como las “dos Españas”. José Luis Abellán, al que estamos siguiendo atentamente en esta parte del trabajo, recoge la definición de Vicens Vives de “generación acumulativa del 98”, para hablar de las tres generaciones (la del 98, la del 14 y la del 27) que supuestamente heredaron la forma de intervenir en política que iniciaron los noventayochistas. Cuando la brecha abierta entre “liberales” y “tradicionalistas”, a raíz de la guerra, se hace patente, es porque las filias y las fobias de los protagonistas salen a la luz. Unamuno, según nos dice Abellán, llama a los germanófilos “trogloditas”, “jóvenes turcos”, “caverna del tradicionalismo español” (Abellán, 1993, Vol. 8: 69-70), entre otras lindezas. Toda esta animadversión no está exenta del ámbito de las letras. No obstante,

el ejercicio literario es más propenso a una manera constructiva de dirigir las ideas, como en el caso de Pérez de Ayala, que crea un tipo de novela intelectual. El perspectivismo, todo lo contrario que la cerrazón de una visión única tradicional, se acompaña de la ironía, en un intento de polemizar a través del arte. Hay un impulso de profundización en los problemas sociales, trasladados al papel, una huida del tópico. Suponemos que este individualismo, que nace de la genialidad y de la capacidad para producir literatura con mayúsculas, es la que domina a los hombres que componen el hito del 98, siendo en sí un freno a su capacidad común de acción colectiva. Su *españolidad* es, sin duda, patente en ese *quijotismo* con el que se enfrentan a la vida y a la historia pero, también, es la voluntad, en su máxima expresión, la que anula su capacidad de acción. Ante este callejón sin salida “nace su cerebralismo, su concepto pesimista de la vida y el mundo, del pensamiento. (...) el modernismo no gozó de buena prensa en España.” (Abellán, 1993, Vol. 8: 54-56-57). En buena medida, la identificación del modernismo con un tipo de arte decadente venido de Francia, tenían la culpa de su mala imagen. Si bien para Abellán el peso del modernismo en España, según esto, no es comparable al que tuvo en América, es de nuestra opinión que nuestros compatriotas no sólo ahondaron en el amplio sentido intelectual del movimiento, sino que fueron capaces de extenderlo hacia numerosas manifestaciones, de las cuales la *intelectualidad*, el ensayo, los manifiestos, las vanguardias, la bohemia, etc., son buena prueba. Puede que, hasta hace poco tiempo, identificar a ciertos pensadores con el movimiento modernista fuese una tesis atrevida, aunque hoy podemos aseverar que *los modernismos* invadieron la realidad artística y política de la España que va desde el fin del XIX hasta la Guerra Civil. Ciertamente es, también, que el krausopositivismo, como defiende el maestro, caló hondamente, y que eso significaba un acercamiento a un modo de religiosidad que hace permanecer la trascendencia en el modo de filosofar del español. Pero esto no es óbice para que las artes respondan ante el desafío de los nuevos tiempos con un paradigma de libertad que elige al hombre como eje de todas las cosas. El krausismo es un humanismo “encubierto”, destinado a la renovación del ser del hombre, pero arraigado en ciertas ideas de trascendencia que superan el concepto mismo del signo: vuelven a convivir la *palabra* y el *sentido* de la palabra. Cuando el modernismo deja de ver la sombra proyectada, cuando todo es luz que emana del objeto, la religiosidad se transforma en otra cosa: en un misticismo no apriorístico, en una fe del instante. En cierto modo, krausismo y modernismo buscan la misma redención, siendo el modernismo el aire de vitalidad del nuevo siglo y

anunciando su supremacía a través de la exaltación lírica que se dejará vislumbrar entre los nuevos pensadores.

Una de las grandes influencias entre los noventayochistas será, por supuesto, la de Nietzsche. Baroja, como otros, enfrentado a sus propios dilemas, posiciona su misticismo personal frente al individualismo y sentido de la acción que vuelca en sus personajes. Su ideal político, autoritario y explícito, tiene más que ver con modos dictatoriales que con formas de consenso. Al igual podemos decir de Azorín, perteneciente a una juventud beligerante que escogía del filósofo alemán lo que mejor se acomodaba a su manera de entender el hastío profundo que padecían. Hay en estos resabios filosóficos un gusto por la fuerza, la imposición de una razón, el poder de los más capacitados, que anunciará la trágica solución a los problemas que el siglo XX pondrá en funcionamiento en todo el mundo desarrollado. Ganivet, el primigenio evangelizador de la *Generación del 98*, es un caso distinto. Existe un lirismo esteticista en él, una gran cultura y una búsqueda de la modernidad a través de la recuperación de la, según afirma, perdida raíz del españolismo. Es un escritor fundamentalmente afincado en el ensayo, donde puede elaborar su particular visión del problema de España desde un nacionalismo con matices. Al contrario de los políticos, su original patriotismo “no debe salir de lo cultural y lo espiritual” (Abellán, 1993, Vol. 8: 251), dibujando con precisión los límites de una discusión, ante todo, teórica. Sin embargo, no es Ganivet un demócrata en el sentido más estricto de la palabra, sino un defensor de ciertas formas de autoritarismo, un decidido enemigo del socialismo y del propio sistema democrático, un anulador de las masas y un personaje adorador del clasicismo y de la megalomanía, rasgos que definirán a su Pío Cid. Es nuestro Cansinos Assens el que lo verá con claridad cuando afirme que:

“Esa serie que forman *Los trabajos de Pío Cid; Camino de perfección; Los pueblos; España; Voluntad; Paradox, rey*, constituyen una serie de tentativas genésicas para crear un tipo de español moderno, superior por su evolución intelectual a todas las incidencias del destino, y una serie de malogrados ensueños paternos del superhombre español, lleno de conocimiento, de voluntad y de energía, conforme a lo que pide el nuevo espíritu de la época.” (Abellán, 1993, Vol. 8: 255)

¿No es ésta la solución que los nuevos tiempos predicán, la elaboración del hombre supremo, de altos ideales, de perfección moderna proyectada en la historia futura? ¿Con qué diferencias evaluaríamos al “superhombre” Francisco Franco, frente a la excelsitud

de un Rubén Darío? En defensa de Ganivet hemos de decir que su aspiración a la perfección del hombre pasa por una consideración superior de la ética, como principio inspirador de su conducta, lo cual establece una línea insuperable que otros no supieron ver en el instante.

¿En qué lugar colocaríamos a D. Miguel de Unamuno, por otra parte? Su preocupación por la inmortalidad alcanza su punto álgido en *Del sentimiento trágico de la vida*. Esto supone que su proyección de la *españolidad* a través de la historia no es sólo una conducta, un motor de movimiento, es una esencialidad, un objetivo irrenunciable, un trasunto de la vida. Toda forma de religiosidad supondría un anhelo de esa inmortalidad, una respuesta en forma de fe que la razón no puede explicar. De ahí, según Abellán, nace la “contradicción entre razón y vida” (Abellán, 1993, Vol. 8: 277-278). Lo vital es irracional, entonces, entroncando de algún modo con el esteticismo modernista que otros venían propagando. Claro está que, aunque el darwinismo da una explicación generosa y amplia de nuestro modo de ser en el mundo, Unamuno añade el fenómeno de la conciencia humana como medio de aprehensión del universo mismo. Al apropiarse del entorno, al hacer suya la realidad, el hombre cambia su perspectiva y reduce el evolucionismo a un rastro únicamente perseguible a través de la intuición del individuo. Su evolución no será un proceso de fuerza, sino un proceso de conciencia, de asimilación de la verdad y de recreación, o más bien creación, de la misma. Por lo tanto, el hombre moderno aparece como una secuencia transformada de las ideas de Darwin, aunque perfectamente compatible con sus teorías. Esto no nos debe hacer olvidar el profundo bache por el que atraviesa la idea de Europa, consciente de su destrucción moral y social, y cómo la aparición de las soluciones “absolutas” está marcada por la necesidad de dar una respuesta al desorden y las desigualdades. En tal caso, el programa de *eupeización* “que había lanzado Joaquín Costa y que fue recogido por casi todos los hombres que vinieron después.” (Abellán, 1993, Vol. 8: 76-77), no significaría únicamente el posible acercamiento a las nuevas ideas que venían allende los Pirineos, sino la afirmación de que Europa, como pensamiento, como idea, debía también ser modificada y adaptada al nuevo siglo. Lamentablemente, algunos intelectuales, o aspirantes a ello, consideraron que su pertenencia a una élite de sabios los hacía mejores a los demás, poseedores de una superioridad moral indestructible y que había de guiar al resto de los conciudadanos, incapaces de avanzar sin un guía. Esa determinación se habría de transformar, en algunos casos, en una forma de totalitarismo autoritario,

soportado por una ideología donde el inicial vitalismo llega al extremo de la irracionalidad más absoluta, llegando a considerar como natural lo que era consecuencia de unos prejuicios largamente enraizados. George H. Mead especifica en qué consiste la fuerza del individuo cuando se ve legitimada por una mayoría envanecida:

“The sense of superiority is magnified when it belongs to a self that identifies itself with the group. (...) One belonged to one group that was superior to other groups and could assert himself confidently because he had God on his side. (...) We all believe that the group we are in is superior to other groups. (...) but on the whole we depend upon a common recognition that other people are not quite as good as we are.” (Mead, 1972: 207-208)

Curiosamente, la palabra *intelligentsia*, que proviene del ruso, recoge la necesidad de una civilización de enfrentarse, en palabras de Arnold J. Toynbee, a otra para la cual ha de adaptar su ritmo de vida. Es decir, que la intelectualidad, como ya habíamos avanzado, no es una cuestión genética de la “raza”, ni de ninguna otra ocurrencia al uso, sino una respuesta a una crisis colectiva que provoca cambios irreversibles. Por supuesto, como dice el historiador:

“Una *intelligentsia* es odiada y despreciada por su propio pueblo, porque su misma existencia constituye un reproche para él.” (Toynbee, 1994, Vol. II: 59)

Lo que cuadra a la perfección con la imagen negativa que los modernismos estaban alcanzando en España e, incluso, con la reacción, a veces agria, de los nuevos pensadores y escritores con respecto a sus predecesores. La crisis obliga a replantearse el ser de España, y su revisión conlleva un cierto deseo de venganza contra los males sufridos, causa del atraso secular del país. *Lo nuevo* quedará entronizado, definitivamente, como lo positivo, lo futurible. Esto no es más que un ejercicio de supervivencia, en realidad, y actúa en el frente de las ideas, pero es ahí donde el individuo, con nombre y apellidos, ejerce su autoritarismo creativo y es por ello por lo que las ideas acaban siendo relacionadas con autores, más que con hechos: *Modernismo*, en Rubén Darío; *Creacionismo*, en Huidobro; *Ultraísmo*, en Cansinos Assens; *Surrealismo*, en André Bretón; *Dadaísmo*, en Alfred Jarry, etc. En este sentido, la nación, como dice Francisco Colom González “concebida como *comunidad* es, pues, una metáfora, y éstas no son ciertas ni falsas: sólo pueden ser eficaces en nuestra imaginación o no ser nada.” (en Leyva, 2003: 259), lo que no deja de ser la definición

de una obra creativa. Si la nación ha de ser “inventada”, la actuación de los escritores adquiere una mayor importancia, desde el prisma del compromiso y la creatividad, a partes iguales. Cualquier intento de ver la realidad que structure el ser del hombre, es una *nación*, en el sentido estricto, y a él se debe la totalidad de la ciudadanía. Este pensamiento, perfectamente concordante con una praxis, tamizada eso sí por el ideal, convierte a los autores en verdaderos políticos. De ahí que las agrias discusiones sobre el sentido de la estética, o sobre conocimientos a través de ella, dan a los literatos el papel de defensores del bien común. La comunidad como metáfora convive con el arte como nación. Hablaríamos, por lo tanto, de una fe en el futuro, de una voluntad de construcción, un motor que avanza. Sin embargo, añade Colom, las sociedades que conviven más férreamente con su pasado, su “rememoración constante” son las que extraen “su fuerza de la melancolía por una pérdida ficticia” (Leyva, 2003: 261), y esto las puede hacer más fuertes, en el sentido militar de la palabra, pero, sin duda, más vulnerables, vacuas y carentes de argumento como entes autónomos, así constituidos.

Arnold Hauser, por su parte, abunda en la idea de que la emancipación de la intelectualidad responde a las costumbres sociales heredadas de la Revolución Industrial, que llevaron a una mayor definición de los estratos de la comunidad e, incluso, a una valoración de la verdad y la belleza como un ideal que permitiese a los pensadores compensar su falta de influencia social. También es cierto que en ese ideal algunos vieron la motivación suficiente para que la práctica diaria, el ejercicio de la voluntad de ascenso en la escala social, no se viera ahogado por la insuficiente posibilidad de tal proyecto en una estructura largamente anquilosada. Así que, de alguna manera, esteticismo e intelectualidad son formas de enajenación entre el pensamiento y la práctica utilitarista. Claro está que este argumento responde a la visión de una sociedad capitalista, económicamente desarrollada bajo los postulados de un liberalismo insolidario y de un caciquismo alienante. Sin embargo, también según Hauser, la bohemia representa “puntos de contacto entre la intelectualidad y el proletariado” que “sobrepasan ampliamente los límites de este sentimiento general de simpatía.” (Hauser, 2004: 387). La *bohemia* es una respuesta a la debilidad de los menos favorecidos, es una impostura calculada que transforma la miseria en estética y que se arroga el derecho a una justicia intelectual que, arrogante, evidencia los males de la sociedad, colocándola en la picota. Antes habíamos comentado el caso de Ganivet. Su forma de idealización de

una España renovada pasa por el no abandono de su *signo*, acumulado tras largos siglos de vicisitudes.

“No hay, pues, medio de escape: podemos alejarnos cuanto queramos del centro ideal que nos rige; podemos describir órbitas inmensas; pero siempre tendremos que girar alrededor del eterno centro.”
(Ganivet, 1944: 21)

Esta postura incluye la demanda de una solidaridad humana entre los pueblos, además de una cercanía entre los hombres. Su sentido de la comprensión mutua de las personas, de la convivencia, tiene que ver con una religiosidad del trabajo manual, de la utilidad de los oficios, de la no destrucción de lo conocido, es decir de una confianza abierta en la Historia como medio de escenificación del ser de los pueblos, que es insustituible. Para ello tenemos la cultura pues:

“La síntesis espiritual de un país es su arte.” (Ganivet, 1944: 70)

Claro que el espíritu de España, para Ángel Ganivet, es algo así como una mezcla de arte y religión, llegando a ser confundidas, según él, en ocasiones. Así, toda interpretación del arte debe ser una interpretación histórica pues, añade, el arte es una visión de la nación dentro de su cronología. Se entiende entonces que no existe un esteticismo *independiente* para el granadino, sino una reinterpretación de los hechos. Si el hombre y la sociedad están mutuamente identificados entre sí, la obra de un intelectual, entonces, no puede ser sino el reflejo del sentimiento colectivo. Ésta sería la constatación del ser de una comunidad que, como en el caso de Unamuno u Ortega, existe a través de una caracterización precisa y, en ocasiones, reflejo de un modelo no superado por los acontecimientos. Aunque Ganivet no rechaza la posibilidad de la intervención de “un genio” individual, un dictador, que sepa garantizar el resultado de nuestras acciones, su pensamiento persigue la superación de ese individualismo, a través de una renovación del ser, de modo que el colectivo se vea proyectado hacia su nueva historia, en un común desarrollo. Por esto:

“(…) la fuerza inteligente (…) debe residir en todos los individuos de la nación y estar fundado sobre el concurso de todos los esfuerzos individuales.” (Ganivet, 1944: 171-172)

Queda claro, no obstante, que el hombre, para alcanzar esa conciencia vital, necesita estar en un proceso cíclico de renovación constante. Y es el esfuerzo de reinención del individuo el que conlleva el flujo común de ideas y proyectos. Al final, lo que queda de toda esta disertación es la lucha sin cuartel contra la acción del tiempo, que anula la voluntad del hombre si no es proyectada a través del mismo, superando el principal obstáculo de toda creación humana: la incompreensión que provoca el olvido. Es por esto que Thomas Mann escribe en *La montaña mágica*:

“Sabemos perfectamente que introducir cambios y nuevas costumbres es el único medio del que disponemos para mantenernos vivos, para refrescar nuestra percepción del tiempo, en definitiva, para rejuvenecer, refortalecer y ralentizar nuestra experiencia del tiempo y, con ello, renovar nuestra conciencia de la vida en general.” (Mann, 2005: 151)

Ese intento de proyección es una suerte de continuismo que nuestro autor ve en Unamuno, por ejemplo, cuando, al lado de Baroja y Azorín, opina que “Su significación primordial ha sido (...) continuar el renacimiento ideológico español iniciado por Ganivet, del que fue contemporáneo (...)” (Cansinos Assens, 1925: 63). Todos estos trabajos, sigue afirmando, serán el esfuerzo continuado de unos pocos por crear un paradigma del español moderno, “superior por su evolución intelectual a todas las incidencias del destino” (Cansinos Assens, 1925: 66), lo que no es sino la confirmación de un diseño caracterizado por la atemporalidad. Cansinos Assens llega a hablar de “voluntad y energía”, que son los dos principales motores de la conciencia intelectual: motivación para cambiar las cosas y fuerza para llevar a cabo la acción pertinente. Habla con entusiasmo de esta actividad y supone que los “Hermes”, como él los llama, conforman lo mejor de la sociedad española de su tiempo y una esperanza para las nuevas generaciones. El impulso renovador modernista, según él, debe congraciarse con la juventud, la osadía, la novedad, la originalidad y el poder de las ideas, lejos de las estructuras históricamente asimiladas. Pío Cid o Silvestre Paradox son ejemplos de voluntades, a veces irracionales, que irradian una persuasión casi romántica. La lucha, sin embargo, a diferencia del romanticismo, no es el resultado de una tragedia del destino, de una derrota preconcebida, sino el camino hacia la victoria al margen del sistema, la construcción de una vía diferente que comienza con la creación de un hombre diferente, la mejor manera de hacer del mundo un lugar distinto.

1.2.3. *Objetivos para un país.*

A pesar de, o junto a, las condiciones filosóficas que condicionan la renovación del hombre en la modernidad, hemos advertido de la necesidad inherente de que todo sistema de ideas tenga su aplicación en el entorno social, para que los cambios resulten viables. Así, pensadores como Francisco Giner de los Ríos, entienden que la creatividad es una habilidad más, que se une a la educación general para crear un concepto nuevo, en consonancia con los nuevos valores. De este modo, leemos en *El juego de los abalorios*, de Hesse:

“(...) los pedantes, no siempre pueden resistir en Castalia; y no es porque carezcan de aptitudes para el estudio, sino porque la selección reclama algo más que estudios y pruebas especializadas; tiende asimismo a metas educativas y artísticas, ante las que algunos abandonan la lucha.” (Hesse, 2001: 66-67)

La creatividad debe condicionar toda la potencialidad del individuo, sea aplicada a una actividad artística o científica. Esa idea del hombre como *creador* de su propia realidad, no es, por lo tanto, tan ajena al común de los mortales y tiene su ámbito de trabajo y potenciación. Algunos intelectuales, como Giner de los Ríos, analizando el anquilosamiento de las estructuras universitarias y pedagógicas de este país, hicieron de los postulados de la “nueva era” un marco de conciliación de propuestas de modernización del sistema educativo, en lo que fue uno de los órdenes más importantes, a la sazón, al gobierno de España. Pareciera, a juzgar por algunas de las actitudes e iniciativas que se dieron en la época de la II República, que estos programas habían calado en la sociedad y en las clases dirigentes, convencidas, de una vez, de que la modernización del país pasaba por la educación de sus gentes, siendo, sin embargo, motivo de disputas frente a moralidades espurias. El gran objetivo de España, como país, era el cambio de mentalidad que pasaba por la reeducación y por la transformación de su sistema educativo estatal, objetivo que aún sigue estando pendiente. Francisco Giner de los Ríos supone un hito importante en la aparición de esa conciencia intelectual nacional, y del impulso que centros como la Institución Libre de Enseñanza recibieron desde sus inicios, con sorprendentes resultados. Confundiendo la palabra *modernidad* con el concepto de *europaización* se produjeron diferencias entre algunos de los protagonistas de la época. Fernández Cifuentes recoge la ruptura entre Unamuno

y Ortega a cuenta de dicha orientación. En Unamuno se observa una necesidad de la España *de sí*, capaz de ordenarse sin “vender” su espiritualidad histórica a los países europeos del entorno. Dicha postura era considerada por D. Miguel como una enajenación del ser de España, sin traicionar, por esto, la motivación de renovar las estructuras del país. Ortega, más viajado y más en contacto con otras corrientes filosóficas europeas (lo que no significa que estuviera más actualizado en su pensamiento), opina que Europa es el espacio en el que España debe integrarse, adoptando de dicho espacio aquello de lo que el país, históricamente, había carecido. Tal beligerancia de posturas lleva a una diversificación, a veces agresiva, de las opiniones generadas. Evidentemente, el “europeísmo” será el adalid de la nueva generación, siendo Ortega el más eminente representante de la misma, la llamada por Abellán “generación del 14”. La circunstancia dolorosa de la Primera Guerra Mundial sirvió de aviso a navegantes, y las ideas de Joaquín Costa contribuyeron a que el entorno general crease un clima de opinión favorable a Europa, y a la apertura de España al continente al que había sometido en otros momentos de la historia, y del que parecía ahora deudor. Si unimos el deseo de avance y la necesidad política podemos colegir, inmediatamente, cuáles son las razones que llevan a José Luis Abellán a afirmar que:

“La República se convierte en la forma de gobierno recomendada por la ciencia de la política para producir la modernización social y la racionalización de la convivencia civil. Si la europeización lleva, por un lado, a la ciencia, por otro lado, está abocada a la república como instrumento político. (...) Europeísmo, racionalismo, cientificismo y republicanismo son los rasgos característicos de esta generación (...).” (Abellán, 1993, Vol. 8: 76)

Además, como destaca el profesor, a eso se une el incremento de la capacidad científica de los españoles, el desarrollo y cultivo de la filosofía y de otras artes y disciplinas, producto de una ingente labor investigadora y docente que, por aquellos años, tenía lugar. Por otra parte, los modernismos conectan a la perfección con los movimientos más actuales del arte y la cultura europeas y americanas, siendo así que España, por primera vez desde el siglo de Oro de nuestra letras, está en perfecta línea de vanguardia del conocimiento y la creatividad en nuestro mundo occidental. En este sentido, el proyecto político de Manuel Azaña tenía mucho de avanzadilla del modernismo cultural, siendo un intento loable de incluir “a la inteligencia en todos los órdenes de la vida española” (Abellán, 1993, Vol. 8: 440-441), afectando de este modo a la

intelectualidad y a la estética del momento. La República, como tabla de salvación, como marco idealizado de esta metamorfosis, estaba en la cabeza de Azaña en magnífica conexión con la necesidad y la idea de la población de lo que había de ser una comunidad solidaria y avanzada. Por lo que la llegada del nuevo régimen resultó ser uno de los momentos de mayor euforia colectiva que hayamos vivido en este país. Sin embargo, la impaciencia de los diferentes grupos políticos, lastrados por la presión social y las necesidades no cubiertas de los más desfavorecidos, que peleaban por un presente digno, arrastró a la República, desde el primer momento, a una posición defensiva y a su gobierno a un intento de paliar las continuas decepciones que la realidad de una gestión complicada y, en muchas ocasiones, torpedeada por los enemigos de la misma, producían. El proyecto de la República era el proyecto de una España convencida de que lo debía hacer, pero empeñada en hacerlo en contra de su realidad social, como afirma Lázaro Carreter. Además, “el rearme ideológico de una derecha tan conservadora y reaccionaria como la española” (Abellán, 1993, Vol. 8: 450), estaba direccionando la política interna hacia los postulados dramáticos de la Europa de entreguerras, convencida de que los autoritarismos solucionarían los desórdenes. La impaciencia socialista, la beligerancia sindical y la falta de criterio global de todas las partes, empeñados, unos, en el desarrollo de una sociedad inmoral e ignorante de sus posibilidades y, otros, en la acción inmediata carente de principios sostenibles y respetuosos con el bien común, y no únicamente de las partes agraviadas, estaban condenando a la utopía al desastre. No olvidemos que la República era una idea del pueblo, que parecía pertenecer a todo el mundo, y de la que todo el mundo se consideraba protagonista. En términos generales, esto es bueno pues consigue la participación entusiasta del conjunto de la sociedad; pero, en términos de realización práctica, conlleva el riesgo de que nadie quiera ceder en sus posiciones. El pasado estaba teniendo un protagonismo mayor del deseado. La República permanecía en la poesía como “una mística popular” (Abellán, 1993, Vol. 8: 473), y en el pueblo como una oportunidad histórica. Tanta ilusión conllevaría una mayor decepción y un derramamiento inútil de sangre.

Buena parte de la responsabilidad de que los acontecimientos se desarrollaran de manera tan dramática, la tienen aquellos que, como Ramiro de Maeztu, sobrepasaron los límites de un razonable nietzscheísmo para caer en una actitud autoritaria, más cercana a los fascismos tan de moda en Europa por esos años, que habrían de tener consecuencias

inesperadas. Al igual que en Ganivet, Maeztu llegaría, sin saberlo, a caer en una profunda y peligrosa contradicción: pensar que la igualdad de todos los hombres podría ser defendida desde la voluntad de poder de una autoridad máxima, sólo preocupada de un supuesto orden superior, prioritario frente a la condición solidaria de un sistema más justo. Sin embargo, en su descargo diremos que, en eso, tampoco los españoles fuimos absolutamente originales. En el otro extremo, la adscripción de los intelectuales más importantes al terreno del socialismo llega de la mano de un científicismo propio del fin de siglo. Los elementos intuitivos del pensamiento, toda vez que van ocupando su lugar, desplazan ese tipo de racionalismo que hace que Unamuno, por ejemplo, vaya despegándose de los postulados socialistas que antes había defendido tan denodadamente. Esta clase de contradicciones aparecerán también en las corrientes anarquistas, las cuales, según el profesor Abellán, presentan el ideal de “libertad, igualdad y justicia. Así es cómo la Ilustración está presente filosóficamente en el anarquismo (...)” (Abellán, 1993, Vol. 6: 328). No obstante, el anarquismo también se presentará como superador de esa moral tan “puritana”, como dice Abellán, seguramente por su implícito parecido con el discurso cerrado e intransigente de su extremo opuesto religioso. De ahí que el individualismo anarquista, seguidor de la voluntad nietzscheana, de gran predicamento como vemos, llegue a los límites del hedonismo reconvertido en ideología práctica. Si bien Gerald Brenan nos muestra el anarquismo como el auténtico movimiento de protesta y enfrentamiento contra las clases establecidas y el sistema en sí mismo, también lo hace frente a la modernidad y sus funestas, según él, consecuencias. De alguna manera, el objetivo del anarquismo es la búsqueda de un camino “en que nada debe cercenar el derecho del hombre a vivir una vida digna.” (Abellán, 1993, Vol. 6: 333).

La figura de Joaquín Costa representa el inicio de las “hostilidades” de la intelectualidad. Se reconoce históricamente como el origen de las ideas *regeneracionistas* que empaparon a los pensadores del 98, si bien su obra es de carácter complejo y abarca muchos más aspectos, que el meramente europeizante. Por supuesto, la base fundamental de sus propuestas pasan por una superación del llamado *caciquismo*, que es un reconocimiento explícito de una situación de desequilibrio e injusticia social que deriva de la restauración canovista. Según Abellán, buena parte de los regeneracionistas llevaron sus protestas más allá del límite del respeto a las instituciones parlamentarias, lo que lleva a que muchos historiadores hablen de su

carácter pre-fascista, anunciador de conductas intolerables con los regímenes de características democráticas. Sin embargo, como nos recuerda el profesor, las críticas de Costa “nunca llegaron a proponer la supresión del Parlamento, sino a arbitrar una solución presidencialista (...) como vía de transición (...)” (Abellán, 1993, Vol. 6: 518), lo que supone una solución de consenso y no una imposición fuera de los cauces de un diálogo exclusivamente político. Como es bien sabido, el problema agrario, de tanta presencia en la España del XIX, supone el núcleo de las disquisiciones *costistas* y hace hincapié en el desarrollo y mejora de las condiciones de una clase media muy castigada. El problema de las clases medias es, seguramente, el gran caballo de batalla de las sociedades modernas, siendo como son el vínculo fundamental entre un sistema solidario y un desarrollo económico capitalista basado en el consumo y en la producción racionalizada de bienes y servicios. La postura de Joaquín Costa no es sino una defensa precursora de los intereses del sustrato social que compone la modernización de un país, y que da forma a dicha transformación. Empero, las bases agrarias en España, como en tantos aspectos, suponía un sinfín de obstáculos relacionados con las clases privilegiadas, que ocupaban las prebendas de las tierras y la producción, tales como la Iglesia o los linajudos propietarios. En este sentido, Costa cree en el derecho de las gentes no como colectivo, sino como individuos, en una actitud claramente krausista, haciendo del derecho consuetudinario la base de una relación natural entre los miembros de una sociedad. Para ello llega incluso a crear una terminología específica, en el intento de sustentar un sistema filosófico que argumentase su acción final. Esto suponía reducir la sociedad, la realidad, a la autoridad del individuo, a su creación. Para Gil Cremades:

“Esto tiene para Costa, una base metafísica indudable: cada individuo es un estado, lo mismo que la familia, lo mismo que el municipio o la nación” (en Abellán, 1993, Vol. 6: 522-523)

Esto, una vez más, coloca a Costa en una posición más cercana al autoritarismo que a la convivencia solidaria. Pero también, de algún modo, se acerca a los postulados del modernismo, en su carácter libre y creativo y en su disposición de orden aleatorio, fundado en la capacidad del ser de concebir su mundo, de crearlo, dentro de los límites que marca una búsqueda de la verdad basada en el propio sentido de las cosas, en la naturalidad de su manifestación. Para José Luis Abellán, el gran acierto de Joaquín Costa supone la identificación del *caciquismo* con una *oligarquía* que lo hace posible, y que constituye un Estado paralelo, dentro del Estado conocido. Además, en su verdad,

demuestra que son los grupos de presión los que, así, controlan los partidos políticos y maniatan al parlamento a su antojo. El sistema “real” estaría involucrado en esta dinámica, ocupando el espacio que debería pertenecer al sistema soberano por naturaleza. En Costa, por lo tanto, como hemos visto, se afirma una individualidad que, para llegar a ser un sistema por sí mismo, se debe concebir en la esencia del colaboracionismo, y no en la autoridad aislada de la sabiduría y el conocimiento individual. Sólo en estos términos, el programa *costista* habría de servir al común de los individuos salvando los peligros del fascismo. El sentido lo afirman las palabras de George H. Mead:

“The “social” aspect of human society –which is simple the social aspect of the selves of all individual members taken collectively –with its concomitant feelings on the parts of all these individuals of co-operation and social interdependence, is the basis for the development and existence of ethical ideals in that society (...)” (Mead, 1972: 321)

Palabras que hacen derivar, como no podía ser de otro modo, la existencia de un ideal ético de la convivencia *consciente* de un conjunto de individuos comprometidos. Los grandes movimientos artísticos encuadrados en el modernismo, son consecuencia de esta definición, sin duda, y dan pábulo al concepto de “convivencia”, que implica una libertad sin más límite que la ética de unos principios irrenunciables, como serán la verdad, la belleza y la honestidad en el esfuerzo por alcanzarlas.

1.3. EL CONCEPTO DE MODERNIDAD. SIGLO XIX FRENTE A SIGLO XX.

1.3.1. Pasado y presente del siglo XX.

Hablamos de la nueva era como ruptura frente a posiciones estáticas, pero también advertimos que la herencia recibida no es baladí, ni rechazada de plano por los escritores. Es el caso de Valle Inclán o Antonio Machado, que son los más “abiertos al siglo XX”, según Eugenio de Nora (De Nora, 1958, Vol. 1: 55) y que, en el caso de Machado al menos, utilizan de buen grado elementos ya reconocibles. El nuevo siglo XX estaría en los límites de ese reconocimiento, intentando traspasar el discurso del arte canónico y entrando en el terreno de lo desconocido: lo misterioso en Freud, el abismo de las teorías de Marx o la trascendencia de Darwin. Claro que, aunque muchos críticos asocian la revolución romántica con los pasos dados en adelante, lo que tiene un punto de razón, parece que la inclusión de la reflexión crítica en el medio literario, junto con un avanzado sentido de la palabra, serían el curso definitivo del porvenir de las letras. La originalidad rompe las barreras de la herencia, contando con pocos conectores que la hagan partícipe de la historia. La lucha, como opina De Nora, lo es contra las reglas, y no contra un estilo de arte clásico, sino más bien contra el establecimiento de cánones que transformen el arte en un objeto de contemplación, estático y formal en demasía. El romanticismo, eso sí, había ofrecido la posibilidad de abandonar, de alguna forma, la expresión ficticia para entregarse a la pasión creativa, al impulso original del creador que conmovía el hecho físico de unir palabras con un sentido concreto. Cuando, además, el escritor se plantea una reflexión profunda sobre el sentido de su arte y se conmina a una elaboración honesta y arriesgada del mismo, cuando los valores adicionales del arte son abandonados por la esencialidad contenida en la forma, sin desdoblamiento, la modernidad tiene lugar.

“El siglo XX ha sido el siglo de las obras incompletas, empezando precisamente por su escritor – quizá- más grande y sin duda más radical: Franz Kafka. Un carácter incompleto que nace de la insatisfacción ante las formas cerradas: de un carácter que es intrínsecamente interminable.” (De Nora, 1958, Vol. 1: 109)

¿A qué se refiere De Nora al hablar de “incompleto”? La novela intenta abandonar, y de hecho lo consigue, ese carácter abiertamente ficticio que, bajo la apariencia de realidad, mostraba una escena teatral de difícil encaje con la sensación de la palabra libre

modernista. En tal caso, la falta de circularidad en la argumentación de la novela es el resultado de la escisión del escritor, de su división de criterio con el canon decimonónico, para el cual la novela tenía un principio, un argumento y un final, y un aderezo interminable de costumbres, recovecos y acuarelas de la escenografía contenida en la conciencia colectiva de las gentes. Kafka, como Joyce o como Woolf, reelaboran el discurso ahondando en la degradación del tiempo como norma argumental. De este modo, las historias contenidas en las novelas modernas no son sino extractos de una realidad, partes segmentadas de una sensación vívida del protagonista, que no son reconstruidas, sino mostradas en su crudeza y desarrollo intuitivo. De ahí que la falta de completitud de las obras refleje la falta de un argumento finalizado, redondo, y no la falta de un criterio artístico o de elaboración. Son obras terminadas, completas, pero carentes de una circularidad, por los motivos antes citados. Las ideologías, los movimientos sociales, etc., condicionan la aparición de estos nuevos modos de novelar. La realidad ya no es lo que era, el naturalismo sublima la novela de masas y la novela rusa, sobre todo Dostoyevski, lanzará dardos como preguntas sobre la integridad de ese hombre del nuevo siglo, que alcanzará su culminación en Joyce o Proust, por ejemplo. Además, el siglo del racionalismo se convertirá en el germen del irracionalismo, merced a Freud, a Nietzsche y a los pensadores y artistas que se deshacen de todos los convencionalismos del sistema, y consideran lo absurdo de un arte enquistado e irrelevante, ontológicamente hablando. En el caso de los escritores americanos, las crónicas y las novelas de Hemingway y los contactos con la Europa de la Guerra y los años dorados de París, con sus tendencias y modas, hacen que aquéllos giren su mirada hacia el viejo continente e identifiquen en él algunas de las características que seducirán su obra. Como pasará con los españoles y la Europa “moderna”, los escritores de cualquier lugar buscarán su tierra prometida, su Edén, como un modelo donde depositar sus esperanzas. El siglo XX, así, comienza siendo el siglo de los ideales, de las utopías, para terminar siendo el de los holocaustos. De ahí que los escritores estuviesen permanentemente pendientes de cuantos descubrimientos y vanguardias fuesen surgiendo, haciendo suyas las manifestaciones novedosas o criticándolas abiertamente, dando pábulo a la reflexión y al posterior avance. Dice Claudio Guillén:

“Obsesión que partía, *inter alia*, de una mala lectura de Auguste Comte, en lo que corresponde al positivismo, puesto que él, al abordar el examen de los cambios sociales, recomendaba el abandono de nociones absolutas como las explicaciones causales de carácter totalizador.” (Guillén, 2005, 83)

Lo que resulta curioso, no obstante, es que Comte, fuente de un cientificismo lógico, racionalista y falto de libertad individual, en sentido amplio, fuese, también, el catalizador de una actitud de apertura a otras ideologías, formas y expresiones de la estética y modos de visión y formalización de la literatura. El eclecticismo, sin embargo, no evitaba la defensa de ultranza de los movimientos de vanguardia, en constante aparición, y sus evidentes antagonismos, la creación de un ejército de correligionarios, los manifiestos, etc.

Para Juan Benet, por otra parte, la burguesía sentía una confianza en la cultura que se convertía en una crítica de la misma. Sin embargo, el mundo de la cultura no podía tener nefastas consecuencias para la sociedad. No obstante, nos recuerda, hombres como Flaubert descubren que esta actitud, en sí, puede ser una absoluta falacia y que la dependencia de un instrumento de “redención” conduce al hombre “a una hipócrita y necia servidumbre” (Benet, 2012: 158). En el análisis de Benet observamos una nostalgia de lo que él llama “armónica avenencia” entre la novela y la sociedad. Pone en evidencia que el esfuerzo continuado de varias generaciones había conseguido un género “redondo”, completamente acabado, y que la novela presentaba un estilo artístico equilibrado y en consonancia con la visión de las gentes del propio estado de las cosas. Es en un momento determinado, marcado por el fin de siglo, cuando observa que los escritores, algunos muy dispares entre sí, intentan distanciarse de ese sentido armónico y llevar al libro hacia un espacio más allá, aunque, según él, lo hacen hacia dentro y no hacia fuera del propio libro. Lo que se vivió fue la apertura de un abismo entre arte y vida. Juan Benet no llega a interpretar este distanciamiento de la novelística del diecinueve, al que acusa un aire claramente romántico, como una reconstrucción de la misma sino que parece que se doliese de ella como un error histórico y artístico. Puede que el arte de Henry James, de Balzac o de Gustave Flaubert fuese el arte perfecto, la forma exquisita de la novela, su más circular creación, pero, no lo olvidemos, el arte no consiste en un oficio para crear formas que estimulen el pensamiento, sino el pensamiento mismo, ya que la forma encierra, según entendieron los modernistas, el supremo conocimiento y la realidad. Dado que el mundo es una idea y la vida de los hombres una construcción dinámica, el ser que los contiene debe entenderse en los límites de ese arte. Enclaustrado en una circularidad perfecta, el escritor sólo consigue llevar a buen puerto una perfecta forma artificial y vacía de

contenido, que no explora sino superficialmente las condiciones de existencia del ser humano, convirtiéndose en una artesanía. Y esto es lo que parece echar de menos el genial Juan Benet quien, al contrario de este pensamiento suyo, elabora una novela moderna concebida en el espacio creativo, donde el tiempo domina a la historia, y no al revés, y donde el hombre es absoluto protagonista. Puede que, interpretamos nosotros, fuese esta reflexión únicamente un anhelo entendible de lo que el artista siempre ha querido conseguir y un convencimiento interno de que, por encima de todo, el arte supremo, al realizarse como tal, se aleja de la posibilidad de elaborar un producto de absoluta belleza formal, puesto que la diversificación de la realidad del hombre sólo produce una especie de cosmos incontrolado, donde los resortes resultan inmanejables, indefinibles, y únicamente certeros desde su experiencia fenomenológica y su posterior comprensión intuitiva.

Ortega y Gasset, en esta línea, introduce el término *deshumanización del arte*, como una forma de expresión de la falta de utilidad práctica en el mismo. La caída en una forma de esteticismo exagerado llevaría a Ortega a creer que el arte se enroca en una supuesta intrascendencia: lo que importa es la forma, sin que su sentido sea otro que la propia forma. No obstante, hemos explicado que esta supuesta “intrascendencia” es, en realidad, un modo de trascendencia en sí mismo, es una moral de la estética que nos transporta a la palabra misma como *esencia sin esencia*, material sin doble fondo, potencialidad y acto en uno mismo. Entendemos, empero, que Ortega observara un movimiento de huida de los artistas de la realidad histórica inconsistente y, en un momento de gran zozobra, renovasen sus votos con el ejercicio motivador que supone toda creación, aunque entendemos, también, que el esteticismo explica una filosofía mucho más amplia y que la diferencia entre un supuesto utilitarismo y la utilidad real del arte, no son plenamente afirmadas por sus análisis.

En la década de los veinte, la conciencia de los escritores modernos como colectivo hace su aparición. Esto nos lleva a pensar que la convicción de que el arte está atravesando el desierto se ha transformado en una idea general. La aparición de *Ulysses*, de James Joyce, es el hito histórico que marca el camino de una nueva época, no sólo en la novela sino también en la literatura y el arte, en general. Una serie de incidencias con su publicación, prohibida o censurada en muchos países, desemboca en una manifestación de repulsa internacional en la que participan, según recoge Carlos Santa

Cecilia, algunos escritores españoles. Tras los vientos de las informaciones acerca de la situación política en Irlanda, las noticias sobre Joyce compondrán tema de conversación y de numerosas publicaciones.

“La primera noticia sobre James Joyce llega a España en octubre de 1921 y fue publicada en la revista madrileña *La Pluma*. Es, por tanto, anterior a la publicación en París de *Ulises* (febrero de 1922) y modifica la fecha tradicionalmente establecida sobre el inicio de la recepción de Joyce en España. (...)” (Santa Cecilia, 1997: 25-26-27)

Según el investigador, *La Pluma* no sólo tiene el honor de ser la primera publicación en recoger tal evento, sino también en señalar dos aspectos importantes: su característica renovación literaria y la polémica que provoca. El propio articulista, un tal Goldring, afirma que la novela de Joyce supone la aparición de una nueva época en las letras inglesas. Lo que no intuye, tal vez, es que marcará un hito en las letras universales. Ortega, por ejemplo, destacará *Ulises* en lo que él llama el arte “deshumanizado”, haciéndose eco de su importancia; y, en ese sentido, llegará a comparar al irlandés, además de con Proust, también con Ramón Gómez de la Serna, advirtiendo un hilo común intencional en su arte, independientemente de la formalidad. Es lo que llama “intrarrealismo”, o manera de destacar los sucesos cotidianos como materia de la novela, por encima de los hechos históricamente relevantes. En *Revista de Occidente* tendremos algunos de los ejemplos más importantes de recepción de la obra, ya que en la prensa, según Santa Cecilia, no tuvo una destacable acogida. Cuando esta editorial publica la traducción de Dámaso Alonso, no obtendrá sino algún juicio crítico claramente revisable. En concreto, el investigador nos destaca el de Benjamín Jarnés, que llama a la novela “barroca y romántica”, y que hace hincapié en la importancia de la metáfora en el lenguaje joyceano. Dice Jarnés que es “un puñado de cruda, de compacta realidad” (Santa Cecilia, 1997: 49). La opinión de Ortega y Gasset es fundamental en este posicionamiento general pero también, según Santa Cecilia, ayuda a la difusión de la novedad en el entorno literario nacional. En otro orden de cosas, el enfrentamiento en el seno del cambio de siglo tendrá otros protagonistas. El éxito incontestable de Blasco Ibáñez llama profundamente la atención sobre la necesidad de mostrar al público los inconvenientes de una falsa creencia en los atributos realistas de tal tipo de novela. Pérez de Ayala, por ejemplo, sin abominar de algunos recursos típicamente realistas, es de la opinión de que la novela no puede, como el arte en general, tomar como modelo la

realidad físicamente ya que el producto de su acción es una transformación artificial de la misma y una constatación de la verdad del arte en sí, independiente. Cuando el realismo se desprende de la perspectiva, como nos dice Fernández Cifuentes, se anula a sí mismo, intentando que la distancia entre literatura y realidad desaparezca. Pero es esa perspectiva la que preocupa y, sobre todo, el uso que ésta tiene, siendo la realidad una referencia que comienza a perder peso como eje de la creación. Claro que, como vemos, la discusión sobre el sentido de la novela realista, con respecto del caso de Vicente Blasco Ibáñez, se dio entre los intelectuales y escritores, pero no entre los lectores y el público general, que seguían manteniendo su afición y apoyo a lo que se dio en llamar la “novela novelesca”. Además, también, las posturas con respecto a esta reflexión colectiva llevaron las ideas por otros derroteros, ya conocidos.

“Cejador distingue, de un lado, el idealismo, cosa extranjera, (...) cerca de él, el modernismo, de casta francesa, lo mismo que el naturalismo; frente a todos ellos, el realismo autóctono. (...) Pereda y Galdós, afortunados representantes de ese realismo, están llamados a sobrevivir, mientras un idealista extranjero como Maeterlinck no alcanzará más que triunfos pasajeros.” (Fernández Cifuentes, 1982: 176)

Las posiciones defensivas reflejan, una vez más, el encono con el que las clases establecidas, también en el orden del arte y la literatura, oponen sus moralidades de antaño. Sin embargo, ya Unamuno, por ejemplo, ponía en solfa el estilo literario de Galdós e, incluso, vislumbraba, según Fernández Cifuentes, una cierta “espontaneidad de *estilo* que le recordaba a Cervantes” (Fernández Cifuentes, 1982: 186-187), lo que no deja de ser una afirmación del orgullo nacional sin renunciar a la exposición de una modernidad en ciernes. Para Unamuno, la mejor manera de denunciar una realidad impúdica e inaceptable, era la eliminación de elementos folclóricos o costumbristas que volvían insignificante a la propia novela. De ahí que el costumbrismo estuviese llamado a la desaparición en el nuevo concepto literario. Fueron las traducciones de *Revista de Occidente* (Kafka, entre otros) las que acercaron a los intelectuales españoles a la realidad de la novela extranjera, si bien el conocimiento de los escritores de aquí se reducía, en ocasiones, a lo más superficial y anecdótico. Esta realidad hacía de la modernidad, en algunos casos, una impostura pues quien afirmaba conocer el nuevo arte sólo lo hacía de oídas, sin el más mínimo interés por investigar de qué trataba y qué nuevas reglas proponía. Sin embargo, la historia muestra que, en el año 1925, como dice Fernández Cifuentes, una serie de publicaciones demostraron que la decadencia de

autores como Óscar Wilde era evidente. Luego, en el fondo, algo estaba cambiando paulatinamente. Aunque Marcel Proust sí que era ya ampliamente aceptado, su éxito en España no pasaba de una mera intención. Así, la obra de Joyce iba llegando con cuentagotas, por lo que los escritores jóvenes apenas si tenían un conocimiento preciso de toda esta marea literaria. Cifuentes recoge la reunión internacional de 1925 en la que participaron algunos escritores españoles, entre ellos Unamuno o Díez-Canedo, donde tuvieron la ocasión de conocer a James Joyce. Dámaso Alonso, ese mismo año, se carteo con él a cuenta de la traducción que estaba realizando sobre su *Ulises*. Esto nos llevaría a pensar que, dada la influencia de estos autores en sus correspondientes entornos literarios, la figura de Joyce y sus técnicas, en esta década, ya tuvieron su oportunidad de difusión, más o menos, concreta. Gabriel Miró, por ejemplo, sabemos que tenía un ejemplar de *El artista adolescente* en su biblioteca; Jarnés hizo varias reseñas, no muy positivas, y Giménez Caballero tradujo algunos fragmentos de *Ulysses* para *La Gaceta Literaria*, en 1927. Los modelos propuestos por la novelística rusa, Proust, Joyce y, en menor medida, Kafka, suponen un nuevo punto de referencia en toda reseña crítica, lo que indica la potencia del cambio producido en la mentalidad general. Existe constancia, empero, de que Kafka o Dostoyevski no fueron muy analizados, y no se les prestó la atención debida. *Lo kafkiano*, de hecho, no tuvo una asimilación acertada, aunque algún crítico encontrara en *El Castillo* el hallazgo de una auténtica obra maestra, lo cual no deja de ser anecdótico. El nuevo arte, sin embargo, entronca perfectamente con lo que significa *lo kafkiano*, en el sentido de la ironía, de la irrealización del arte, de la comicidad del lenguaje supuestamente trascendente. Según Cifuentes, la *negación* es el germen de la modernidad, empeñada en negar la realidad, la moral, su propia moral; empeñada en burlarse de todo lo que antes se contemplaba como eterno. Sería un arte, siguiendo con el razonamiento, que no tiene una continuación práctica, sino que se remite a una constante huída de la existencia, tal y como estaba concebida.

“Pero generalmente la deshumanización no fue interpretada por sus detractores como un error de los intelectuales, sino como una línea divisoria entre jóvenes y viejos, o entre jóvenes de tendencias divergentes (...).” (Fernández Cifuentes, 1982: 326)

José Díaz Fernández, al hablar de un *nuevo romanticismo*, está retratando un sentimiento que, más que la individualidad, tiene en cuenta el *humanismo* de dicha

actitud. Queda claro que el concepto de *deshumanización* orteguiano guió a toda una generación, pero también que muchos opinaron que ese arte nuevo, arte de minorías, se apartaba orgullosamente del público como un rechazo a lo popular, como una muestra de su clasismo aristocrático, lo cual no aportaba nada interesante a una sociedad en crisis, sino un motivo más de división. También se acusaba a los nuevos de no saber escribir “verdaderas” novelas, con lo que se tildaba su arte de mera ejercitación sin base artística, de no conseguir los objetivos de toda verdadera literatura. A pesar de ello, los impulsos renovadores no dejaron de autoafirmarse.

El *novecentismo* supone una vuelta de tuerca más a la manifestación elaborada del nuevo pensamiento. Cree inaugurar una era y tiene como propósito anteponer la creatividad al racionalismo excluyente. Abellán habla del *ludismo* como característica a destacar en la distinción del movimiento. Su inclusión en el modernismo tiene esa base lúdica que se opone a la tragedia unamuniana, como si el hombre fuese capaz de construir su mundo sobre la base de la ironía, de la risa, del juego. El mundo es, en realidad, un juego que nos tomamos demasiado en serio; lo realmente serio, diría D’Ors, es tomárselo en broma. Por ello, la caricatura de la existencia es una distancia necesaria desde la que parametrizar el ritmo de las cosas, que a veces suceden por causas ajenas a la ciencia o a la razón y que, de ser vistas así, pueden causarnos risa. Cuando acabó la Gran Guerra, el hombre andaba necesitado de este tipo de actitudes que recuperaran la visión del mundo como gran “teatro” calderoniano, aunque exento del dramatismo y centrado en su propia ridiculez.

“El culto novecentista a la inteligencia se desvía hacia un sentimiento de la vida como juego, donde el elemento lúdico se canaliza en la manipulación de las formas y su autonomía artística. La literatura es un juego intrascendente e irónico y la cultura adquiere un aire como de circo.” (Abellán, 1993, Vol. 8: 137-138)

Hay un “llamamiento a lo inconsciente”, hecho al que contribuyen las nuevas teorías del psicoanálisis, el irracionalismo creciente, el teatro pirandelliano, la manifestación desvirtuada del tiempo en Proust y otros reclamos de corte neorromántico, vanguardista o simbólico. Éste es el escenario donde se cultivarán las *vanguardias*, auténtica Torre de Babel de la sublimación modernista. Efectivamente, y como su término indica, se trataba de una avanzadilla en pos del futuro que, como recientemente ha dicho Woody

Allen, “es el espacio que más me interesa, pues es el lugar donde voy a pasar el resto de mi vida”. De todos modos, como nos recuerda Rozas, movimientos como surrealismo y futurismo están íntimamente ligados a espacios políticos, lo que demuestra la implicación que estas expresiones artísticas consiguen en su conexión con la reflexión social y los embates del tiempo. Rozas dice que la vanguardia “representa la superación del modernismo y el acceso a la plena modernidad” (Abellán, 1993, Vol. 8: 406-407), afirmación con la que estamos parcialmente de acuerdo pues su sola puesta en marcha supone la aceptación de la necesidad modernista de renovación constante, es decir que la aparición de una de las vanguardias está certificando, en sí, su propia defunción subsiguiente. La modernidad se magnifica para hacer ciertos sus postulados, lo que da cabida a la aparición de los movimientos vanguardistas, pero éstos son, también, una anulación de sí mismos, luego los *modernismos* no son sino una ebullición progresiva que acabará en una evaporación y, finalmente, en la desaparición física de la materia artística, difuminada en la realidad futura, metamorfosis del hombre y de su sociedad. La nación será el arte mismo. Hasta ahí la utopía. En la práctica, los modernismos son un eje de pensamiento sobre el que girarán las propuestas políticas, los rechazos de la oligarquía y la insolidaridad, la defensa de la dignidad del hombre por encima de los tiempos y sus atributos, etc. Si el positivismo, y el krausismo, representaban un siglo que había alcanzado la certidumbre, el siglo XX nacerá como el rechazo a toda certeza artificial y será el siglo de la eterna pregunta, de la búsqueda de un espacio de libertad que la estética ofrecerá enseguida abiertamente. El naturalismo, sin duda, también entiende la literatura desde la crítica social y desde el deseo de transformación, sin precisar nada más, pero lo hace desde una visión equivocada y desde una elaboración material de la novela que nada tiene que ver con ella y que no es literatura, en su más alto sentido, sino un remedo de cientificismo mal entendido, en la mayoría de los casos. Hemos de admitir, por otro lado, que el naturalismo creó un principio de conciencia de la libertad del creador frente a la realidad histórica, y de su voluntad de permanecer en el centro de la discusión como artista, y no como mero pensador, pues su ideología es un trasunto de su arte. La reacción de rebeldía que provoca la aparición del naturalismo, de rechazo o de afirmación, son ejemplos de la actitud modernista, y su principio más evidente puesto que ese sentido del individuo como motor de la realidad es, en sí, modernista. La realidad de los escritores americanos es parecida, aunque están condicionados por una visión periférica de la guerra europea y de la postura de la dictadura franquista, posteriormente, con respecto a la necesidad de los españoles de

hallar nuevos espacios de diálogo, cercenados por el régimen. A través de la América Hispana, además, se tenderán puentes importantísimos con la novela norteamericana, con las obras de Faulkner, Dos Passos o Hemingway, que junto a la motivación europeísta que conllevaban los Kafka o Joyce, aúnan los medios de la intelectualidad transatlántica. Resulta sorprendente, a tenor de esta opinión de Juan Carlos Onetti, que la época de pleno desarrollo de la novela modernista esté impregnada por su experimentación, bajo los nombres de Woolf o Gertrude Stein. Históricamente es difícil encontrar justificación a tal unión estética en una diversificación formal tan extensa y variada. Pero ése es el núcleo de la modernidad. De hecho, es más difícil aún el concebir un impulso tan decisivo, en un momento en el que los autores que lideraban el proceso no tenían medios importantes de difusión masiva. Cuenta René-Marie Albères:

“Aún tardaría en hacerse sentir el influjo de estos pioneros. A Kafka no se le empezó a traducir en Francia a gran escala hasta 1938. A Henry James sólo lo descubrimos los franceses después de la segunda guerra mundial. Durante mucho tiempo no se pudo imprimir ni introducir siquiera en Inglaterra el *Ulises* de Joyce. Proust fue el que inspiró, junto con Henry James, hacia 1930, al grupo de Bloomsbury y Virginia Woolf. A su vez, Natalie Sarraute recibirá el impacto de Virginia Woolf, pero sólo a partir de 1938.” (Albères, 1971: 30)

Como en el caso del cálculo diferencial, al que llegaron conjuntamente las investigaciones de Spinoza y Newton, con un mar por medio, los autores de la modernidad, llevados de una intuición artística, hacen avanzar el criterio del arte hasta límites insospechados en ese momento, desconocedores, la mayoría de ellos, de que otros andaban avanzando en la misma búsqueda, y consiguiendo resultados comparables. Evidentemente, el periódico sí que constituyó un medio de propagación de la crítica literaria, al menos, pero tanto eso como los editores de libros permanecían enclavados en una encrucijada, entre el gusto del público y la necesidad de productos que sugirieran novedad. Un nuevo estilo, dice Hauser “consigue imponerse con dificultad si no se dirige a un público nuevo” (Hauser, 2004: 63), y en esta tesitura, por lo tanto, es la mentalidad general de la sociedad la que ha de cambiar para proporcionar el medio adecuado de inmersión de la nueva propuesta estética. Así que, de algún modo, como apunta Hauser, esta exaltación de la individualidad del creador es una respuesta a la alienación del hombre dentro de los medios de producción. El capitalismo esclavizante y los medios de una economía insolidaria provoca infelicidad, desapego, lo que empuja al creador a hacerse consciente de su mundo, deudor de su propia voluntad

de vivir y pensar y, por tanto, de manifestar ese pensamiento en su arte. No hay mayor protesta contra el sistema que su negación, y lo que ello conlleva como compromiso volitivo. Desde este punto de vista sí que podemos estar de acuerdo con la herencia romántica de este comportamiento; si anteponemos la Ilustración con el *Sturm und Drang*:

“Una es consecuencia del convencimiento de poder conquistar y dominar la realidad, y la otra es la expresión del sentimiento de estar perdido y abandonado a esa realidad.” (Hauser, 2004: 129)

Para Hauser, además, el arte es el medio de protesta, de fundamentar la vida del individuo, pero también de conseguir recobrar “la inocencia perdida” y conseguir simultáneamente la posesión de “naturaleza y cultura” (Hauser, 2004: 138). En el análisis de este historiador se llega a un punto de convicción que nos parece muy acertado. La postura, llamada por él, prerromántica, alude a la necesidad de una acción, de un empuje revolucionario por cambiar las cosas, por salir del atolladero. El romanticismo, sin embargo, en su punto álgido, se concentra en el arte como un derecho de la libertad de ese individuo por abandonar las reglas que condicionan su capacidad de crear. Por lo tanto, la negación del arte decimonónico está acorde con la libertad del creador, toda vez que ésta ha sido entronizada como principio fundamental de existencia.

Si bien durante mucho tiempo el novelista representaba el pensamiento de su público lector, público de clase en su generalidad, cuando se produce una disidencia también encontramos el enfrentamiento entre los propios escritores, relacionando arte con lucha de sedimentos sociales. Esto cobra importancia cuando la novela se *cristaliza*, llegando a consolidarse en su circularidad, en su avenencia con el entorno. En la novela del romanticismo la tragedia encuadraba la pasión del héroe, su victoria a pesar del final dramático o de la entrega de la vida, como si la muerte fuese condición necesaria para admirar el comportamiento del individuo frente al dramático universo que lo rodea, sin embargo,

“(…) en la novela del siglo XIX, por el contrario, el héroe aparece íntimamente vencido incluso cuando consigue sus propósitos prácticos, y con frecuencia precisamente por alcanzarlos. (...) La novela moderna es la primera en crear el remordimiento del héroe en conflicto con el orden social burgués excelente, y en obligarle a reconocer las costumbres y convencionalismos de la sociedad, al menos como reglas del juego.” (Hauser, 2004: 253)

El arte del llamado “siglo de la novela” es un arte, en apariencia, perfecto que consigue unos altos niveles de encaje con el mundo que representa y, tal vez, la razón estriba en el hecho de que el personaje, más que reflexionar, presenta los hechos como un observador implacable. Esto permite dibujar un cuadro preciso de la acción y de la motivación de los tipos que por allí pululan, dejando en manos del argumento y de la cronología de los sucesos, el corazón y el valor de la obra. El lector no re-crea, sino que, pasivamente, disfruta de la sucesión de acontecimientos, pendiente de una tragedia que no le afecta, pero que puede llegar a vivir como propia, de manera catártica. El entretenimiento, enfundado en una arquitectura crítica con la sociedad de su tiempo, pero, a la vez, representante de ella, conlleva una normalización del discurso que, en sí, es una manipulación de la idea del arte, pero que tiene un efecto apetecible para su consumo inmediato, lo cual implica una posibilidad de éxito comercial aún mayor. De ahí su fácil instalación en los espacios del mercado literario. Hauser incide en ello cuando afirma que:

“La obra literaria se convierte en “mercancía” en el sentido más absoluto de la palabra; (...) los precios se rigen por la demanda y no tienen nada que ver con el valor artístico del producto.”
(Hauser, 2004: 261)

Es por esto que el propio Hauser relaciona el resurgimiento del *arte por el arte* en un intento de preservar la condición autónoma del mismo, frente a la mecanización y automatización del mundo literario dentro de los mercados generales. Lo espontáneo se enfrentaría, así, al poder del dinero que lo corrompe todo. En el fondo, es un aspecto distinto de un mismo enfrentamiento, que comienza con una reflexión general y que se reduce, defensivamente, a un ámbito mucho más cercano. El escritor, en su causa general, no puede dejar de ser escritor, al fin y al cabo. De todos modos, nos recuerda el historiador, la novela se convierte en el género más importante en el siglo XVIII porque pone en el centro de la diana el enfrentamiento entre el hombre y la sociedad, que es el germen de toda modernidad.

Pedro Salinas, renuente al reconocimiento de los modernismos como un plan literario y vital, y sin acabar de ver en el esteticismo una preocupación filosófica, habla de éstos como de “estado transitorio”, relacionando las diferentes revoluciones literarias

históricas con el proceso de “depuración” de lo tradicional, es decir de revisión de los valores nacionales, y no de la creación de nuevos modelos. Y desliza en su pensamiento la idea de que los impulsos renovadores son siempre extranjerizantes. De ahí que Salinas dibuje el panorama de una bisonñez ilusionante, sin credibilidad como auténtica corriente artística, lo que se podría llamar un escarceo con la historia. A esto responderíamos que, para empezar, la coincidencia de pensamientos y consideraciones acerca del arte, como instrumento de construcción humana, entre escritores españoles y extranjeros es la constatación de un estado del problema, no una influencia unidireccional. Por otra parte, la revisión de los valores tradicionales no implica la consecución de un modelo lastrado por la historia, sino la mejora de los mismos en su aprovechamiento posterior. ¿Es esto un obstáculo infranqueable para la modernidad? En absoluto, puesto que la destrucción de *lo viejo* no significa la destrucción de lo “anterior”, por el simple hecho de serlo, sino la desaparición de todo aquello que condiciona la libertad del arte, sea actual o anterior. Por lo tanto, el razonamiento de Salinas no deja de ser, en nuestra opinión, sino incompleto y sesgado. Por otra parte, sí que estamos de acuerdo en que los modernismos son un intento de transformación del ser de España como nación de futuro, un proyecto de metamorfosis y no de anulación completa lo que, dicho sea de paso, parece bastante más lógico, puesto que la historia de la literatura en España está plagada de una riqueza conceptual y artística como pocas, y no puede, ni debe, ser desechada de un plumazo en beneficio de una supuesta modernidad completamente enajenada de su ser. Además, se presentan impulsos políticos renovadores que reconocen posibilidades sociales no resueltas. Edmundo García Girón ve en la invención de un lenguaje poético modernista, lleno de términos extraordinarios y apropiaciones del pasado y de otras lenguas, el rechazo del movimiento hacia las hablas cotidianas, representativas de la miseria que los costumbristas habían hecho coincidir con la imagen del país. El cultismo, como opina Dámaso Alonso, es otro aspecto de la evasión del arte hacia sí mismo. No obstante, según Marta Palenque:

“La generación modernista negará la poesía culta del realismo pues, para ella, simbolizaba la vulgaridad y mediocridad de una época, por un lado, la complicidad entre la obra literaria y el grupo en el poder, por otro.” (Palenque: 9)

Es por eso que hablamos de “invención” cuando nos referimos al lirismo típicamente modernista, que buscaba la belleza en un orden antagonista con la burguesía de la época, capaz de distanciarse y crear su propia cultura y su orden propio. Cuando apelamos a las revistas y periódicos de la época, hallamos la preocupación constante de la línea editorial de perseguir al lector de turno. El sentido de la literatura moderna, y ya lo era en esos momentos, está más que nunca orientado en función del mercado, lo que crea una línea también de opinión. La publicidad y la influencia que los medios pueden ejercer sobre el público, son los grandes campos de batalla de los vendedores de literatura. Marta Palenque, al estudiar el realismo español en *La Ilustración Española y Americana*, encuentra motivos para afirmar que:

“El argumento preferido para *La Ilustración* es, sin embargo, apelar al lector, halagándolo y haciéndole formar parte de los hombres de *buen gusto*.

El lector que aparece en estas reseñas es *el amante de la bella literatura, el lector inteligente o entendido* al que compete enjuiciar la obra literaria que se le ofrece.” (Palenque: 89-90-91)

Parece evidente que estas afirmaciones resaltan otra realidad, aparte de la reflexión sobre el sentido del arte, y es la de la enajenación del sentido social que la literatura representa y los límites de su influencia general en el gran público, según sean sus medios de difusión. Por eso es por lo que los críticos intentan definir qué significa “tener buen gusto”, adscribiendo a los lectores a las nuevas corrientes o propuestas que, económicamente, resultarán interesantes para el negocio editorial que representan. El modernismo, por lo general, se caracteriza como “exageración y vicio” o “decadencia”. La aparición, nos dice Palenque, de algunas obras modernistas (poemas o relatos cortos) en la revista son sólo índice de que la temática de las mismas respondía a una cierta línea narrativa, o coincidía con la moda al uso pero, en todo caso, no son signo del público al que van dirigidos, puesto que el realismo es la forma estética más leída. El romanticismo, que también está muy presente aún en algunas publicaciones, no deja de ser un anacronismo, pero algunos autores lo cultivan como una variedad *a la española*, aunque, de todas maneras, se considera una moda pasada y con mala imagen. Aunque a finales del siglo XIX el modernismo ya comienza a aparecer con una presencia distintiva, y autores como Sentenach lo muestran como la “purificación del siglo” (Palenque: 104), no deja de ser visto como una variedad degenerativa del arte, una más. El propio Unamuno observa las evoluciones modernistas como un simple juego a la

francesa, como un neoaristocratismo, mientras que defiende una forma de integración entre literatura y población que los modernismos parecían negar, en un primer análisis superficial. Palenque recoge tres artículos fundamentales para la difusión de la nueva corriente modernista: “Modernismo”, de Ramón María del Valle-Inclán; núm. 7, 22 de febrero de 1902, pág. 114. “El sensualismo literario y el lenguaje”, de Emilio H. del Villar; núm. 14, 15 abril 1903, págs. 233 y 236, y, finalmente, “¿Qué es el modernismo?”, del mismo autor; núm. 17, 8 mayo 1903, págs. 287 y 290, en *La Ilustración*. (Palenque: 105). Artículos, todos ellos, que reflejan el creciente interés en lo que no parece un simple juego de artificio, como declara Unamuno, sino un intento serio y prolongado de cambio.

Una de las primeras transformaciones se refiere al cambio de mitos. Si el siglo XIX había consolidado algunos, alrededor de su descubrimiento de la ciencia como instrumento de control de la existencia y de las preguntas que ésta conlleva, el gran mito de la modernidad será la literatura, la palabra. Algunos mitos románticos, por su parte, tratarán de hacer una aparición nostálgica, pero, en nuestra opinión, no llegarán a cuajar suficientemente. Alrededor, no obstante, de la nueva estética se crean mitos que resaltan la sexualidad, tema fetiche de los modernistas, como el de la “mujer fatal”; el mito del espacio geográfico que, en nuestra opinión, ya no es sólo el que contrapone el campo a la ciudad sino el de ésta como gran universo de la realidad del hombre moderno; y el mito del Oriente, el exotismo y la extravagancia, que componen un aspecto más del lirismo. Para Manuel Galeote, clasificador de estos tres mitos, el tema de la *mujer fatal* es un signo de la preocupación del hombre del XIX por la sexualidad, por el deseo, “Deseo mediatizado por la Belleza que lleva a la fatalidad del Mal y de la Muerte” (Galeote, 2001: 51-52). En este sentido, *Ética y estética de los sexos*, de Rafael Cansinos Assens, es un estudio, también, de las posibilidades que el sexo tiene como medio de explicación de nuestra ontología. La sexualidad es una forma de degradación de la visión enclaustrada que venía impuesta por el orden social, en sentido descendente, lo que implicaba que, como en el caso de Baudelaire, los personajes de mala vida: prostitutas, fundamentalmente, despertasen un interés inusitado. En buena parte de las novelas cortas del sevillano encontraremos que el eje argumental gira en torno a las meretrices, como paradigma de una mujer controladora, sufridora aunque superviviente, y representante de un tipo de sexualidad que condiciona al hombre y que lo somete. Esa pasión destructora parece, además, una manifestación de la pasión

destructora del arte, capaz de devorar la felicidad del hombre en su incansable insatisfacción. Además, la prostitución es la imagen pública de la ciudad, que también es un mito incontestable del fin de siglo. En ese nuevo espacio, “sus arrabales miserables” constituyen el cuadro de realidad del hombre de la calle. El arrabal, que es una cultura, una canción común, que reflejarán en sus obras Cansinos y Borges, por ejemplo, conforma un medio de comprensión de la nueva ciudad. Su expresionismo alcanza “la dimensión gigantesca de la ciudad, con sus placeres, sus vicios y sus muertes.” (Galeote, 2001: 56-57). Como nos recuerda Galeote, la película de Fritz Lang, *Metrópolis*, encarnará en imágenes lo que Dos Passos o Cansinos Assens llevaban a cabo en su particular interpretación de los nuevos tiempos. Empero, la vuelta al campo sigue siendo una forma de escapismo, un ideal, representado en la obra del sevillano a través de la figura del *Sur*, espacio cultural, genésico y de costumbres, idealizado por una luz y un carácter que contrasta, con evidente encono, frente al gris y la tristeza asociados a la urbe. Francisco Sánchez Pérez, al estudiar la situación de conflicto social en la época, nos descubre una ciudad donde la división social se manifiesta en dicha diversificación de los espacios. El arrabal, como idea literaria, lo es también en el orden de la injusticia y la desigualdad real, y aparece como materia de enfrentamiento entre la sociedad “heredada” y el nuevo orden “concebido”.

“Según los datos del Censo de 1920, en Madrid ciudad había (...) En total algo más de 100.000 obreros industriales, considerados como tales. A este núcleo habría que añadir sin duda los más de 25.000 no patronos del comercio (...). Estos trabajadores se les pueden considerar mucho más feudalizados que los primeros (...). De estas [cifras] quedaría excluido buena parte del Madrid barojiano, ese mundo de marginalidad social y pobreza, frecuentado por mendigos, parados forzosos, vagos, delincuentes y prostitutas, tan abundante y tan abundantemente descrito, y no sólo por la literatura (...).” (Sánchez Pérez, 2002: 74-75-76)

Ese nuevo orden llega de la mano de iniciativas como el *Ultraísmo*, patrocinado por Cansinos Assens y que, según Guillermo de Torre, “puso el reloj [de España] en sintonía con el meridiano literario de Europa” (Martínez Pésico: 37). Pero significó, en muchos casos, la abierta hostilidad del público, poco leído y muy condicionado por el mercado literario, en contra de ideas y estilos de arte que no comprendía. De ahí que la burla o el descrédito fuesen reacciones habituales frente a los ultraístas. La censura “bien en forma de indignación, bien en forma de burla sancionada por la risa” (Martínez Pésico: 55) es el resultado de la falta de perspectiva general. A pesar de ello, las

vanguardias se desarrollan con un ánimo beligerante y fresco. Aparecen con un “momento de violencia”, en palabras de Díaz Plaja, ya que, cuanto más contrario es el público, mayor es la reafirmación del concepto. Martínez Pérsico recoge las palabras de Benjamín Jarnés al respecto, cuando dice:

“Hay siempre una ruptura de hostilidades entre el mundo y el verdadero artista, cuando comienza a producirse la obra original” (Martínez Pérsico: pp. 148-149)

Lo que, nos recuerda la autora, son palabras semejantes al Poeta de los Mil Años (*alter ego* de Cansinos Assens en *El movimiento V. P.*), cuando dice que “Lo importante es que os olvidéis de la lógica y de la simetría. Toda poesía verdadera fue siempre absurda y escandalizó a los profanos. La poesía que no es absurda es simplemente oratoria” (Martínez Pérsico: 148-149). Para Martínez Pérsico el ultraísmo gozó de una importancia no reconocida en la poesía posterior, sobre todo en la obra de los integrantes de la *Generación del 27*, por su vinculación estética con el cosmopolitismo, el espacio de la ciudad o, incluso “en la recuperación de la figura de Luis de Góngora” (Martínez Pérsico: 182-183). Sin embargo, nos apostilla, a pesar de la apreciación de las innovaciones líricas y técnicas de su poesía, Dámaso Alonso y Gerardo Diego apenas le prestaron atención, y consideraron el movimiento como un fracaso generalizado. El propio Gerardo Diego da cierta importancia al impulso artístico ultraísta entre las nuevas generaciones, y lo considera un intento de gran audacia y valentía, pero concede escaso valor poético a su producción. En el otro extremo, Guillermo de Torre, adalid de la nueva estética, encuentra que Rubén Darío ya “había dado todo su jugo en 1907” (De Torre, 2001: 66-67), entendiendo el ultraísmo como una salida de la situación grave en la que había caído la poesía. En esta actitud observamos un deseo, una voluntad de avance, una fe en la potencialidad de la palabra, más allá del acto efímero de su existencia en la voz, y una superación del lenguaje a través de la metáfora; las teorías de Wittgenstein acerca de la imposibilidad de que la realidad fuese comunicada enteramente a través del lenguaje, constituyen una reafirmación en la necesidad de nuevas vías de conocimiento. Sin embargo, la invención de un nuevo lenguaje no implica, necesariamente, el apartamiento de los códigos establecidos sino la revisión de sus conexiones internas, que nos permiten desarrollar hasta límites insospechados los significados contenidos en los amplios espectros de las palabras, elaborados y sedimentados tras largos siglos de influencias y conceptualizaciones. Somos

desconocedores de nuestra lengua y hemos erradicado de la palabra su capacidad de abarcamiento del mundo, reduciendo a su funcionalidad lo que significaba una manera de concebir la existencia en su totalidad.

1.3.2. ¿Qué es la modernidad?

Entendemos *lo moderno* como una suerte de renovación, un volver a nacer dentro de una corriente que fluye, que no dejará de envejecer para volver a sentir la necesidad de ser joven, otra vez. ¿Qué es ser moderno? Ser consciente de ello y proponérselo, mostrarse al mundo como tal, creer que una imagen puede cambiar el mundo, una actitud, un pensamiento. Hegel lo explica así:

“Modernidad significa, así, auto-comprensión, es decir, conciencia histórica que se comprende como nueva, a partir de sí misma. Sin remitirse a la conciencia de otras épocas, sin los criterios o modelos pasados. De ahí que el concepto de modernidad no se atenga a la tradición de los discursos pasados, sino que empiece por construir sus propias categorías de comprensión.” (en Patiño Ávila, 2004: 157)

Parece claro, por lo tanto, que el alejamiento de todo concepto “pasado” es fundamental en la modernidad, aunque ese “a partir de sí misma” remite, no obstante, al propio ser de las cosas, del que uno no puede desvincularse sin mostrar lo que es, al fin y al cabo. Porque, independientemente de lo que queremos ser, somos lo que somos. Patiño Ávila pone, como no podía ser de otro modo, al hombre, al sujeto, como “principio rector de la modernidad” (Patiño Ávila, 2004: 161), entendiendo que el desencanto que produce la situación histórica será una actitud general, y que permanecerá en la conciencia de la postmodernidad, también. El escritor entiende que la literatura ha de ser mucho más que lo aceptado convencionalmente, y se encierra en el lenguaje, descubriendo sus más profundas posibilidades. Esta actitud libérrima decantará la estética de autores tan geniales como William Burroughs o Ezra Pound, pero abrir las normas al futuro supone una salida de las reglas marcadas, una deserción de la literatura en sí misma. Claudio Guillén recoge un pasaje significativo de *Rayuela*, de Julio Cortázar, al respecto:

“No se trata de una empresa de liberación verbal. Los surrealistas creyeron que el verdadero lenguaje y la verdadera realidad estaban censurados y relegados por la estructura racionalista y burguesa de

Occidente. Tenían razón, como lo sabe cualquier poeta, pero... lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad. No basta con querer liberarlo de sus tabúes.” (en Guillén, 2005: 167)

Lo que Cortázar, a través de su personaje, parece sugerirnos es que la sublimación de la palabra no puede sino concentrar sus esfuerzos en un esquema comprensible, a pesar de su aparente dispersión, ya sea a través del conocimiento íntimo del ser o a través de un código externo. El lenguaje, en su máxima expresión, también será un modo de conectar intuitivamente, a través del fenómeno de la literatura, con el hombre, con lo que éste supone, y no un ejercicio banal y vacío, un juego sin presencia. De hecho, el *Ulises*, por ejemplo, como nos recuerda Guillén, actualiza un mito histórico-literario en un tiempo en el que, a juzgar por los hechos consumados, la historia había dejado de tener una importancia conceptual. Sin embargo, la intertextualidad es una nota destacable en la novela del siglo XX, denotando, en algunos casos, una forma de rememoración de pensamientos intelectuales y formas afines coetáneas, y no sólo históricas. Dice Guillén que “Somos lo que somos y lo que hemos sido” (Guillén, 2005: 390), y lo dice consciente de que no podemos eliminar el carácter fabuloso de nuestra existencia, que está vinculado a ella a través del ser del hombre y su imaginación creativa. De esto darán buena cuenta los autores del *realismo mágico* hispanoamericano, sin duda. Cuando Arnold J. Toynbee se pregunta si el hombre es una “célula social”, o alguien extremadamente independiente, quiere remitirnos al problema de la renovación cultural, en la que una generación, por cuestiones técnicas o ideológicas, abandona el que fue el estilo de vida de sus antecesores. Lo que para Toynbee significa una traición al “espíritu de nuestros antepasados” (Toynbee, 1994: 385), es visto como una posibilidad de superación desde el lado de la modernidad. En todo caso, la modernidad siempre implica una negación, como principio, aunque nosotros califiquemos este impulso de positivo. El propio Proust, a través de su personaje más querido, Swann, ejemplifica una reflexión adecuada a los tiempos:

“Para Charles Swann, la única realidad superior es la obra de arte. El resto es una sombra imperfecta, una realidad degradada.” (Edwards, Jorge: *Prólogo*, en Proust, 2001: 15)

Porque, al igual que el arte sólo se alcanza en los límites de su propia concepción, la modernidad es un intento de llevarnos a la frontera donde todo acaba, porque todo empieza. Por supuesto, estamos de acuerdo, en parte, con Juan Benet en el hecho de que

“La cultura, como la memoria, al introducir un conjunto de experiencias que se bastan a sí mismas para calmar todo el apetito del intelecto más voraz, provoca –lo quiera el poeta o no- un cierto despegamiento de la naturaleza.” (Benet, 2012: 71)

Aunque consideramos que esa naturaleza de la que habla no es la “naturaleza” de todas las cosas, sino una naturaleza fruto de la costumbre y enraizada en una mal llamada tradición. Congelamos los comportamientos y las ideas por miedo al tiempo, que transcurre sin freno, y al que deseamos detener para poder controlar mejor nuestras vidas y el entorno, pero, lamentablemente, este miedo e inseguridad típicamente humanos únicamente produce un desarraigo con apariencia de orden histórico. Porque, en realidad, la naturaleza mantiene el arraigo del fenómeno, que se produce en el instante y del que sólo extraemos un conocimiento activo, vivencial, no reproducible con exactitud sino a través de otro fenómeno. La vida es una constante potencialidad de un acto, a su vez, constante. Y en la relación de las *intuiciones* se produce una conexión explicable a través del individuo, que crea la realidad cuando la manifiesta. De ahí su especial capacidad para hacer de la realidad una creación individual, y no al revés. Juan Benet opina que esta actitud de desmantelamiento de las reglas y órdenes estructurales de la literatura, conllevan una reducción de las posibilidades y técnicas de la misma, al contrario de lo que creen aquellos que las llevan a efecto. Su explicación se basa en la concentración de los géneros en sí mismos, preocupados de su idiosincrasia, sin relacionar otra cosa que sus propios problemas entre sí. Pero, como observaremos en la obra de Cansinos Assens, el lirismo que invade los géneros, por ejemplo, lleva a la confusión entre novela y poesía, por ejemplo, haciendo de la narración una suerte de hibridismo muy particular. En nuestra opinión, el enriquecimiento de los géneros es doble: desarrollo íntimo de la concepción de los mismos e interrelación libre con otros. Cuando Benet se pregunta si los novelistas del siglo XX, con su actitud, han ampliado el campo del género, la respuesta adecuada sería sí; pero no porque el género haya mejorado como orbe artístico, sino porque la novela se ha transformado en una posibilidad abierta y mucho más “real” de lo que antes significaba, por perfecta que fuese su elaboración. Es fundamental entender, en este punto, lo que hemos considerado como *arte* o *artesanía*, y eso nos servirá para posicionarnos al respecto. En este punto, la opinión de Lázaro Carreter de que, más o menos cercana a la idea general, todos los autores practican algún modo de realismo, es contestada por Rey Álvarez, quien

apostilla que en la obra de Joyce, por ejemplo, como en la de otros modernistas, “el realismo (...) no surge como reacción contra formas artísticas anteriores que se hubiesen agotado con su reiteración, sino como modo de aprehensión de un aspecto de la realidad literariamente inexplorado.” (en Santa Cecilia, 1997: 270). O sea que es la realidad vivida la que nos impone una necesidad de exploración del fenómeno, y no una suerte de elitismo artístico, que parece más una consecuencia del primer impulso y no una función primordial en sus inicios. Además, parece que la preocupación por la palabra es mayor que por el género. La modernidad será más afín a la poesía que a la novela, al principio, intentando hollar los espacios de la personalidad que un cuadro costumbrista no podría determinar ni de lejos. Mario Vargas Llosa, en su prólogo a *Nadja*, de André Breton, dice:

“En el manifiesto surrealista se había ridiculizado a la *descripción* –inseparable de la narrativa- como una pretensión imposible y un quehacer vulgar.” (en Breton, 2001: 9)

La poesía, por tanto, eludía el trabajo inútil para llegar al fondo de la cuestión y mostrar la desnudez del ser humano en su devenir. En Cansinos, por ejemplo, el lirismo será irrenunciable, llegando a abonar y hasta invadir el terreno de la narrativa, como hemos dicho, en una buena muestra de lo que los modernistas entendieron que el arte podía hacer por ellos y cuál era el instrumento preciso. No obstante, las nuevas posibilidades de la novela, destocada de su carácter de género tradicional, abrieron el campo a innovaciones que consiguieron adaptarla a las necesidades impuestas por el arte. De ahí su rápida evolución y fama.

No cabe duda de la rápida transformación que la economía de mercado produce en las estructuras sociales, no solamente en las condiciones de vida sino en los hábitos de la población y sus necesidades. El siglo XX se caracteriza por una rápida consolidación de la revolución industrial como medio de socialización, aparte de su capacidad de distribución, justa o no, de las riquezas. La perentoria necesidad de supervivencia de las clases trabajadoras y el irracional pragmatismo depredador de los empresarios, convierte la estructura social en una búsqueda incansable de la utilidad inmediata, de la fuente constante de dinero. Pero el utilitarismo social es una negación del pensamiento y del progreso, en el fondo, pues no persigue sino el enriquecimiento instantáneo a costa de lo que sea, sin escrúpulos. Por eso, el deseo, la libertad de

elección y la individualidad acaban siendo arrinconados a favor de la institucionalización del hombre, absorbido por un sistema perfectamente diseñado para ello. Hesse se pregunta sobre el uso que hace el hombre de su libertad, si la entrega al proyecto que construye con el objetivo de mantenerla viva, si es un sacrificio inevitable.

“Se estudia y se trabaja, no se permanece ocioso, se llega uno a creer que es aplicado, pero no barrunta apenas lo que podría hacer con esa libertad. Entonces nos llega de pronto una convocatoria de las autoridades, se nos necesita, recibimos una tarea pedagógica o una misión, un cargo; se asciende después a otro y, sin que nos percatemos de ello, nos hallamos cogidos en la red de nuestros quehaceres y obligaciones que se hace más y más estrecha cuanto más se remueve uno en ella.” (Hesse, 2001: 301)

Es el sometimiento del individuo lo que hace de la sociedad un conglomerado perfecto, donde el engranaje se mueve siempre dentro de unas coordenadas precisas.

“¿Qué sería, si no, de nuestra jerarquía? ¿Qué sería de Castalia si cada individualidad estimara por sí misma sus dotes y aptitudes y quisiera elegir su puesto conforme a tal estimación?” (Hesse, 2001: 396)

En todo caso, lo subjetivo tiene un tinte de negatividad para todos aquellos que creen en una forma particular de progreso de la sociedad y del orden. Cuando el mundo se transforma en una cárcel el hombre se mueve alentado por el deseo de detener la historia. Fuera de la fe en una religión, en un destino escrito y marcado desde el origen, la fe en la mística humana recoge sus propios mitos. En la mente de Marguerite Duras, el mundo (el colegio, la madre, el coche, la apariencia ridícula) atrapa a la niña protagonista de *El amante*. La cuestión es escapar, liberarse, parecer una mujer, ser guapa, vivir sin corsés, y aprovechar la experiencia del amor prohibido que aparece por sorpresa. Hay que enfrentarse a un idealismo trasnochado, a un sistema educativo estancado en ese utilitarismo. Sin embargo, el nuevo ideal se concentra en unos principios irrenunciables que generan grupos muy cohesionados, lo que conlleva el rechazo de la disidencia, en general; la no aceptación del comportamiento ajeno, aplicado a corrientes de pensamiento o a etnias ajenas a nuestra cultura, genera desconcierto, desintegración y un germen de violencia que, lamentablemente, llegará en el siglo XX a sus últimas consecuencias. La modernidad se muestra, aquí, como una máquina de destrucción de lo ajeno, de lo que es *viejo*, en el sentido de distinto, no

acorde con los tiempos, y esto, llevado a sus extremos, supone una desvirtuación del primer principio de lo moderno: solidaridad del hombre para con el hombre y su capacidad de crear “la” realidad.

La captación del entorno se realiza a través de lo que Eugenio D’Ors llama el *seny*, la inteligencia, “razón armónica”, “órgano captador de la verdad”, “trasunto de la verdadera sabiduría vital” (en Abellán, 1993. Vol. 7: 144-145). Lo que esto trasluce es la idea de una fenomenología del hecho artístico y vital, sobrepuesta a la consideración posterior del análisis racional y crítico del mismo. ¿No es el arte por el arte la forma más “completa” de sí, ya que no excede el arte para expresar nada que no sea su más íntima pureza, basada en la intuición receptiva y emisora, experiencia y conceptualización primitiva y excelsa de lo que éste significa? ¿Por qué el llamado “esteticismo” se considera algo vacío de sentido, hay que darle algún sentido al arte que no sea él mismo? Respondiendo a estas preguntas, y a otras muchas esenciales, Gaos recoge el pensamiento de Campoamor como filósofo de la poesía.

“«Para mí, el arte es el fin de las cosas. Toda idea que no acaba su evolución formando parte de un objeto artístico, es un soldado que muere a la mitad del camino de la gloria.» (...) ninguna idea alcanza la plenitud de su desarrollo hasta que no se integra en arte, para lo cual hay previamente que convertirla en imagen.” (en Abellán, 1993, Vol. 6: 154-156)

A lo que añade:

“Ni el arte por el arte, ni el arte de tesis, sino el arte que (...) lleva ideas encapsuladas en su seno, lo cual sólo puede lograrse mediante un sabio manejo de las ideas y de los símbolos que éstas contienen.” (en Abellán, 1993, Vol. 6: 154-156)

Dice “contienen” y no “representan” lo que indica la enorme confianza que la poesía genera en Campoamor por sí misma, como pensador y creador. Aquí es donde se comienza a desplazar el sentido tradicional de la crítica literaria para llegar a esa crítica de carácter más creativo e individualista, que en el caso de Cansinos Assens, Oteo Sans llega a poner en duda, no en el sentido de su valor estético sino en el de su valor meramente crítico, sobre todo cuando se dedica a escritores de “segunda fila”.

La modernidad anula la voz omnisciente y la traslada al personaje, que vive en primera persona la realidad. El llamado “flujo de conciencia” (*stream of consciousness*), expresión acuñada, según David Lodge, por William James, hermano del novelista Henry, es la máxima expresión de esa voz, donde los hechos se acuñan sin un espacio cronológico ordenado, tal y como lo concibe el anterior modelo novelístico. Esta perturbación de la realidad física no es la única, si añadimos el llamado *realismo mágico*, que también coloca al personaje en un orden inconcebible, “irreal”. Para David Lodge este posicionamiento, común a los escritores hispanoamericanos de una generación y a escritores europeos como Günter Grass o Milan Kundera, resulta de “grandes convulsiones históricas y desgarradores terremotos personales” que requieren de un discurso “imperturbablemente realista” (Lodge, 2011: 167). Pero ¿cómo presentar lo irracional de la historia en una narración creíble y cohesionada? Haciendo de lo extraordinario una cotidianidad. Esta fusión entre *sueño* y *realidad*, para Milan Kundera, fue lograda, por vez primera, en la obra de Franz Kafka, cumpliendo con lo que es su suprema condición novelística, ya que “Todas las novelas de todos los tiempos se orientan hacia el enigma del yo.” (Kundera, 1994: 33). Podemos añadir, además, que el modernismo que favorece esta condición novelística no es, solamente, un nuevo esteticismo sino que esconde, al menos, una razón metafísica, como ya hemos dicho, por lo que hablamos de *necesidad* y no de una *contingencia* de la historia. No obstante, los modernismos acaban sublimándose, como una anulación inevitable de su propio “cuerpo” de arte. Ihab Hassan en *The Dismemberment of Orpheus*, opone el arte-objeto, la obra acabada modernista, con el proceso-realización-happening del posmodernismo; la creación modernista con la reconstrucción posmodernista, la metáfora con la metonimia, la narración contra la antinarración o el significado contra el significante (en Ródenas de Moya, 1998: 25-26). Sin estar de acuerdo con todos los términos y sus correspondencias, este ejercicio sí que indica el camino que debía recorrer el modernismo desde su concepción a su realización, y posterior degradación. Cuando Calinescu analiza la modernidad en su tiempo histórico habla de una dialéctica “frente a sí misma como relevo o nueva tradición” (en Ródenas de Moya, 1998: 27), y el espejo siempre conlleva una crítica. De hecho, en Baudelaire la modernidad supone una antigüedad: toda vez que ésta se manifiesta, se hace acto. La modernidad no había de ser un absoluto sino el camino principal hacia un tiempo futuro, y esto parecía ser una convicción general de la intelectualidad, ya que los escritores no se atenían a un modelo concreto sino a una filosofía común. A eso es a lo que se refiere Juan Ramón

Jiménez cuando habla de un estilo de vida, y no de un movimiento literario al uso. En este punto, es muy pertinente la idea de Habermas de que el hombre moderno es *electivo* y no *adscriptivo* (Ródenas de Moya, 1998: 31-32), en su libertad individual. Esta posición es tal que deriva de una idea del mundo y la existencia que tienen un arraigo histórico.

“Desde el propio punto de vista del Occidente moderno su modernidad comenzó en el momento en que el hombre occidental debió no a Dios, sino a sí mismo haber superado su disciplina cristiana “medieval”.” (Toynbee, 1994, Vol. III: 19)

La historia también nos muestra cómo el hombre, en su afán de huida, en su desapego de la existencia, presenta “un impulso de aversión y no un tirón de deseo” (Toynbee, 1994, Vol. II: 120). ¿No nos recuerda esta actitud la de la bohemia?

El problema del lenguaje es un problema esencial en la modernidad, puesto que sirve para construir la realidad. Para Oliver Kozlarek, en oposición a las ideas de Walter Benjamin sobre el tema, “el ser humano (...) no habla *con* el lenguaje, sino *en* él” (en Leyva, 2003: 79), lo que hace destacar su esencialidad manifiesta. Pero es que, además, como dice Christoph Menke, el arte es un discurso que busca mantener su autonomía, fuera de la “sustancialidad” de la historia (en Leyva, 2003: 83), abundando en la idea de que el lenguaje *es* el arte. Los modernistas no fueron los primeros en sentir la llamada del lenguaje; Hauser, al recordar la poesía pastoril, la descripción del *Beatus Ille*, afirma que el propio Virgilio, el gran poeta clásico,

“(...) perdió ya la complacencia por la representación realista, y la poesía pastoril recibió aquella forma alegórica con la que se realizó el cambio más importante en la historia del género.” (Hauser, 2004: 25)

Ésta es la forma en que el poeta, desde el siglo XIX, hace de la voluntad de creación un ejercicio de estilo. Aunque Hauser piensa que el arte deja de ser un arte social, para convertirse en un arte individual, creemos que la denominación de “social” para un ejercicio creativo, si conlleva una “manipulación” con una función crítica superficial, no deja de ser un cierto tipo de realismo, donde la funcionalidad del arte está por encima de su realización, lo que implica su negación. No es que el arte sea de un “individuo particular” que “habla a individuos particulares” (Hauser, 2004: 167), ya que la

dialéctica se establece, fenomenológicamente hablando, entre los lectores y la obra. Este hecho supone, indudablemente, la relación de uno a uno de las voces y no un mensaje supuestamente “universal” hacia un público conglomerado. Puesto que no existe ni lo uno, ni lo otro, es la casuística de la recepción literaria la que construye la realidad, a través del lector. Ni siquiera el autor, el artista, concibe el arte como un individuo, ya que su propuesta desaparece y se actualiza en el receptor, auténtico protagonista de la construcción del lenguaje de la modernidad. En todo caso, el autor establece un diálogo con el lenguaje mismo, del que él es responsable para elevarlo o degradarlo. La interpretación que el lector pueda hacer de él no es un diálogo entre individuos sino, más bien, un monólogo, ya que la conexión se establece de manera intuitiva y, para ello, el lenguaje determina su universalidad, que es una esencialidad humana, ontológicamente humana, compartida por todos. No se puede acusar al arte de individual, si no es en su estricta formalidad, ni de social, si no es en su correcta interpretación. Abundando en esta idea, la consideración del “otro yo”, la introspección y la “incapacidad del romanticismo para contentarse con su propia situación histórica y social” (Hauser, 2004: 196), elaboran un discurso artístico solipsista que hace confundir a los críticos acerca de su nivel de implicación social. De todos modos, el lector, también preocupado por los acontecimientos, se ve obligado a aceptar un estilo que abre su panorámica y que refleja frentes contradictorios con la memoria. El ejercicio de la pregunta del arte supone el cambio de mentalidad del público, y a él va dirigido ese esfuerzo. ¿No significa eso, en términos rotundos, un intento de modificación de la realidad? Se abre un abismo entre el burgués, hipócrita, egoísta, y el artista, todo honestidad y moral. La actitud burguesa había conducido, junto a la economía de mercado y sus condiciones de funcionamiento, a una desvalorización de la novela como género, sumida en una ingente producción donde primaba la demanda de ocio del público, cada vez más creciente, sobre la calidad de los escritores. Según Arnold Hauser, es Walter Scott el que devolverá el prestigio al género novelístico. La culminación de este proceso llegará cuando el arte sea objeto propio de sí mismo, y los artistas escriban para otros artistas, en una concentración ilimitada del lenguaje en su mismidad. La realidad es horrible frente a la belleza contenida en el arte y ¿no es el lenguaje producto de la naturaleza y su definidor? El mundo que se obtiene es un mundo elevado, de grandes ideas, de profundas verdades, ¿para qué volver a la triste realidad? Todo el pensamiento impresionista, ensalzando en la filosofía bergsoniana, acaba hallando en el tiempo una condición variable, expresa en la modernidad, un

“elemento vital” (Hauser, 2004: 480). La dimensión temporal, entonces, se convierte en la piedra filosofal de la nueva novela. La utilización, en primera persona, del tiempo nos hace pilotos de nuestra vida, desecha de nosotros el miedo, la sensación de muerte constante, y nos devuelve la capacidad de navegar eligiendo el rumbo de la existencia. Al construir el tiempo como una dimensión perceptible, y no arrostrada, convertimos la creación en una suprema verdad y la realidad en una consecuencia de nuestra memoria. Así, para Mikel Dufrenne, queda claro que el arte deja de tener la necesidad de imitar, de significar algo, de servir a alguien y se pregunta: “¿Puede el arte dejar de ser significativo si es absoluto y tiene sus propios mártires?” (Dufrenne, 1982, Vol. 1: 160). Abundando en la idea, Aparicio Maydeu recoge las palabras de Michel Foucault en *De lenguaje y literatura*, donde el filósofo evidencia el abismo que se abre entre el ejercicio literario y la experiencia materializada:

“Les desafío a encontrar un solo pasaje de una obra cualquiera que se pueda considerar prestado realmente de la realidad del lenguaje cotidiano.” (en Aparicio Maydeu, 2011: 469)

Y es que el lenguaje también se adapta a la necesidad de la supervivencia, y se esquina en los recovecos de la lucha diaria, donde matiza e interviene. El lenguaje de la literatura, preocupado de otras necesidades, se intensifica y se aproxima a otros términos, aunque tenga apariencia de normalidad. De hecho, como vemos en la nueva poesía, por ejemplo, la metáfora se encumbra de tal modo que, más que conseguir expresar la belleza contenida en la naturaleza, parece preocuparse de la poesía misma, de su enriquecimiento y su elevación dentro del ámbito cultural. En el fondo, esta preocupación por la valoración del lenguaje lo es desde la dimensión de su nacionalidad, como una manera de engrandecer la imagen que el mundo pueda tener de nuestra cultura vernácula. Así, la poesía y la literatura, en general, como en otras épocas, se convierte en un elemento esencial de nuestra identidad, por encima de otras consideraciones, un elemento aglutinante de lo que somos como sociedad. Claro está que esa soledad de la nación, como objeto del lenguaje, lo es también del individuo, en la disquisición sobre su futuro, el destino de las cosas o la transmisión de la verdad, a través de la “autenticidad de lo natural”, en palabras de Ricardo Gullón. Pero no hemos de olvidar que la prosa, por encima de lo que la historia sugiere en ocasiones, es el primer campo de batalla de la modernidad. Es la prosa la que incorpora las primeras influencias *extranjeras* y la que reelabora su condición, bajo el paraguas del

impresionismo o del expresionismo. En esa línea, la potencia del modernismo en América, según Iván A. Schulman, tiene dos protagonistas originarios: José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera, que verifican que

“(…) es en la prosa, tan injustamente arrinconada, donde primero se perfila la estética modernista, y son el cubano y el mexicano (…) los que prepararon el terreno en que se nutre y se madura posteriormente tanto la prosa como el verso del vate nicaragüense y los demás artistas del modernismo.” (en Castillo, 1974: 329)

Y la prosa, más que ninguna otra herramienta, hace verdaderas las palabras de Adorno, cuando defiende la esencia interrogadora del lenguaje artístico, que confronta las “prácticas y discursos no estéticos con una experiencia crítica ante la cual se convierten en aporéticos o inextricablemente dialécticos” (Menke, 1997: 286). Luego, la literatura es un campo de experiencias transformadas en ejercicio de diálogo donde el hombre, en su soledad, se enfrenta a los problemas de su existencia dentro de unos márgenes que la realidad, en tal realidad física, no podría ni siquiera plantear, puesto que está determinada por la acción inmediata, y no por una reflexión y una perspectiva. La literatura, en este sentido, no es un banco de soluciones a los grandes problemas del hombre, aunque sí un modo de reconocimiento de ellos, a veces difuminados por la mediocridad del día a día. Su aportación filosófica, además, abarca un cambio de perspectiva que influye en el fluir del tiempo, que es el tiempo del hombre, puesto que otro no existe. Pero, al igual que Ernesto Sábato, podemos preguntarnos si esto conlleva el fin de la novela o si hemos convertido nuestras novelas en “caóticos instrumentos de desintegración” (Sábato, 2011: 11). No parece que ésta sea la situación, a tenor del gran prestigio crítico que obras como *El proceso*, de Kafka, han adquirido posteriormente. Así que entenderemos la pregunta del escritor argentino como una consideración general sobre la formalidad de la novela, lo que también indica un ejercicio de actualización.

En el proceso de arribada a la modernidad la ciudad jugó un papel fundamental. Las relaciones entre los ciudadanos cambiaron, como cambiaban las necesidades integradoras y la visión de un mundo de conexiones diferentes. La sociedad estaba desequilibrada, sí, pero los usos y costumbres hicieron que los ámbitos de subordinación se mostrasen como un mundo reinventado de lo ya conocido en el

espacio rural. En Oteo Sans aparecen antiguas consideraciones sobre la influencia romántica en el concepto de modernidad y, también, diferencias entre vanguardia y modernismo en este aspecto. Las relaciones entre modernistas, preocupados de la novedad, según él, y vanguardistas, ocupados del futuro fundamentalmente, es también la relación entre grupos sociales y preocupaciones de clase. La visión industrializada de la sociedad, las nuevas economías emergentes, empujan a modelos de cumplimiento del ideal. Vicente Huidobro proclama su independencia absoluta, su nuevo mundo completo y abstraído de lo demás, como un intento de disociar el modelo de supervivencia del hombre en un esquema de clara sumisión laboral e ideológica. Si hacemos caso de Diderot, quien piensa que para el poeta no hay verdad ni mentira, llegamos al concepto de la ilusión rousseauiana, único mundo que merece la pena. El mundo colorido, adjetivado hasta la profusión, de Huidobro conquista el espacio del hombre y lo salva de su realidad enajenada, de su profundo engranaje de relaciones de infelicidad. Para poder sobrevivir, el hombre se ha tornado un ser triste, gris, separado de su naturaleza. La poesía denuncia el hecho y lo pinta de colores. Y es que, como se pregunta Gómez de la Serna, ¿cómo podríamos materializar aquello que no tiene cuerpo? La poesía es una respuesta y una encarnecida pregunta, sin que nada de ello sea transportable inmediatamente a la vivencia; ella sería la vivencia y ella recompone la memoria del hombre, memoria natural donde el mundo está contenido, donde no transcurre sino que se vive conscientemente. También la modernidad es un huir hacia delante, y un descubrimiento de la tecnología como un espacio de invasión del futuro, de adelantarse a él y transportarlo al presente. El maquinismo y el dominio del hombre sobre la técnica no sólo hacen la vida más fácil, en apariencia, sino que proporcionan un medio de controlar el curso de las cosas en el universo, de allanar las fronteras y los obstáculos y superar las distancias. El empequeñecimiento del mundo eleva a la máquina a tótem de la modernidad, y a ella se canta sin pudores. Marinetti hace una apología de la velocidad en su *Canción del automóvil*; todo lo moderno es rápidamente consumido para volver a renovarse, cumpliendo con el principio modernista. El arte es una llama en constante combustión.

“¡Al estrépito del aullar de tu voz...
he aquí que el Sol poniente va limitando
tu andar veloz, acelerando su palpitación
sanguinolenta a ras del horizonte...”

¡Míralo galopar al fondo de los bosques!...” (Grecia, Año II, Núm. XIV, Sevilla, 20 Abril 1919, en Revista Grecia, 1998: 6)

Así, también, la comunicación humana ha sido sustituida por la interacción hombre-máquina; el hombre ha re-creado el mundo dejando al hombre a un lado, deshumanizándolo. Ése es el propósito de poemas como *El teléfono*, de Pedro Olmedo Zurita.

“¡Rrin, rrin, rrrrrrin!

Suena el timbre del teléfono

en eléctrica convulsión.

De extremo a extremo de la hermosa urbe

un contacto metálico

ha comunicado la energía. (...)” (Grecia, Año II, Núm. XV, Sevilla, 10 Mayo 1919, en Revista Grecia, 1998: 11)

El *futurismo* se convierte en una forma de positivismo, en cierto sentido, por su grado de confianza en aquello que la tecnología, el saber “útil”, proporciona al hombre. Pero se trata de un positivismo destructor, que anula la seguridad y que vierte la esperanza de futuro en un avance imparable, en un curso, en un fluir, y no en una certeza. Puesto que esta supuesta superioridad del conocimiento sobre el público, en general, es una de las más importantes pérdidas de la modernidad, como Estrella Cózar nos recuerda, la crítica literaria roza peligrosamente el nihilismo. El crítico sólo puede hablar de sí mismo, con lo que traslada su objeto de análisis a una forma de creatividad, por eso dice que “la crítica impresionista se ha deslizado del objeto al sujeto, del estudio de la obra literaria, al estudio de la emoción estética producida por la misma” (Estrella Cózar, 2005: 44), situación en la que se encuentra Cansinos Assens, largamente caracterizado por ese modo de análisis de la situación literaria. El impresionismo es un modo de realce de la sensación que, entendida como conocimiento, nos devuelve al mundo de la naturaleza. La modernidad es una vuelta a la intuición, al vitalismo, a lo bergsonian, que el hombre nunca debió abandonar en favor de ninguna promesa artificial de sabiduría o dominio del entorno. Cuando esta actitud, a la vez simplista pero, en el fondo, de gran complejidad, nos reconcilia con el individuo y su capacidad íntima *sensitiva*, el arte y la crítica se convierten en medios para mostrar las pinceladas que la fenomenología nos deja. Cansinos Assens, crítico, al igual que Gabriel Miró, novelista, ejemplifican la

impresión que produce en el sujeto el estímulo del arte. Toda modernidad se reduce a ello, puesto que cada nueva motivación exige de sí una valoración que está por encima de todo sistema. Honestidad, audacia, novedad, dominio del tiempo, son algunos de los valores que caracterizan esta actitud. Asimismo, al igual que en el caso de la crítica literaria de Rafael Cansinos, movimientos artísticos de gran espontaneidad como el *Dadaísmo*, pondrán a la escena literaria en un brete. La deconstrucción del teatro, de la catarsis, de la representación, nos deja el minimalismo de la sensación, del pulso humano ante la palabra desbocada. Ese vacío conceptual que el *Dadá* representa contiene una idea, también, que es la ausencia de idea en sí, y una burla, que también es una característica de la modernidad plena. Siendo el objeto del diálogo con el arte, el arte mismo, ¿qué hay más lógico que la depauperación del ejercicio creativo a través de una estética de la no estética? En su sorprendente hilaridad, el *dadaísmo* contiene una racionalidad no menos sorprendente. André Gide se muestra emocionado con el descubrimiento y presenta, como nos recuerda Guillermo de Torre, al movimiento en su absoluta realización, ya que “no hay medio de encontrar nada superior dentro de lo absurdo” (en De Torre, 2001: 214). Claro que esta actitud autodestructiva no es patrimonio del *Dadá*, sino que Marinetti concibe, también, que la velocidad a la que se debe su *futurismo* tiene más de “agujero negro”, de densidad succionadora de arquitecturas, y así proclama que la sintaxis debe ir diluyéndose en su ridículo orden, empleando el verbo “en infinitivo”, como forma natural y precisa, aboliendo el adjetivo y el adverbio, o sustituyendo la puntuación por signos matemáticos o musicales, mucho más intuitivos y, según él, menos dependientes de la codificación artificial. Por todo esto, no parece muy alejado De Torre cuando dice que se trata de un “credo irónico, cuando no agresivo” (en De Torre, 2001: 289). Aunque dicha manipulación violenta del *logos* está, también, en el ADN de un escritor como Rimbaud, que sustituye la gramática tradicional por imágenes y metáforas, según De Torre, “genuinamente creacionistas” (De Torre, 2001: 347). Claro está que el adjetivo sigue permaneciendo como elemento indispensable de la nueva poesía, y que en él pervive una parte de la gramática que parece no haber sido esquilmada por el reloj. Parece como si la cualidad del nombre se hubiese impuesto a la acción dinámica del lenguaje, que puede, en su estática forma de pincel colorista, mostrar una realidad más allá del verbo y su impostura. Sin embargo, Marinetti o Jarry hacen de la literatura, no sólo un ejercicio de modernidad, sino una herramienta que cuestiona el siglo, las relaciones entre los hombres y las posibles soluciones solidarias. La *máquina*, la *intuición*, la *creatividad*,

son también formas de diferenciación social, son barreras infranqueables para la solidaridad y la transigencia, para la tolerancia. El mundo no puede dejar de girar, y el hombre no puede detenerse en su renovación, supondría un lastre insalvable. En esa esclavitud de la modernidad, llevada a su extremo, se abren puertas a ideologías perniciosas. Los fascismos se cubren de una aureola de positivismo, de afán de creación del orbe nacional; son un instrumento, en la mente de sus correligionarios, que potenciará el nuevo orden, que discriminará a los débiles, de una manera casi darwinista, y que dará respuesta a las fragilidades del entorno social, sustentando al pueblo, al nuevo pueblo, en su fundamento histórico, que no ha de morir con el paso de los años. Eso significa que la narración, el diálogo literario con el lector, deja de ser sólo un ejercicio estético, para tornarse concreción, fórmula.

“What Marinetti offers, perhaps for the first time, is the crucial recognition that aesthetic theory must desist from its dualized opposition of the real and its representation, in order to recognize the reality of the text.” (Hewitt, 1993: 16)

Y la fórmula acabará siendo el texto mismo, el abanderado del nuevo ejército del superhombre moderno, el que sólo tiene un mandato, una voz, una visión. Siendo el hombre un ser superior, un creador de la realidad, renovado por su espíritu de avanzadilla de la especie, no cejará en crear y mostrarse ante el mundo como el auténtico *demiurgo* generador de arte, de belleza. El proyecto de Marinetti no hace sino explotar la condición solícita del hombre en su afán reconstructor de sí mismo. En tal caso, la relación *sensible* del arte como conocimiento y el hombre llega a justificarse en una corriente única que normaliza a éste y que, de un modo contradictorio, impone un criterio irreemplazable, una nueva estructura que, sorprendentemente, surge de la necesidad de autodestrucción del hombre *viejo*, justificada por la existencia de otra “estructura” canónica.

“(…) in his work [talking about Marinetti] the machine is not simple topos (...). Marinetti’s texts are not just about machines, they *are* machines.” (Hewitt, 1993: 33)

El posible germen de esta contradicción, y de sus fatales consecuencias históricas, como el surgimiento de los autoritarismos y su relación con el holocausto y la guerra, recuerda la afirmación de Terry Eagleton al respecto, al decir que “la estética es la misma enfermedad que ella misma se propone curar” (Eagleton, 2011: 38). Sin embargo, esta

constatación de hechos no es sino una parte de lo que la modernidad podría producir en el arte y la vida del hombre. Puesto que, de algún modo, en la información genética de los modernismos hay un ideal de solidaridad y de equilibrio de los hombres que no concede supremacía a los totalitarismos y que, en su clasismo esteticista, busca la adhesión de las voluntades y entronca con el aire renovador de krausopositivistas como Giner de los Ríos, donde la preocupación por el sistema educativo y las capacidades regeneradoras de la modernidad, traen aires de democracia e igualdad a los pueblos. Sin embargo, toda ruptura tiene un primer arranque violento que identificamos con la huida estética que el nuevo arte propugna. Ese humanismo que valoriza al hombre como objeto y al arte como sujeto, no deja de conceder valor a la igualdad de nuestra sensibilidad y nuestro modo de conocer, algo que nos une indefectiblemente como nación humana. De ahí que la tolerancia y el respeto en la modernidad pasan por la actitud honesta y la moralidad del ser, imbricada en su libre albedrío ante el fenómeno, ante la experiencia vital, canalizada a través del arte y la literatura. Sin embargo, opina Eagleton, el sujeto “no es, bajo ningún concepto un objeto: lo que significa decir que es una especie de nada” (Eagleton, 2011: 132), significando un gran peligro para la consecución del proyecto global de la modernidad. ¿En qué sentido? En el sentido de que la vacuidad consecutiva de los modernismos alcanzan al desarraigo absoluto del hombre, a la disgregación del modelo social y a la demanda de un nuevo orden que ate, con mano firme, los muros del edificio en construcción. El miedo puede volver a asentarse, y con más razón, en un hombre absolutamente desprendido de la historia y de su razón de ser, amaestrada secularmente. El campo podría quedar abonado a los absolutismos, a las soluciones aparentemente fáciles. En ese sentido, continúa Eagleton, la forma textual queda “abandonada a su suerte”, a la necesidad de “hacerse a sí misma en su camino” (Eagleton, 2011: 202-203), ya que la Historia deja de soportar al *logos*, abominada por la nueva ideología y enviada al ostracismo. El miedo de Hegel a desarticular el discurso estético podía, y de hecho así sucedió, reducir el conocimiento a una vaga impresión lejana a la idea de concepto nietzscheana. Si el sujeto de conocimiento alcanza su pureza, dejará de ser un sujeto y se objetivará al modo en que lo entendía Schopenhauer, volviendo a la senda de la certeza realista, en un sentido primitivo. Eagleton, al respecto, afirma que el esteticismo es una cura contra el dolor, un alejamiento del objeto hostil que, al tratarse desde la perspectiva, la ironía o la formalidad más extrema, juega con algo inocuo. Claro que, de una manera extrema, la contemplación del objeto estético, siendo una nada intrascendente, puede ser

considerada una forma negativa de conocimiento. No obstante, cierra la disertación Eagleton reconociendo que, si la verdad es subjetiva, si el conocimiento se corresponde a una intuición natural del hombre, el lenguaje de la ciencia no ofrece ninguna posibilidad y es la estética la que, de modo “soterrado”, oferta una vía expedita al nuevo siglo. Esta idea de la existencia como un fenómeno estético del que somos contempladores, receptores y críticos, entronca con la original idea nietzscheana de la *tragedia*. En este orden de cosas, puede que Eagleton tenga razón al afirmar que el objeto nunca “logra alcanzar la plenitud prometida por el concepto” (Eagleton, 2011: 423), aunque parece olvidar que el concepto, en la idea modernista, ya no es una idea sino una forma, lo que diluye su definición en una abierta manifestación de fenómenos. El objetivo no consiste en alcanzar, entonces, la sombra del objeto, que ya no proyecta ninguna luz fuera de él. Ésa es la grandeza del esteticismo que se propugna, el valor de la palabra, una vez más. Algunos, interpretando esta idea, concluyen en la muerte del arte, en su imposibilidad para continuar, sin apreciar, tal y como nosotros hacemos, que la más importante experiencia creativa consiste en una dominación temporal del objeto a través de la sensación, en la inversión de los términos de la realidad, que nace en la memoria y hace del tiempo un constructo de los hechos, diseñados por la mente humana como una verdad, y no al revés. Ya no será la realidad la que construya la memoria del hombre. El descubrimiento de Proust ha ganado la batalla del futuro.

1.4. LA CULTURA COMO MOTOR DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL.

LA REVOLUCIÓN IDEOLÓGICA.

1.4.1. *Visión de la realidad.*

Desde el principio de este trabajo estamos haciendo hincapié en la determinación del artista de definir el arte como tamiz de la realidad. La construcción literaria pasa de ser una copia del original, delatando así su impostura, a ser determinante y constructor de lo auténtico, a ser *lo original*, en el sentido etimológico de origen. Puede que tal desgaste de energía acabase siendo un ejercicio, para algunos, fútil y concentrado en la relación estética del arte consigo mismo. Pero, en cierto modo, hasta ese juego de formas tiene un carácter primigenio en la interpretación de las cosas.

“(…) el aspecto lógico del manejo del lenguaje se interrelaciona inseparablemente del contexto cultural de formación de la capacidad narrativa. Es justamente la cultura la que, con su coherencia de signos, con su semiología, permite el desarrollo de procedimientos interpretativos para juzgar y evaluar la realidad, que son inevitables en cualquier tipo de sociedad.” (Patiño Ávila, 2004: 222)

El contexto genera, como la obra de arte, unos estímulos físicos e intelectuales que proporcionan un pie de foto, a la larga, significativo en los medios de construcción de la creatividad. Todo este análisis histórico pretende, de hecho, demostrar cuáles eran esos medios en la época en que Cansinos Assens abordó lo más importante de su obra, que coincide irremisiblemente con unas crisis sociológicas y culturales de gran calado, y que, como venimos explicando, dan la señal de salida de actitudes y procedimientos que, no por casualidad, son coincidentes en varias generaciones. La primera reacción ante una realidad exasperante es la evasión:

“(…) todo esteticismo supone un desacuerdo con el contorno, desacuerdo inoperante y “egoísta”, pero no menos real (…)” (De Nora, 1958, Vol. 1: 76)

Una vez concretado el espacio de libertad, la utopía reside en una renovación del ser de esa realidad, en el diseño modélico de una nueva. España era esa realidad a finales de siglo, y la influencia insoslayable de la cultura *casticista*, que había que superar para deshacer el bloqueo. El *esperpento* valleinclanesco, por ejemplo, es un logro al respecto, utilizando la deformidad, procedimiento típicamente modernista, para mostrar al mundo la maduración de la cultura, la desintegración del entorno y la emancipación de la mente

humana con respecto a él. La idea de autonomía e independencia subrayan el gesto de rechazo y amplían la visión, toda vez que el *hogar* de la vieja cultura ha quedado lejos, dejándonos al desnudo de nuestra capacidad de crear al margen de la historia, que nos abrigaba y nos daba un motivo. El escritor, en la reflexión de Sartre, y como vimos en la práctica para la *Generación del 98*, toma posiciones en su literatura que le son complicadas de mantener en su vida pública. La opción de traer los problemas sociales al entorno del arte convierte el discurso narrativo en una manifestación política, pero no compone más que una disquisición artificial de una realidad desequilibrada. Cuando el propio discurso entabla un diálogo consigo mismo acerca de su presencia, y sus términos, el debate no refleja un problema sino que se convierte, él mismo, en problema viviente. A diferencia de la idea de Sartre de una novela “social” en su existencialismo, la novela moderna propugna trasladar la realidad al papel, lo que no implica, únicamente, una suerte de perspectivismo sino, además, una modificación de los quehaceres de la novela como género, que se sobrepasará a sí misma para que el signo contenga en sí, como un todo, la amplia expresión de lo que llamamos, en general, cultura; término que alude a las capacidades del ser de interrelacionar con su entorno. Es decir, no se trata tanto de analizar al hombre, sino de mostrarlo para que el lector lo interprete intuitivamente. Dice Benito Varela:

“El papel de los viejos escritores consistía en bucear en la naturaleza humana, profundizar en el secreto turbador, sondear el abismo de las pasiones. Los “nuevos novelistas”, en su negación del psicologismo, incluyen también las oscuras zonas psicológicas de Proust y Joyce. Se acercan, en cambio, al mundo situacional de Fran Kafka.” (Varela Jácome, 2003: 240-241)

Lucien Goldmann habla de un período de “capitalismo imperialista” que conduce al hombre a su mínima expresión en el entorno social, lo que incide en la descomposición del personaje de la novela en Kafka, Musil, Camus, etc. Pero también, a raíz de la aparición del *nouveau roman*, existe el peligro de la vuelta a una estructura anacrónica donde la imitación del objeto vuelva a cobrar sentido, y la confianza en la ciencia, como elemento de conocimiento objetivo, recobre su importancia de antaño. Un ejemplo de esto es la opinión de Michel Butor sobre la importancia de los objetos en la obra de un Balzac o de un Proust, con diferentes contenidos. Sin embargo, el *nouveau roman* no pretende la restauración de la vieja novela, sino la elaboración de la realidad del novelista, que pertenece a otro orden, y donde los objetos cobran una especial

significación. La pérdida significativa del individuo en esta novela conduce a la impresión de que el género, una vez atravesado por el filtro de los modernismos, acaece en un marco de objetividad que ha sido detallado en términos más precisamente literarios. No obstante, como explican Edouard Lop y André Sauvage, “al privar a los personajes de determinantes sociales, [la novela] pierde profundidad realista” (Varela Jácome, 2003: 245-246). Así que, y siguiendo a Nathalie Sarraute, la novela sigue empeñada en crear sus propios mitos, alejada de la trama histórica. De hecho, al eliminar ciertos datos descriptivos de la psicología de los personajes, se produce un desarraigo social de los mismos, y el lector se ve impelido a crear en ellos una imagen que no puede ser una reconstrucción al uso del individuo, sino una creación. Esta actitud manifiesta la capacidad de la literatura de integrar el entorno en la propia obra, de ecualizarlo. Los mitos literarios, al final, consiguen crear el espacio necesario para que el individuo anide en sus propios pensamientos.

Ortega afirma que “en la elección de un pasado está la semilla de un futuro, tal como el hombre mismo, o el actor de la historia, lo vive” (en Guillén, 2005: 351), y aquí, en el protagonismo del hombre, como *actor de la historia*, es donde reside la verdadera diferencia de la percepción de la realidad en la moderna literatura, en el perspectivismo que convierte un sólido estático en una deformidad semántica. Es muy sugerente la idea de un fluido que se adapta a la forma de los distintos recipientes que lo contienen, siendo las variadas personalidades y entidades de los individuos que perciben su entorno, las encarnaciones de dichos contenedores. Al final, el hombre como especie, obsesionado en su progreso, no siempre ha estimado su capacidad de reflexión sobre el referente. ¿Qué es el progreso? El modo de ejercer la literatura moderna se abre como una opinión crítica en el campo de la evolución histórica.

“Flaubert (...) no solamente odiaba el ferrocarril como tal, sino también el hecho de que permitiese a la gente hacerse la ilusión de que existe el progreso. ¿Qué sentido tienen los avances científicos si no hay un avance moral? El ferrocarril sólo iba a servir para que la gente viajara más, para que conociera a otra gente, y para que fuera conjuntamente estúpida. (...)

“Hay una cosa superior a todas las demás, el Arte. Un libro de poesía vale mucho más que un ferrocarril.” (*Cuaderno íntimo*, 1840).” (Barnes, 1994: 131-132)

La transformación del individuo, en todos los órdenes, acaba llegando al entorno, transformándolo a su vez, porque el ser necesita el medio necesario para su

supervivencia y evolución. Es imposible la metamorfosis del hombre sin que la sociedad en que vive note los cambios y se haga partícipe de ellos, la fuerza de la motivación acaba revelando las carencias del ente social en el que se desarrolla. La visión del hombre como motor y origen de la evolución histórica es una idea sugerente que, a diferencia del modelo histórico que defiende el transcurso de los acontecimientos como una corriente que somete al hombre, y que está determinada por los vaivenes de las civilizaciones, da una explicación plausible sobre el protagonismo de las ideas, perfectamente compatible con la versión de unas civilizaciones orgánicas, cuyo comportamiento se asemeja al de los seres vivos que se socializan.

“The organism in a real sense is determinative of its environment. The situation is one in which there is action and reaction, and adaptation that changes the form must also change the environment.

As a man adjust himself to a certain environment he becomes a different individual; but in becoming a different individual he has affected the community in which he lives.” (Mead, 1972: 215)

Sin embargo, no hay que olvidar, como nos recuerda David Lodge, que en una sociedad no es únicamente el individuo el elemento constructor. Se requiere de una vía de comunicación que aglutine a todos los individuos que, a su vez, contienen un elemento de asociación ideológica y vital, lo que llamamos sociedad, siendo el principio cultural dicho elemento. La captación de la idea del *otro* es una de las funciones más importantes del arte y de la expresión creativa, y envía un mensaje de aceptación del ser del hombre por encima de cualquier consideración de índole política. Por lo tanto la cultura parece un medio natural de solidaridad y equilibrio, de justa universalización del modelo de convivencia, y se hace necesaria, imprescindible, para que el *ente nación* crezca sano y prometedor. Y todo esto en la convicción de que “para el arte, el mundo es discontinuo y libre” (Schwob, 2012: 72), una posibilidad que, en sí misma, es la única certeza a la que podemos aferrarnos, ya que la ciencia, ensimismada en su objetividad, es incapaz de aprehender la realidad tal como la conocemos, dando una versión reducida de la misma. Si entendiésemos el mundo como una determinación el hombre estaría rendido al destino de la historia, y sometido a los vaivenes del entorno físico, sin capacidad para rendir tributo a la libertad. La ciencia, en este sentido, podría ser vista como el principio de una sociedad limitada por sus propias experiencias y necesidades, y no recreadora de su vitalidad, tal y como propugnan los modernistas. He ahí un poderoso caballo de batalla. No obstante, ¿qué es lo real?, se pregunta Dufrenne.

La visión de la realidad del hombre moderno se concibe al margen de la idea de copia, como una creación individual, una espontánea visión constructiva. Empero, el mundo, nos dice Dufrenne, “está ahí (...) está ya hecho” (Dufrenne, 1983, Vol. II: 203), luego lo que se construye se hace sobre una “verdad ya conquistada”. ¿Qué significa esto, que el hombre contiene en sí el conocimiento previamente a su consciencia? El descubrimiento de un individuo genésico, una base de datos de la existencia, inherente a nuestro nacimiento como seres particulares, está implícito en la defensa de la intuición, de la irracionalidad fenomenológica frente a un racionalismo excesivo y redundante, empobrecedor. La realidad es una sensación de realidad, lo cual constituye la verdad en mayúsculas. Para Dufrenne, el mundo objetivo es sólo una referencia sobre la que puede girar la mente humana, que necesita de los límites para forzarse a traspasarlos. Entonces, la idea de un mundo como ser-en-el-mundo tiene al objeto artístico como conclusión del alma creadora del hombre; resultado y principio del mismo proceso.

Cuando la realidad se “deforma” el artista puede adoptar la impostura como actitud ante la sociedad, resultado de una rebeldía impelida por las circunstancias. La *bohemia* es una autoexpulsión de los parámetros aceptados comúnmente y una pose, en ocasiones exagerada, que deforma el criterio intelectual de los modernismos, pero que contribuyen, de un modo indirecto, a que la sociedad perciba la diferencia. Muchos artistas experimentaron sus primeros escauceos en este submundo, artificialmente creado, y engordado por el mito de París. Pero los bohemios, realmente, representan una casta de pseudoartistas, una manifestación negligente y nostálgica de una pasión que, no siempre, acaba en un aceptable producto estético. Esto significa que en la bohemia se integraron numerosos intelectuales y artistas de verdad, serios y comprometidos, en una primera fase de su transformación, que acabaron renunciando al nivel de degradación que, como creadores, experimentaban dentro de ese modo de vida. Y también, que los que se eternizaron en esta consideración, podríamos decir, miserable y feliz de la vida y la existencia, terminaron en la infelicidad y el descrédito. No obstante, siendo justos diremos que la *bohemia* constituye un tema recurrente, un mito literario, un espacio idealizado de creación y una fuente de la que manan, de vez en cuando, los creadores que la conocieron, la vivieron y la acabaron rechazando para sí. Sin caer en la hipocresía, estos creadores aprovecharon lo que de magnífica y exultante exposición del arte supone el mundo bohemio, la universalización de los artistas, la solidaridad y comunión entre las mentes más preclaras, en el rechazo de la absurda sociedad y la

ridícula moral impuesta. Y, por todo esto, la bohemia merece una especial consideración en la formación de la modernidad y su visión de la realidad. Jaime Álvarez Sánchez apunta que la bohemia nace en el Barrio Latino de París, en la Francia del II Imperio. París es, efectivamente, el símbolo por excelencia del artista desarraigado. A dicho concepto no le falta una razón de ser verificable, ya que muchos creadores emigrados a Francia lo hicieron con el propósito de establecerse en aquella ciudad, auténtico laboratorio de ideas y espacio humano donde había que estar para poder ser alguien. Al final, está claro que la bohemia surge como respuesta a los gustos burgueses, que “copaban el mundo de las letras y de las artes del momento” (Álvarez Sánchez: 257). Parece ser que *Scènes de la vie bohème*, de Henry Murger, dentro de la revista *Le Corsaire*, y en forma de entregas, entre 1846 y 1849, marca lo que Álvarez Sánchez llama el “pistoletazo de salida del movimiento bohemio” (Álvarez Sánchez: 257). Sin embargo, nos recuerda el autor, es George Sand quien acuña el término en una de sus producciones. Al reclamar el espacio dejado por la burguesía, y dentro de su amplísima concepción de la libertad estética y vital, la bohemia acaba caracterizándose por un estilo de vida, por encima incluso de su estilo artístico, llegando a desembocar en una tonalidad gris, sórdida y excluida de la sociedad industrial. En España aparece Enrique Pérez Escrich, autor de *El frac azul: memorias de un joven flaco* (1846) que, según Álvarez Sánchez, nos presenta un tipo de bohemia de carácter más costumbrista, aunque el objetivo de ser una alternativa al gusto burgués se mantiene. Hay un esfuerzo por hacer conectar el rumbo de la bohemia con la historia, y así verificar que no se trata de una novedad completamente original, sino de un impulso de recuperación de viejos valores, agraviados por el tiempo y la acción del hombre.

“El propio Cansinos, a pesar de fijar el romanticismo como precedente inmediato de la bohemia, se remonta a ejemplos de escritores romanos antiguos o árabes del medievo para constatar la existencia de rasgos similares a los de los bohemios contemporáneos.” (Álvarez Sánchez: 260)

Está claro que, en esto, los españoles seguimos los pasos marcados por el simbolismo francés, del que llegaban refrescantes noticias. Toda vez que el modernismo estaba en pleno desarrollo, la bohemia encontró un campo bien abonado, como nos dice el investigador: “De hecho, podríamos considerar la bohemia como la faceta más llamativa y sugerente del Modernismo.” (Álvarez Sánchez: 261). Hay en todo esto un fondo común con los regeneracionistas y con la intelectualidad del momento, cansada de la

vieja España y motivados por la situación histórica del país. La realidad ofrece pocas oportunidades, pero la esperanza surge de la confirmación de los ideales patrios, de los pensadores y artistas, allende nuestras fronteras. La bohemia tiene una fuerte implantación en la conciencia común de los escritores, sobre todo al inicio de su exposición pública, porque significa un modo de hermanamiento, de construcción de una nueva “nación” cuyos límites corren paralelos a los convencionalismos. Sin embargo, y a pesar de que su esteticismo, llevado hasta las últimas consecuencias, supone un principio moral irrenunciable, aquéllas son de una intransigencia absoluta. En el modelo social, no sólo los burgueses estaban afectados por un canon estético determinado, sino que la *vieja España* incluye, además, a todos aquellos que, como la clase trabajadora, no tienen tiempo para exponerse al mundo de la creatividad, apremiados por sus graves problemas de supervivencia e integración social. La bohemia ejerce, entonces, una especie de clasismo donde sólo el arte y quien lo ejerce, y lo vive, tiene cabida. En este sentido, los bohemios rechazan su participación en sociedad y propugnan su alejamiento voluntario de ella, con todo lo que significa y conlleva. En España, no obstante, parte de la bohemia “oficial” buscará un consenso con las clases más desfavorecidas, tal y como recuerda Álvarez Sánchez.

Existen, por otra parte, numerosas razones por las que la bohemia pudo desaparecer: su falta de implantación en el modelo social, su falta de conexión con otros pensadores más “estructurados”, su institucionalización progresiva, o la irrupción, como dice Cansinos Assens, de otros grupos como la *Generación del 27*. Ese estilo de vida, esa visión particular de la realidad, esteticista, pobre y desarraigada, no llegó a conectar con el gran público, y tampoco tuvo la fuerza de sobreponerse a otros criterios estéticos, por lo que acabó sumida en su propio olvido. En nuestra opinión, la bohemia representó su punto álgido de influencia en el orbe artístico cuando desapareció, cuando se transformó en un mito revisable del pasado más reciente, y sus postulados pudieron encontrar un enclave apropiado en los desarrollos conceptuales de una poesía más avanzada y de una sociedad más empujada al siglo XX.

1.4.2. *Visión del artista.*

El modernismo, tal vez como nunca en la historia de la literatura, supone una revisión profunda del paradigma del escritor como elemento distintivo de la sociedad. Toda vez que la industrialización va arrinconando, cada vez más, la originalidad y la capacidad creativa del artista, éste vuelve sobre sus pasos, intentando reafirmar su autonomía. En dicho intento, recrea su espacio y sus condiciones existenciales y confirma que su honestidad moral, su compromiso con la literatura y su esteticismo, son valores irrenunciables. Se produce un aislamiento social, representado paradigmáticamente por la bohemia, en el creciente entorno hostil, pero su pasión romántica le lleva a la renuncia, incluso a la dificultad para sobrevivir, con el único anhelo de una poesía pura y excelsa. Ésta es la geografía del “divino fracasado”, tal y como Cansinos Assens se autodenominó, el artista que lucha en el interior de una sociedad que no le ofrece oportunidades, y de la que huye para crear su propio nirvana. Lo que distingue a estos literatos es su formalidad, su proba manera de construir el lenguaje, que se vuelve sereno en su belleza y que otea horizontes insospechados de inmaterialidad. El “*modo* de decir domina sobre lo dicho” (De Nora, 1958, Vol. 1: 54), dice Eugenio de Nora sobre Valle-Inclán cuando, en su etapa más formalista, escribe desde el interior unas páginas, según él, “vaciadas así de alma”. Ésta es la primera consecuencia crítica de la imagen que el escritor da de sí mismo: la preocupación estética parece haber arrinconado los altos propósitos de la literatura. Sin embargo, como ya hemos explicado anteriormente, la modificación del universo literario constituye el principal propósito social de la nueva hornada de escritores, que manifiestan, así, su rechazo por todo orden preconcebido y conceden libertad al hombre; una libertad que está sólo condicionada por la moral del creador, fiel a sus principios humanos. El orden intuitivo, moral, del conocimiento a través de la forma, no significa falta del mismo, y su alma se constituye en su más alta entrega al propósito del arte como único modo digno de vida para el hombre. La interpretación social de este fenómeno puede contener discrepancias pero, creemos, no anula su evidente sentido de solidaridad y participación en favor de sus semejantes. Esta posición que manifiestan críticos como Eugenio de Nora nace de una consideración del problema de la libertad, la responsabilidad y la capacidad de elección del escritor en el orden histórico. Seguramente, en el mapa europeo, estos problemas sugieren los estragos de la guerra y los totalitarismos, que obligan a los intelectuales a replantearse su posición. Aunque en Camus la rebeldía parece una actitud natural del escritor, en Jean-Paul Sartre “El hombre “ni siquiera es libre de no escoger, está comprometido”. El escritor debe ser

responsable (...)” (en Varela Jácome, 2003: 213). La sentencia de Sartre parece obligar a extraer de toda literatura su aspecto político, de invasión del terreno intervencionista, aspecto que algunos delataron como “novela social” en España. Y aunque es respetable esta postura, como tantas otras, creemos que el arte es arte, y no política, por mucho que su diseño y exposición vengan avaladas por una idea del hombre que contraste, de manera antagonista, con el régimen de gobierno. El escritor interviene en los problemas sociales, da su visión del hombre, construye una ontología a través de sus propuestas artísticas y, además, establece espacios de reflexión y discusión que tienen consecuencias en el desarrollo educativo y vital de las personas, pero todo esto lo consigue preocupándose del arte como arte y no como instrumento político. He ahí la diferencia sustancial, en nuestra opinión. Por eso, Dámaso Alonso rechaza una visión monolítica de la literatura, que pone los acontecimientos históricos en un plano superior al de su propia concepción.

“En los últimos años se ha tildado de “intelectual y poco humana” la nueva poesía, pensando, sin duda, al juntar de tal modo ambas taras, que lo humano es solamente lo que el hombre tiene de común con las otras animalias. ¡Qué tufillo naturalista y trasnochado exhala el tal reproche! ¡Como si la función intelectual no fuera distintivamente humana!” (*Revista de Occidente* nº 114. Madrid, diciembre de 1932, págs. 323-333, en Santa Cecilia, 1997: 71)

El joven crítico José M^a Valverde, una vez asumida la obra de Joyce, añade al gusto por la “novedad” de las nuevas generaciones, su necesidad de *deslocalización*, de que “se nos tiene que notar menos de qué país somos si queremos hacer algo” (Santa Cecilia, 1997: 168). La internacionalización del estado de la literatura es una realidad que coloca al escritor en una dimensión diferente, a través de la cual la modificación técnica de un género como el novelístico alcanza su más alto grado de transformación y, a la vez, de consolidación por medio de las influencias mutuas. La intertextualidad de las nuevas obras es característica de este comportamiento.

Cuando Hermann Hesse escribe *El juego de los abalorios* lleva, hasta las últimas consecuencias, su visión de una realidad sostenida por el canon de una organización pétreo, donde el concepto de lo individual ha sido diluido. Un “juego” intelectual y creativo es la base para el entendimiento de una civilización, sin que dicho entendimiento pueda subvertir las normas impuestas. Con esta metáfora, Hesse consigue reflexionar sobre el papel de la inteligencia en las sociedades, en aquellos

colectivos que se construyen con el fundamento histórico y que rechazan el protagonismo de las individualidades. No obstante, los impulsos nacen del individuo, aunque éste se halle inmerso en una realidad que le empuja. La intención colectiva tras el hecho individual le da carácter universal al descubrimiento:

“Su invento, como todos los inventos, fue –hay que reconocerlo- algo exclusivamente suyo, obra y gracia personal, mas en manera alguna procedía sólo de una necesidad y aspiración personales, sino que estaba impulsado por un motor más poderoso.” (Hesse, 2001: 39)

Según Fernández Cifuentes, el fenómeno de la guerra produjo un impulso económico en España que tuvo consecuencias evidentes como cierto “culto a la frivolidad y la acción” (Fernández Cifuentes, 1982: 230-231). Pero este autor habla de dicha reacción asociándola a la *sagrada cripta de Pombo*, de Ramón Gómez de la Serna, y el grupo *ultraísta* de Cansinos Assens, como si su origen estuviese impregnado de una actividad desasistida de argumentación intelectual. Lo “lúdico y lo intrascendente” (Fernández Cifuentes, 1982: 230-231) que Cifuentes relaciona con la aparición de la *greguería*, debería tener su completa explicación en el desarrollo de la palabra y su significación interna, la vuelta al lenguaje como medio de sabiduría. Todas estas explicaciones, que traemos a colación a propósito, tienen el fin de llamar la atención sobre el error que supone un tipo de crítica que desvaloriza los modernismos y sus manifestaciones expresivas. Lo lúdico no representa lo vacío, tal y como lo humorístico o lo irónico no representa falta de seriedad. Y en este error, habitual en los libros de crítica literaria y de historia, han incurrido ilustres pensadores, tal vez sorprendidos por la potencia estética y, sobre todo, la libertad de visión del escritor que dichos movimientos ponen sobre la mesa. Así, cuando Cifuentes apostilla que:

“En primer lugar, para ellos ya no tenía sentido discutir la preponderancia de la ética o la estética porque partían del supuesto de que a la literatura no le cabía ninguna responsabilidad moral, ni siquiera una responsabilidad con respecto a lo real, a lo no literario, en general.” (Fernández Cifuentes, 1982: 132)

Le faltaría decir que los modernistas aplicaban una alta moral, que supone su compromiso con el arte, razón por la cual rechazan a todo artista que no cumple con dichos mandamientos y, además, que su preocupación por lo real supone una visión diferente de lo que significa “lo real”, puesto que la sociedad canonizada por el siglo

XIX ha derivado en desastre, marginación y desigualdad, amén de la pobreza nacional y su desvinculación del orden internacional reinante. Por lo tanto, sí que existe una ética, la del escritor, que no puede ser la del militar, o la del gobernante, puesto que ocupan lugares diferentes en el entorno social. La misión del literato no es crear una nueva nación, si no es dentro del ámbito de su responsabilidad, lo que coadyuva a que el individuo y la sociedad entera, por ende, construyan un sentido del hombre superior, que es el origen de toda civilización. En tal caso, la misión del escritor es tan alta como su responsabilidad plena, que es un compromiso estético e intelectual, a la vez, como ya manifestaba Dámaso Alonso. Si se creía que los escritores desdeñaban “lo humano” y que se preocupaban únicamente de la técnica literaria, se debería advertir que lo propiamente humano está en la literatura y que no hay manera más elevada de conocimiento del ser que a través del filtro del arte. En una vuelta de tuerca de este tipo de razonamientos, José Luis Abellán, en referencia a Ramón Gómez de la Serna, al que utiliza como ejemplo de un esteticismo que supera, no sólo a los noventayochistas, sino también a los modernistas, dice:

“La nueva literatura no debe perseguir la Belleza, término vacuo, sino “una sensación biológica – especificando: histológica, sensación de confort, de poder, de inquietud, de mamiferismo, torácica, táctil”. Se trata, pues de un programa vitalista, en el que la vitalidad no se pone al servicio de unos valores religiosos, éticos, sociales, de regeneración colectiva, sino que constituye de por sí el valor máximo, la plenitud inmanente.” (Abellán, 1993, Vol. 8: 142)

Y en algo sí podemos coincidir; evidentemente, la Belleza es el fin último de la estética, pero no como un ideal significativo, situado en la cima de todo ejercicio artístico, sino como un sentido pleno de relación vital del autor con la *impresión* y con todo lo que aluda a su conocimiento innato. No obstante, seguimos pensando que la regeneración colectiva, directa o indirectamente, sí se aprecia en el cambio formal de la novela y en los modernismos, en general. Claro que, por otra parte, el propio Abellán hace hincapié en el hecho de que el origen social de los intelectuales proporciona un germen de participación en el colectivo. La aparición del *intelectualismo* contrasta con el mundo de la bohemia, nos recuerda el historiador, y su implicación y “sentido de la responsabilidad” (Abellán, 1993, Vol. 6: 261) propone un tipo de actuación directamente preocupada por los medios, y no por el modelo únicamente.

El grado de participación del individuo en la sociedad, sea escritor o no, depende, por tanto, del nivel de asimilación de la misma en la personalidad desarrollada por el individuo. En la literatura, más que en cualquier otra manifestación artística o civil, la personalidad marca definitivamente el resultado de las acciones y la idea que las genera, de modo que la sociedad, y sus condicionantes, acaban volcadas en el papel sin remisión. Manifiestamente, la literatura refleja la creación de una sociedad o el intento de recreación de la que ya conocemos. La toma de posiciones del escritor frente al problema es un reflejo de su carácter, y la ejecutoria de una decisión.

“A person is a personality because he belongs to a community, because he takes over the institutions of that community into his own conduct. He takes its language as a medium by which he gets his personality (...)” (Mead, 1972: 162)

Aunque el camino también parece originarse en el sentido contrario, ya que las instituciones se forman caracterizadas por la inclinación que los individuos inducen en ellas, a través de sus reivindicaciones sociales o su concepto de civilización moderna. El que George H. Mead afirme que “no one individual can reorganize the whole society” (Mead, 1972: 179), no implica que, consecuentemente, “one is continually affecting society by his own attitude” (Mead, 1972: 180), ya que dicha actitud es recogida de las instituciones sociales para responder a ellas y provocar el cambio, a través del filtro individual de la personalidad, ejercida por la opinión o la manifestación expresa de ideas. De modo que la interacción entre la sociedad y el individuo modifica constantemente la conformación de aquella, pero también implica el posicionamiento de los seres humanos frente al colectivo. ¿Quién está en el origen de la transformación? Tal vez lo importante no sea la respuesta a esta pregunta, sino el hecho evidente de que un impulso humano, por ínfimo que parezca, puede influir de tal manera en el colectivo, en el entorno al que pertenece, que puede llegar a transformarlo de una manera dramática. De ahí que, en consonancia con este pensamiento, afirmemos que la literatura tiene tanta presencia y capacidad de acción como otras actividades fuera del arte, sin que esto suponga un desmerecimiento de la llamada “acción social”. Además, la consideración de la literatura a finales del siglo XIX tenía una presencia en determinados estamentos sociales que inducían a pensar que era la propia literatura, a través del periodismo y otros medios de difusión, la que podía adaptar al público a una nueva imagen de España, a un modelo moderno del país que encajara más útilmente con la realidad de la

Europa del momento. También existen artistas que comprenden la originalidad y honestidad del arte como una “oposición a las demandas de la sociedad y de la propia cultura” (Rodríguez Zepeda, José, en Leyva, 2003: 207-208), alejados de toda necesidad y utilidad de la actividad creativa; algo que armoniza, de algún modo, con la visión del arte como una producción de expectativas sociales que constituyen, únicamente “el material simbólico” desde el que modificar las conductas. Estas posturas se desmarcan de la visión de la cultura como reflejo de un estado del país y de unas estructuras de gobierno, es decir de una cultura al servicio de los cánones y la tradición, y observan con preocupación el alejamiento de los artistas de su verdadera función vocacional. Una reacción de este tipo, antagonista y beligerante, busca provocar un regreso del escritor hacia las posiciones de origen, en la defensa de una probidad que, por encima de todo, debe ser exigida en toda actividad estética. No se investigan, ni se predicen, las consecuencias de las acciones creativas, sino que se impele al escritor a llevarlas a cabo en el ejercicio de su intuición y en la obligación de su compromiso. En cierto modo, ésta es la semilla del individualismo y la “manía por la originalidad”, como diría Hauser. Para Madame de Stäel, la libertad individual de los poetas alemanes “no era otra cosa que una compensación por su exclusión de la vida política activa” (Hauser, 2004: 126). Esta sugerencia implicaría que parte del rechazo de los escritores por la sociedad decimonónica, tenía su razón de ser en un afán de protagonismo no correspondido. Lo cual puede ser cierto, toda vez que entendamos que el escritor que da un paso hacia la política lo hace desde el convencimiento de que su labor artística no es suficiente para generar la evolución del colectivo. También podría significar que los escritores crean su propia élite de sabios y que se consideran legitimados para dirigir a la sociedad hacia el futuro. Su exclusión les enroca en una aristocracia estética alejada de los convencionalismos y despreocupada de la aceptación general de los nuevos tecnicismos, por ellos inventados. El desinterés por el público es una señal de exclusión, de automarginación quizás, pero también de protesta frente al orden impuesto, como último reducto defensivo de su pensamiento transformador. Todo escritor, pensamos, independientemente de su participación en el “oficio” político, es un político en sí, ya que ejerce de moldeador del ser del hombre, lo que constituye su esencia de socialización. Esa capacidad innata del hombre de relacionarse con otros hombres, esa necesidad de vida en común, provoca que autores como Flaubert rechacen la actitud de aquellos que se enfrentan a la sociedad desde la inactividad manifiesta, como podría suceder con los bohemios, ya que la creación artística tiene que preservarse desde la

acción y el orden, según él, y no desde la falta de disciplina. Como vemos, no hay un acuerdo preciso sobre qué significa actuar a través del *intelecto*, y hay quienes confunden pensar con intervenir, y quienes consideran que la acción es producto de una idea, una consecuencia y no una esencialidad. Pero la visión del artista del recién llegado siglo XX tiene una proyección hacia la modernidad que obliga a dar protagonismo a la idea, por encima de las actividades de respuesta al poder, dado que lo que se cuestiona no es una situación concreta, una desigualdad característica, sino un modelo histórico y cultural en su totalidad. De ahí el auge de los *intelectualismos* y *esteticismos*. Tiene sentido lo que Dufrenne afirma:

“La humanidad es una posibilidad que reside en nosotros, pero es esta posibilidad la que fundamenta nuestra realidad: a medida que acentuamos nuestra diferencia, haciéndonos y aceptándonos, a medida, pues, que desarrollamos nuestra realidad, damos fe de esta posibilidad.” (Dufrenne, 1983, Vol. II: 169)

Ya que, al colocar al hombre en la vanguardia de las ideas, y no a la inversa, estamos dejando de lado los límites autoimpuestos, para llegar al terreno de la concordia. Por supuesto, para Mikel Dufrenne existen los herederos de una tradición estética, a los que llama “trabajadores” o “artesanos”, en consonancia con lo que adelantamos en el capítulo cero de este trabajo, y exhibe su preferencia por los creadores que muestran abiertamente su personalidad, como única posibilidad de rehacer al hombre a través de su creación. Nos dice, por ello, que “Así el objeto estético es doblemente verdadero porque es doblemente necesario” (Dufrenne, 1983, Vol. II: 199); pero, además, afirma que “puede ser verdadero respecto a lo real, y es a este precio como la experiencia estética se libra de la sospecha de ser sólo un juego.” (Dufrenne, 1983, Vol. II: 199). Para este autor, por lo tanto, la acusación de irrealidad de los modernismos, o de toda obra de arte abiertamente esteticista, encerrada en su formalidad y proyectada a una ontología, sin visos de imitación de realidad alguna o de reflexión directa sobre ella, no puede ser tachada de “juego” por cuanto que presenta una realidad en sí misma, puesto que ella *es* la realidad. Con este pensamiento, como ya vimos, también estamos de acuerdo en lo referente a los modernismos. Dice Edmundo García Girón, por esto, que la cultura que les tocó vivir a los escritores modernistas apelaba al descrédito de los *nuevos* y que, por consiguiente, parece haber una distancia insalvable entre lo *social* y lo *estético* en ellos. Rodó, nos cuenta, “encuentra el suelo de América “poco generoso para

el arte”” (en Aparicio Maydeu, 2011: 79). Y es de esa beligerancia de la que algunos han extraído ese supuesto abismo que, como venimos demostrando, no deja de ser un punto de vista superficial del asunto. El utilitarismo, como núcleo del desarrollo de las sociedades capitalistas del recién entrado siglo XX, se plantea el papel de la literatura en su entorno tecnológico, o más bien directamente lo relega a un segundo plano. Supuestamente, como afirma Claire-Nicolle Robin, el literato “sabría leer y escribir (...) pero fuera de eso no valía para nada ni comprendía nada, no era más que un charlatán (...)” (en Galeote, 2001: 763). Sólo el escritor *artesano* cumplía fielmente con la misión que el poder le tenía encomendada. La disidencia era tildada de desconocimiento. Quizá por ello encontramos a bohemios empeñados en dar una línea “social” a su literatura, con el fin de evitar su aislamiento. Pero también, por ello, un Alejandro Sawa o un Valle-Inclán rechazan aproximarse a postulados de burgueses o proletarios, por igual, instalándose en un elitismo artístico que les evitase el dolor de la ignominia general. En eso, según Álvarez Sánchez, se parecen un poco a los ilustrados, ya que adoptan una cierta actitud cercana al despotismo característico de su época. Para conocer los ambientes propios de la bohemia de fin de siglo, nada mejor que leer a Cansinos Assens, por cierto; *La novela de un literato* presenta la sordidez y la miseria de algunos de estos personajes, melencólicos, andrajosos, carentes de talentos, impostores, pero también olvidados del gran público o faltos de un merecido reconocimiento, como en el caso del interesante escritor Alejandro Sawa, quizá atrapado en sus propios mitos de una manera insalvable. En cierta forma, Cansinos Assens también sufre del síndrome de lo que él llama su “divino fracaso”, aunque razones de otra índole, ajenas a él y su actitud honesta, motivaron su desaparición del mundo editorial, tal vez porque Cansinos, más que ningún otro escritor de su época, probablemente, rechazó subordinarse al poder del dinero o de la posición, y encaró la literatura como un estilo de vida que no debía adulterar. En Cansinos observamos, a través de algunos de sus ensayos, un dolor y un anhelo por el éxito y el reconocimiento que, igual que en un drama romántico, sabía no llegaría nunca, pero también encontramos la autenticidad y la esperanza de que su creación fuese entregada a los hombres con el único propósito de despertar una idea, una posibilidad, una belleza particular nacida del decoro y la pasión. Unamuno o Baroja se mostrarán fieramente contrarios al movimiento bohemio; no obstante, en Cansinos Assens observamos una benevolencia que corresponde, ciertamente, con su estilo de crítica literaria y con su personalidad comprensiva y solidaria. Esto no significa laxitud

sino, bien al contrario, entendimiento, como hemos querido dejar claro. De hecho, algún otro, como Allen W. Phillips, parece llegar al mismo punto:

“Alejandro Sawa, con todos los bríos de su relativa juventud en aquel entonces, postula un arte audaz y fuerte, combativo y redentor, con la misión de purificar un pueblo envilecido, un arte capaz de despertar en el país una nueva conciencia.” (Phillips, p. 398)

En este sentido, Sawa, como el propio Cansinos Assens, cumple con el primer precepto de una nueva generación, dispuesta a romper con su antecedente, que, en palabras de Guillermo de Torre consiste “¡En el deber de afirmar nuestros valores, de interpretar nuestras características espirituales, de evaluar su alcance y repercusión!” (De Torre, 2001: 41-42). O, lo que es lo mismo, comprometerse con una moralidad estética e ideológica, principios irrenunciables de una nueva nación de escritores.

Inmaculada Cobos Fernández caracteriza al escritor modernista como un escritor del exilio. Pero habla de un exilio personal, no sólo físico, en el que algunos, como Djuna Barnes o Virginia Woolf, asfixiadas por los fascismos y las nuevas “soluciones absolutas” ven amenazadas sus obras, y plasman en ellas el terror de la soledad del hombre frente a la incompreensión general, o ante la visión de un mundo desmembrado. La marginalidad, entonces, será una característica esencial de esta nueva hornada de escritores, como reverso de la ironía o el juego estético. En el caso de las escritoras, como es de suponer, esto se advierte con especial virulencia. Se produce una desvinculación de las mujeres pensadoras con los hilos comunicativos ordinarios, de ahí que la alteración de las formas tradicionales de convivencia humana se adviertan en la expresión literaria. Dice Cobos Fernández:

“La parodia en Djuna Barnes tiene mucho que ver con la experimentación formal, al mostrar a menudo lo absurdo de las convenciones del lenguaje y de los estilos literarios.” (Cobos Fernández, 1995: 13)

No obstante, no sólo se trata de un descubrimiento de lo “absurdo” del lenguaje o de la cultura sino de la desconfianza de las mujeres frente a una sociedad enajenada que las oprime y que no les ofrece libertad de pensamiento y obra. Pensemos que Djuna Barnes, por ejemplo, era lesbiana y que eso, sumado a su condición de mujer “moderna”, adelantada a su tiempo, y escritora, amén de otras “extravagancias”, hacían su posición

inconcebible en la sociedad que le tocó vivir. A ese tipo de experiencias es a la que se refiere su arte destructor. Claro que en esto se infiere que uno de los objetivos de estas escritoras era el de modificar la imagen inoculada de la mujer.

“Escritoras como Doris Lessing, Catherine Anne Porter o Djuna Barnes describen la ruina de la guerra como el escenario para la ruina de las vidas o comunidades de mujeres.” (Cobos Fernández, 1995: 34)

Inciendo, así, aún más, en la marginalidad de este grupo humano, lastrado por la historia, las inhumanas tradiciones y la visión monolítica del poder. El arte, aquí más que nunca, es su forma de intervenir en el orden impuesto. La mujer de la sociedad moderna no es la del mito de Salomé, también utilizado por Cansinos Assens para explicitar sus teorías de la fagocitación sexual del hombre, de su angustia existencial representada por la pasión y la carencia que el sexo femenino provoca en su condición humana, sino que se muestra, sin precedentes, cual heroína pensante, arquitecta de su realidad, al modo modernista, y realiza aportaciones de vital importancia para entender el momento histórico y el ejercicio literario. La heredad que nos aporta la literatura protagonizada por estas mujeres es una valiosa aportación, aunque no suficientemente reconocida, y merecería de un estudio aparte que no compete a este trabajo. En su caso, el impulso de cambio tiene unas motivaciones añadidas, producto de su necesidad, porque para Cobos Fernández, “Las escritoras modernistas no sólo buscan reemplazar la “patria” por una nueva “matria”, sino a la vez transformar por medio del lenguaje el sistema de oposiciones binarias masculino/femenino (...)” (Cobos Fernández, 1995: 36-37), lo que conlleva una dimensión del ser humano exenta de sexos o, al menos, vinculada a impulsos claramente diferenciados, pero no excluidos socialmente los unos por los otros. Para esta autora, mientras que los escritores modernistas masculinos han sido incluidos en el canon, viendo así reconocidas sus obras y su trayectoria (lo que significa, a su vez y en buena medida, su muerte como tales artistas y su reafirmación como objetos históricos trascendentales), las autoras femeninas siguen viviendo en el exilio permanente, en el olvido de la historia. Quizá ésta, en nuestra opinión, sea la condición de su supervivencia, de su latencia artística, de su vigencia histórica, de su proyección. Su falta de normalización, seguramente, las convierte en un instrumento actualizado de gran literatura, que no ha muerto por la acción de la historia. Además, el hecho de la “multiplicidad de la mujer” (Cobos Fernández, 1995: 46) les da una

posibilidad tal vez mayor, más arraigada en la distinción que el movimiento quería para sí y que había imaginado desde su origen, puesto que la distinción es personalidad, y la personalidad es arte. Las mujeres del modernismo, sobre todo las que han tenido mayor poder de convocatoria (véase Virginia Woolf, por ejemplo), representan la sensibilidad rousseauiana como ente modificador de la realidad, elemento necesario que conforma la base estética frente a un consabido e incompleto racionalismo.

1.4.3. *El arte como posibilidad.*

Aunque la cultura nos ofrece las herramientas para sobrevivir, las discrepancias sobre el modo de usarlas provocan ciclos que se sustituyen. La política se imbrica en la estética como manera de concebir estructuras de poder, basadas en ideologías que afectan a los individuos y que componen corrientes de pensamiento. De este modo, la pedagogía es la fuente constante de modelación del hombre, que consiste en la puesta en marcha de posibilidades, construidas a partir de preguntas y reflexiones.

“En 1983 el crítico de arte Hal Foster editó un volumen (...) en el que lo Postmoderno se proponía como una antiestética: declaraba el desplome definitivo de la mayor utopía estética del siglo veinte, la del arte como subversión a cargo de las Vanguardias históricas (...) consideraba el gusto subjetivo como algo ya banalizado por la cultura de masas (...). En el fondo, pretendía rubricar el final del proyecto modernista (...) que había entendido lo estético como una región autónoma (...).” (Fusillo, 2009: 11-12).

Cuando el fondo político de toda acción creativa queda al descubierto, se producen adhesiones y rechazos, se polariza la opinión pública como resultado de una propuesta concreta, de utilidad social. El arte, como un programa político, vuelve a ser un instrumento, más que de creación, de opinión, de adscripción de ideas y principios. No importa, entonces, subvertir el compromiso del artista con su vocación, con su verdadero oficio, sino lograr un objetivo que tenía una finalidad precisa y física. Si a los modernistas se les acusaba de no aceptar la realidad en defensa de su autonomía estética e ideológica, los posmodernos seguirán siendo unos idealistas para los que el arte, sin embargo, se convertirá en un medio y no en fin en sí mismo. Tal como nos recuerda Máximo Fusillo, la poesía romántica, matriz de la revolución del arte frente a las

estructuras anquilosadas del poder, también contenía un principio de crítica del que nacía su trascendentalismo. El hecho de que los románticos entendieran el arte como una forma de conocimiento implicaba una moral intrínseca en el ejercicio estético, algo de lo que carecía el esteticismo modernista, para Fusillo. Sin embargo, creemos, como hemos advertido, que la moralidad del modernismo es una implicación ciega y absoluta con su arte, lo que prescinde de criterios internos o externos con respecto a la obra, tratándose de un principio general de actuación. El arte acaba devorándolo todo, puesto que lo importante es el hombre en sí; en esta búsqueda del ser, se supone que el placer y la intensidad fenomenológica acuden al encuentro de la experiencia estética, medio por el cual se nos manifiesta el conocimiento íntimo del hombre. En esta visión del arte como una posibilidad del hombre frente a sí mismo, el público juega un papel secundario como colectivo, ya que no se pretende alcanzar el horizonte comercial que aquél supone, sino transformar el papel del receptor en recreador de la realidad que dibuja el hecho creativo. Cuando Fusillo habla del papel de las vanguardias acaba reconociendo, en consonancia con nuestros argumentos, que, aunque su primera misión es la de afirmar el valor autónomo del arte “sin embargo, transforman su energía creativa y su impulso utópico en acción directa sobre lo vivido” (Fusillo, 2009: 76-77), palabras que desmienten radicalmente el tópico del artista *ensimismado*. De este modo, sigue Fusillo, la narración es una “forma elevada de sabiduría” (Fusillo, 2009: 206) que, tanto desde el punto de vista hermenéutico, como desde el filosófico o cultural, construyen la figura del receptor, auténtico pensador de la modernidad, con lo que se universaliza el pensamiento cultural y, así, la acción de la literatura sobre el orbe social. Es por esto que Hans Robert Jauss afirma que:

“La función social de la literatura se cumple *después*, una y otra vez, constantemente, cuando la lectura alcanza y penetra el horizonte de expectativas de la vida cotidiana del hombre, afectando su sensibilidad y comportamiento. (...) Efecto, éste, según él, que es consecuencia de la vivencia estética de la obra misma, de una experiencia crítica que pone en tela de juicio el mundo circundante.” (en Guillén, 2005: 367)

La simple inclusión del término “horizonte de expectativas” hace referencia a un límite sobrepasado, a una personalidad invadida por la posibilidad, que anula la estructura mental de la novela, adquirida históricamente, para provocar el impulso y la reacción del lector, auténtico destinatario de la narración. Para conseguir este efecto, se prescinde de la ilusión que crea la tradición cultural y se acude al hecho fenomenológico, que se

sirve de la referencia histórica para crear un modelo subjetivo, condicionado por la experiencia, donde la vitalidad es el factor a tener en cuenta. Cuando para rechazar toda forma ácrata de destrucción del colectivo, se alude al terreno común de la sociedad, demonizando el individualismo como si representase una versión del separatismo y la exclusión, hay que acudir a la definición de la cultura como terreno común, que construye comunidades y que, de hecho, es la que afirma los medios de distinción de los países, por encima de las ideologías y los instrumentos meramente políticos. En este orden de cosas, Bergson traslada la conmoción que supone el experimento motivador del cambio, a ese origen unitario que él llama “alguien”. Por tanto, es *alguien* el que se plantea, una vez, cambiar el mundo y no la inercia de la historia, concluye Toynbee. Esta motivación individual es vocación de libertad y busca la posibilidad en la creación, que es ilimitada, aunque *a posteriori* deba ser referenciada por la crítica, como forma de consolidación en el orden histórico. El personaje inmortal de Marcel Proust es un buen ejemplo de ello. Jorge Edwards lo hace notar.

“Swann descubrió en un momento determinado que ya nunca podría ser feliz, que los momentos de felicidad pertenecían a un pasado irrecuperable, y que la única salvación, la única redención, se encontraba en el arte.” (Edwards, Jorge: *Antes y después de Swann*, prólogo, en Proust, 2001: 19)

Sin embargo, como ya vimos cuando acudimos a Juan Benet, el argumento se transforma en una postura negativa, ya que, para él, la novela no ofrece una posibilidad aplicable a la realidad social. Como el objeto cultural no es “autónomo e independiente”, el conjunto de la cultura “no encierra otros misterios que las relaciones dinámicas o estáticas entre sus objetos” (Benet, 2012: 229-230). ¿Y qué es una sociedad, aduciríamos, si no el conjunto de relaciones entre sus objetos, que son los individuos? La posición solipsista del escritor, egoísta y manifiestamente envarada, según Benet, no es motivo para posicionar la cultura en un plano de ineficacia social, puesto que el autor, excluido del proceso final de transformación social, ha convertido al lector en el auténtico creador del cambio a través de la experiencia fenomenológica del arte. Es por ello que Benet, en su empeño en desligar novela y política, sólo convierte su discurso, a nuestro entender, en un triste alegato de la pérdida de posición del autor con respecto al protagonismo del lector, en la creación de la novela del siglo XX.

Goldmann parece hacer una cronología evolutiva de la novela sobre la estructura influyente de la sociedad capitalista. Para ella, la narración pasa de reflejar la realidad del hombre en su medio a disolver el personaje, para, finalmente, crear una realidad donde el sujeto adolece de protagonismo y lo que importa es el progreso de una búsqueda constante que no acaba de definirse. Se ha puesto en duda este modelo, aunque no podemos dejar de reconocer que tiene cierta enjundia. En cualquier caso, la modificación del plano de la voz del sujeto indica una conciencia de la necesidad del perspectivismo, de la eliminación del coro uniforme para la consolidación de un coro multiforme y disgregado en una policromía perfectamente reconocible, caso de la novela de John Dos Passos, por ejemplo, o de William Faulkner. André Breton, sin embargo, se presenta como el *demiurgo* de una realidad que nos redime del dolor. Lo romántico, aunque de una manera destructiva, se propone entre las líneas de la modernidad, siendo una posibilidad añadida a la de la visualización de otras simas en el mismo océano insondable. El fingimiento es pose pero, en este caso, no pose argumentada sino abiertamente impostura, lo que conlleva, también, modernidad en el otro extremo de la palabra.

En ese afán de hallar un encuadre positivo del arte, las disquisiciones sobre la novela como posibilidad son manifiestas. La posición de Unamuno al respecto es clara: “la novela podría tal vez desprenderse de la realidad; pero, desde luego, no la realidad de la novela” (en Fernández Cifuentes, 1982: 66). Unamuno considera, según Cifuentes, que la novela es el camino correcto, siempre que se integre con la ciencia, en una manera de conciliar las dos fuentes antagonistas de conocimiento. Cuando Benjamín Jarnés presenta el conflicto entre arte y realidad en novelas como *El profesor inútil*, desvela las sensaciones, sus “mecanismos literarios y sus posibilidades semánticas” (Fernández Cifuentes, 1982: 336), introduciendo al lector en un medio desconocido, hasta entonces, para él, el de los entresijos de la obra, abriendo su esqueleto, desnudando su geografía interna de modo que desaparezca la especulación y se muestre, sin ambages, el proceso que lleva a la novela a concluir una forma. Esto consigue que el lector destierre la tramoya y aprehenda el contenido, que acaba condensándose en un sonido, una imagen, una palabra, una idea o, brillantemente, una metáfora. Los movimientos de vanguardia surgen como respuestas colectivas a esa desnudez extrema de la literatura, a esa irrealidad tan magníficamente conectada con el ser del hombre y capaz de hacer llegar el mensaje al lector. Incomprensiblemente, los espacios ignorados

por el arte se encuentran y se diversifican, rechazándose entre sí y aunando criterios, en ocasiones, como colores mezclados que dan lugar a un tercero, o matices de colores ya conocidos que recrean luces y sombras. Las vanguardias son preguntas que se entrelazan y parecen no tener fin en el absurdo, pero razonable, mundo de la literatura. Carlos García recuerda que Cansinos Assens publicó seis artículos, bajo el nombre de “Perspectivas” en *La Correspondencia de España* en 1918, siendo uno de ellos el testigo de la acuñación del término *ultraísmo*. Lo importante del análisis de este investigador es su puntualización sobre el porqué de la atención que, más allá de las fronteras, despierta en esos momentos el nuevo movimiento. Posiblemente, como él nos dice, recibe “ahora su atención grave” (García, 2004: 73) en el contexto de un París donde ya se habían gestado, anteriormente, movimientos similares que sólo habían despertado una cierta curiosidad. En la madurez del tiempo y la experiencia, los receptores del *ultraísmo* comenzaron a entender, allende los Pirineos, la posibilidad que tal realidad mostraba en relación con la esperanza futura del arte. Pero la aparición de las diferentes vanguardias mostraba, también, el orgullo de la idea, encarnizadamente estimada de sí. Por eso es por lo que, por ejemplo, Huidobro, al escribir a Guillermo de Torre, desde París, el 30 de enero de 1920, dice:

“No quiero saber nada con la estupidez bullanguera, llámese dadaísmo, futurismo o ultraísmo. Soy, felizmente, algo más serio.” (en García, 2004: 118)

Se nos dibuja una sonrisa amable al saber qué podría estar pensando Vicente Huidobro cuando utilizó el adjetivo “serio”, teniendo en cuenta que *su* visión *creacionista* se mueve en los mismos parámetros que otros movimientos de vanguardia, por él nombrados en esta sentencia. Demuestra esa actitud, no obstante, la necesidad de afirmación de originalidad, de no pertenencia a ningún otro orden de la literatura, pues la confianza en el futuro se basaba, en no poca medida, en la convicción de seguir un camino antes no hollado. Ortega, en su análisis del término *deshumanización*, deposita un marco de trabajo del escritor que se queda en su pura “idealidad” para invertir su “tendencia natural a ver las cosas” (en Abellán, 1993, Vol. 8: 150-151). La originalidad persigue, antes que nada, el placer estético que convierte a la realidad en una deformidad *auténtica*, que transmite un mensaje perceptible y comprensible, que ahuyenta la ficción contenida en el engaño, que siente antes que piensa. En cierta manera, Ortega hace de su pensamiento una plataforma de compatibilidad con el nuevo

arte, a través de la razón, ya que entiende que el cambio en la sociedad española debía venir a través del ámbito cultural, postulado en el que coincide con los modernismos. Abellán, una vez más, muestra el camino de lo social en la cultura:

“Se ha olvidado demasiadas veces, por ejemplo, que el *Romancero gitano*, de García Lorca, es una denuncia de la marginación sufrida tradicionalmente por esa raza en nuestro país, de la misma forma que *Poeta en Nueva York* es un clamor contra la injusticia que sufren los negros en la ciudad norteamericana.” (Abellán, 1993, Vol. 8: 399)

Aunque, naturalmente, todos los ejemplos no fueron tan evidentes y tan incisivos. Buena parte de la transformación del mundo se mueve al ritmo de los descubrimientos y de la tecnología, que proporcionan una temática novedosa y que distribuye en abanico las posibilidades narrativas de la novela. El hombre se deforma para encajarse en el nuevo mundo, se deshace para rehacerse y esto se observa antes en la novelística que en los libros de historia. También hay una literatura que busca la esencialidad del hombre en su sensibilidad humana, que es como la vuelta a una pasión romántica, prefiriendo su exhibición a su percepción fenoménica. De ahí parte, de nuevo, el impulso revolucionario que coincide con la manifestación “bolchevique”, que ahondará en el discurso político nacional de algunos sectores de la población, sorprendidos y exaltados ante la “hazaña” del pueblo ruso. He ahí otra realidad, mucho más directa y dramática que el arte se encarga de documentar, utilizando al hombre como modelo de geografía histórica. Pero la diferencia con la nueva literatura es evidente, ya que esta visión se encuentra sumida en una superficialidad descriptiva de lo sentimental y no en una realidad sensible de primer orden. De la misma manera que este tipo de neorromanticismo, la política activa no será una buena opción para los intelectuales y escritores, preocupados por encajar sus utopías en una línea pragmática de poder y gobierno. La influencia de Nietzsche es demasiado fuerte y tiene consecuencias funestas en el orden político que ya conocemos. Las tendencias reaccionarias, el autoritarismo o los fuertes nacionalismos son sublimaciones de la idea superior del hombre, que intentan respetar lo que sobre el papel es un principio irrenunciable y, en la práctica, acaba siendo una manera de insolidaridad y rechazo del débil. Naturalmente, las ideas no son incorrectas porque no puedan ser aplicadas en su totalidad, sino que indican, probablemente, un estado de imperfección social que impide que directamente puedan ser desarrolladas. Y ahí tenemos el ejemplo de la II República, enzarzada en una

realidad histórica y social de España que supuso un obstáculo insalvable a su brillante proyecto de igualdad y justicia para los ciudadanos de nuestro país. La interpretación negativa de este proyecto es producto de la ignorancia histórica y, pensamos, de la incorrecta apreciación de los condicionantes que conllevan que la utopía no pueda, ni siquiera, ser planteada en un gobierno efectivo. En este sentido, los intelectuales acaban reconociendo, en algunos casos, dicha imposibilidad y se retiran a sus cuarteles de invierno, no sin antes esclarecer de dónde viene el problema. Dice Azorín:

“No hay cosa más abyecta que un político: un político es un hombre que se mueve mecánicamente, que pronuncia inconscientemente discursos, que hace promesas sin saber que las hace, que estrecha manos a personas a quienes no conoce, que sonríe, sonríe siempre con una estúpida sonrisa automática... Esta sonrisa Azorín la juzga emblema de la idiotez política.” (en Abellán, 1993, Vol. 8: 352-353)

Parece, de todos modos, como nos indica Domingo Ródenas, que las vanguardias se desmarcaron políticamente del modernismo original y que se posicionaron en la izquierda política. Sobre los modernistas, sin embargo, “pesaba una sospecha de conservadurismo que parecía desplazarse desde lo estético a lo ético” (Ródenas de Moya, 1998: 67). En esta interpretación se pasa por alto el hecho de que lo estético nace en el modernismo como una consecuencia del principio moral, que exige una ética vocacional del escritor. Lo uno es inseparable de lo otro. No obstante, no le falta razón en afirmar esto, ya que la aristocracia del esteticismo se avenía mal con un cierto tipo de masificación de la cultura, entendible con sus matices. Esto demuestra que las etiquetas políticas son simplificaciones, a veces, inservibles de la realidad del pensamiento ideológico y que, por lo tanto, la Historia se construye en referencia a términos que no pueden sino ser susceptibles de un cuestionamiento razonable. Este cuestionamiento, en Jarnés, vive del nuevo sentido del hombre y de cómo entiende sus nuevas relaciones con el entorno: con la religión, el sexo, la política, demostrando cómo experiencia vital y arte se nutren mutuamente. Algo que también preocupa a escritores de mayor índole experimental, como el genial Marcel Schwob quien, en conversaciones con W. G. C. Byvanck en 1891, declaró:

“No, no dudo que estemos en vísperas de una nueva alianza entre el arte y la vida. ¿Cuál será su influencia sobre el curso de nuestra sociedad? Lo ignoro. Que cada uno haga lo que pueda y busque su camino.” (Schwob, 2012: 44-45)

En Arnold J. Toynbee estas relaciones se convierten en motor de la historia (llama “fuente de acción” a los individuos) y se conjugan las aspiraciones personales con la capacidad de adaptación del entorno a una nueva realidad. Evidentemente, el entorno cambia ante la imposibilidad de conjugar los viejos parámetros con las nuevas necesidades que los individuos demandan. De ahí que Toynbee considere que la mimesis es la única forma de “entrenamiento, en una imitación mecánica y superficial de los grandes e inspirados originales” (Toynbee, 1994, Vol. III: 344). Esta es la manera en que los llamados por él “seguidores” hacen que las nuevas ideas de los creadores se conviertan en una realidad pragmática. En todo caso, si la mayoría de la población imita un comportamiento superior puede llegarse a la situación de una masa enardecida y orgullosa, lo que comporta, según el historiador, la desintegración social. Aunque esta explicación, que tiene un velado resabio anti-comunista, parezca de una negatividad inasumible, ciertos modos de desintegración del orden social sólo indican posibilidades y nuevos horizontes, y no una destrucción absoluta del entorno, por lo que las palabras han de ser tenidas con la suficiente cautela. De hecho, de la confianza en que la fuerza de la colectividad estructura la sociedad entera, nace el llamado *unanimismo*, en palabras de Darío Villanueva, donde los grupos humanos se consolidan a través de una universalización del espíritu, de un “*continu psychique*” (Villanueva, 1994: 36), lo que reconoce la posibilidad de una comunicación permanente entre los individuos a través del cauce de la cultura, en este caso la narrativa, con el fin de constituir un orden reintegrador de la sociedad, al que verter los sentimientos que hacen de todos los hombres, uno.

Aunque Christoph Menke cree que no se puede defender el argumento de que el esteticismo ejerza la crítica social a través de la adhesión a un principio de moralidad, nosotros suponemos que lo que él llama la “experiencia moral”, y que sitúa como un ente diferenciado de la experiencia estética, no es un ente fenomenológico. La moralidad es una idea, una concepción que fundamenta las actitudes y que estructura un modelo de convivencia, pero no contraviene, como afirma, la autonomía artística, sino que, más bien, la reafirma y la especifica. De todos modos, parece que Menke propone una independencia absoluta del hecho creativo, y que anula, de ese modo, cualquier consideración adicional que pueda ser adscrita al mismo. Una postura tan purista nos parece, en este caso, excesiva, ya que la moralidad no altera, como vemos, su carácter

autónomo. El intento de reducir la discusión de la novela a una discusión meramente literaria, como dice Ernesto Sábato, muestra una dimensión del problema que no es exacta, ya que la novela muta por mor de los cambios que, exteriormente a ella, se producen. De ahí que estemos desarrollando todo este cuadro de análisis histórico sobre la cuestión. Parecería que éste es también el error en el que incurre Menke, entre otros tantos, y que una profundización del marco histórico desmonta sin ambages. Sábato, muy lúcidamente, niega la mayor acerca de la supuesta crisis del arte que el fin de siglo puso de manifiesto. En su opinión es “exactamente al revés, tomando por un arte en crisis lo que en rigor es el arte de la crisis” (Sábato, 2011: 31-32), o sea una manifestación expresa de un acontecimiento histórico cíclico. En este caso, creemos que ambos motivos están íntimamente relacionados y que el arte también entra en crisis, puesto que es un reflejo de una necesidad exterior, humana y civilizada. Pero sí que coincidimos plenamente con su idea de que “Lo que hace crisis no es el arte sino el caduco concepto burgués de la “realidad”, la ingenua creencia en la realidad externa” (Sábato, 2011: 31-32), lo que, analizado con atención, significa justamente lo que anteriormente negaba, ya que la impostura de una realidad reproducida, copiada, es precisamente lo que motiva una crisis del arte representativo. Sábato se contradice, en nuestra opinión, pero consigue llegar al fondo de la cuestión: el arte es una posibilidad de realidad, y un convencimiento, un “poder ser”, de ahí que la esperanza de proyección del mismo se amplíe poderosamente y una moralidad aplicada a la conducta del artista, manifieste su pureza frente a una sociedad pervertida por la industrialización y el capitalismo destructor e insolidario. Sin embargo, Sábato cree que los fenómenos sociales no pueden ejercer una influencia sobre el artista mayor que la que éste vierte sobre el orden colectivo, y lo justifica en la convicción de que los argumentos acumulados por la historia y la cultura tradicional son más poderosos, de cara a entender las motivaciones personales del escritor, junto a sus características individuales. No cabe duda de que esto es así siempre que no tengamos en cuenta que la tradición y la historia son, precisamente, las referencias sobre las que rota el cambio de visión ideológica, cuando se produce, y que, por lo tanto, es la subjetividad del escritor, influenciada altamente por su bagaje contextual, la que, en un momento dado, se hace preguntas que tienen que ver con dicha acumulación de contenidos personales y colectivos. Eso no excluye la verdad de los acontecimientos. Todo hombre está condicionado por su geografía, su cultura o su tiempo, pero éstas no son sino las referencias, los puntos de arranque, de su propia experiencia semiológica y semántica de

la existencia. Y es, así, el impulso creador el que determina el orden social por medio de la cultura. Tiene razón Sábato si habla de mutua realización: el cambio se produce en el individuo, pero dicho cambio debe nacer de un estímulo externo, ambos son irrenunciables y coetáneos. Su intuición de filósofo así acaba denotándolo cuando afirma:

“De manera tal que el artista concluye cabalmente su ciclo cuando mediante su obra se reintegra a la comunidad, cuando produce y siente la con-moción de los que viven con él. El arte, como el amor y la amistad, no existe *en* el hombre sino *entre* hombres.” (Sábato, 2011: 194-195)

Pero el gran obstáculo al que se enfrenta esa nueva visión es el de un utilitarismo inoculado en la ciudadanía, que confía en que la modernidad no es un proceso de transformación profundo, que afecta a las viejas estructuras consolidadas, sino un desarrollo inacabable de la tecnología que mejora las condiciones de vida de los hombres. Entregados a esa confianza sin límites, parece que el hombre se ha reencontrado con el *demiurgo* y que ejerce de auténtico dominador del entorno, al que podría manejar a su antojo, puesto que la ciencia le descubre sus más íntimos secretos. Avanzando con ese propósito, el *maquinismo* ofrece su espíritu a la velocidad, a la superación del tiempo, de la lentitud de los hechos que acaecen y nos hacen dependientes. La máquina nos dará el dominio sobre el tiempo y cubrirá nuestras necesidades, y el hombre será feliz en su nueva divinidad. Eso parecen pensar los más osados, y así el arte también lo refleja en algunos de sus vanguardismos. De hecho, la vanguardia es, de alguna forma, la búsqueda incesante de la superación de una filosofía ramplona en pos de una dominación absoluta e insultante del universo. Se trata de un tipo de humanismo agresivo e indolente que acaece para dar forma a un hombre nuevo, no sólo enriquecedor de sí sino decidido y armado. La literatura ayuda a realizar el dibujo formal del hombre, pero la máquina procede a actuar, y en ese debate se establece una línea divisoria. Por supuesto, el maquinismo no puede detenerse para recoger a aquellos que no han entendido el mensaje: la máquina avanza. No es de extrañar que el utilitarismo, renuente a la concepción ideal del modelo social, lleve a efecto un modo de política antidemocrática o se asocie con soluciones absolutas, del tipo fascista. La obra de Marinetti, de hecho, ha quedado impregnada para la historia de ese condimento ideológico, que convierte su paradigma en una propuesta rechazable, denostada por la memoria de los hechos e inconcebible en todo humanismo y

modernidad. Su execrable modelación de las necesidades del hombre lo convierte en un esclavo de su propia velocidad transformadora, y en un sometedor de las ideas del otro. El utilitarismo de la modernidad no es una posibilidad desde el arte, sino la muerte de la misma retratada por su carencia de empatía y su no comprensión del colectivo como un ente integrador, sino como un conglomerado integrado desde arriba. Podríamos entender, desde estos postulados, la afirmación de Guillermo de Torre a este respecto:

“El verso libre –diríamos humorísticamente- es el equivalente ochocentista de la proclamación de los derechos del hombre.” (De Torre, 2001: 367)

Donde, al buscar el origen de las herramientas que la modernidad usará en su transformación formal, vincula el desarrollo de las ideas con la aparición de nuevos horizontes estéticos en la cultura. Esto es como, usando las palabras de Andrew Hewitt, “estetizar la vida misma”:

“The utopian projects of the avant-garde were oriented toward a re-invigoration of stale academic aesthetics, but also toward the aesthetization of life itself.” (Hewitt, 1993: 21)

No obstante, nos parece muy pertinente la aclaración de Renato Poggioli (*Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Mass.: Belknap, 1968, p. 95), donde avisa que:

“The avant-garde, like any culture, can only flower in a climate where political liberty triumphs, even if often assumes a hostile pose toward democratic and liberal society. Avant-garde art is by nature incapable of surviving not only the persecution, but even the protection or the official patronage of a totalitarian state and a collective society, whereas the hostility of public opinion can be useful to it” (en Hewitt, 1993: 29)

Puesto que la esencia del movimiento consiste en la no constricción dentro de unos límites impuestos por la política o la historia. Sin duda, la hostilidad alimenta, de algún modo, las vanguardias pero éstas necesitan de un espacio de desarrollo que no ahogue sus posibilidades. Nos atreveríamos a decir que en un estado en el que el gobierno *canonice* a los movimientos artísticos de vanguardia se produce un efecto contraproducente, y es el de que la convención convierte al arte en un asunto liquidado, aunque da mecanismos para su supervivencia. Para Hewitt la modernidad es una precondition de ruptura, no como un colapso de la estructura narrativa, sino como una premisa que marca el camino hacia la evolución social e ideológica. Los fascismos,

imbricados en la idea de la modernidad que celebraban las vanguardias, son la expresión de ese principio, exacerbado hasta el utilitarismo más efectista. Pero, con mayor precisión, cree Hewitt que en todo discurso del totalitarismo encontramos un discurso implícito de la desmembración. De tal modo que la división de las estructuras de poder y de los umbrales sociales, la deconstrucción de la idea ultrapositivista del hombre, o la evacuación del extremado respeto por el curso de la historia, convierten al arte en una manera de derivar hacia una ideología absoluta, de soluciones completas, y abiertamente intransigente. Los fascismos aparecen porque, de alguna manera y en este sentido, como opina Hewitt, “the modern (fascisticized) individual is the product of decadent rather than the reverse” (Hewitt, 1993: 89). Mostrando que la solución absoluta está condicionada por una negación pero no es, en sí misma, una negación de nada sino una confirmación de que la crisis ha evidenciado una absoluta futilidad de la moral del hombre, transformada en una súper-moral exenta de sentido integral de los pueblos y los hombres, dirigida a toda velocidad hacia la reconstrucción de las naciones históricas que, una vez más, se sostienen sobre el tópico de la tradición y el mito original. Por eso, Hewitt reconoce que una de las fuentes de inspiración de la vanguardia es el proyecto del imperialismo, como una forma de aventura, como una trasgresión en la que se flirtea con la idea de la muerte y que produce una fascinación que nos acerca al fascismo más teatral. De ahí que, aunque las vanguardias nazcan con el propósito de una ruptura, y así se manifiesten, intenten abordar la realidad integrándose en ella, con lo que el fetichismo típico de Marinetti, por ejemplo, representaría una forma de adecuación estética de la expresión del capitalismo más elevado, más poderoso, como afirma Hewitt. La máquina, en el *futurismo*, representa el poder, la condición más alta del hombre, su dominio del entorno y su proyección hacia los tiempos futuros. Esa máquina como mito de la modernidad recuerda, terriblemente, la esperanza del pueblo alemán, renacido de sus cenizas, en la *Blitzkrieg*, o guerra relámpago, donde sus rápidos *Stukas* o sus *Panzer* arrasaban los campos de Europa e imponían el yugo de hierro de un imperio recién creado, necesitado de expansión y fundamentado en el poder indestructible del moderno ejército de hierro. Alemania, paradigma de la industria capitalista poderosa y eficiente, no transige con la debilidad de la filosofía sino que pone a la vanguardia a su “superhombre”, caracterizado por unos rasgos de pureza y convencido, sin falla alguna, de que el camino de la victoria está en la supeditación de los “débiles”, aquellos que no pueden engancharse al carro de la modernidad porque están imbuidos de la diatriba y de la reflexión. Es un tipo de hombre

nuevo el que surge, al albor de las vanguardias más exultantes, y el que corre el riesgo de caer en este tipo de sublimaciones ideológicas, ajenas al principio original del modernismo, que las vio nacer y que las fundamentó en un primer momento, como desviadas de sí y arrastradas por su propia pasión de movimiento adolescente, cuyo crecimiento, lastrado, no llegará a completarse, abocado a la destrucción del modelo en su totalidad. Si, como dice Terry Eagleton, “Hay en lo estético un ideal de comunidad basado en la simpatía, el altruismo y los afectos naturales (...)” (Eagleton, 2011: 120), entonces los fascismos que se apoyan en las vanguardias suponen, como pensamos, una traición de los principios de la modernidad y una deformación histórica del hombre que, otra vez, retrasa el camino de su evolución social. Lo sublime en arte es lo íntimo y lo común, lo general, pero cuando es entendido como una manifestación de grandeza más allá del ser del hombre, se individualiza, se personaliza y se mitifica hasta el punto de elevarse a categoría superior, lo que conlleva una adoración antinatural y una creencia en el personaje por encima del ser. Este tipo de mitificaciones conllevan una actitud reaccionaria, insultante e impositiva. También en el sentido negativo del término fascista, puesto que el surrealismo, por ejemplo, tiene una tendencia comunista muy evidente, que acaba diluyendo, como no podía ser de otro modo, las intenciones meramente artísticas que todo surrealismo contenía. El arte, nos recuerda Eagleton, sólo precisa de su propio disfrute y la visión de la realidad contenida en él no es una copia, sino que extrae de nosotros un sentir colectivo, un mensaje innato. Por eso, desde el punto de vista romántico, “una obra de arte tiene más implicaciones políticas justo donde es más gloriosamente inútil” (Eagleton, 2011: 125). Eagleton concluye en que la obra de arte “acude al rescate de una existencia conformada por la mercancía” (Eagleton, 2011: 401-402), lo que no nos puede parecer más cierto, aportando la materia humana como enriquecimiento, no como desmembración, tal y como algunos argumentaban al revisar la técnica formal de un Joyce o un Proust, por ejemplo. Así, piensa, el arte viene a ser lo que el socialismo, que falto de una eficaz respuesta a la historia conlleva un sentido de la orfandad del pueblo. Para Walter Benjamin, sin embargo, mientras el fascismo se teatraliza, se estetiza, el comunismo reacciona por el sentido inverso, “politizando el arte” (Benjamin, Walter: “La obra de arte en la era de la reproducción mecánica”, en *Discursos interrumpidos*, trad. de J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1973, pág. 417). Lo miremos como lo miremos, “toda construcción artística tiende necesariamente a la ideología” (Eagleton, 2011: 431), por lo que los grandes bloques políticos no podían sentirse más que concernidos por él. Como la ilusión que

genera el arte, según Eagleton, es una ilusión necesaria, negaría la mayor. No hay ilusión en el arte sino una verdad, un conocimiento, concluimos. La vanguardia anula la posibilidad del arte de ser él mismo, ya que la estética no da respuestas a la realidad de manera directa pero, claro está, esta diatriba hace que, para pensadores como Adorno, la tragedia esté anunciada pues conllevará la destrucción de los contenidos críticos y de la posibilidad.

1.5. LA NOVELA MODERNA. RECURSOS FORMALES.

1.5.1. La crisis de la novela. Tendencias.

Como consecuencia de la crisis ideológica y artística del fin de siglo, los artistas comienzan a desertar de la trama argumental y a visualizar la realidad. El impresionismo, pieza fundamental del desarrollo pictórico, se manifiesta abiertamente de acuerdo con la nueva literatura, consiguiendo para sus filas numerosos adeptos. Éstos, preocupados por los detalles que crean la realidad, agudizarán sus capacidades visuales y darán al discurso narrativo el aire de un lienzo colorista. A esto habría que sumar, entre otras cosas, el desarrollo imaginativo de la metáfora, como núcleo de una narración que bordea el camino de la poesía. Las cualidades del objeto, como dice Eugenio de Nora, se estiran o se encojen, dado que la metáfora colecciona realidades que parecen estar fuera de lo conocido, aunque no son más que relaciones inesperadas de elementos habituales. Sin embargo, como en el caso de la *greguería*, el lenguaje también puede surgir espontáneamente, sin mediación, “con la indiferencia de la que crearía una máquina que “recordara” objetos afines” (De Nora, 1979: 102). De este modo, el lenguaje puede reclamar una función no representativa sino esencial, y mostrarse en un plano paralelo, aclimatando su magnitud a un ritmo, hasta ahora, desconocido en la literatura. Tan sólo tenemos el precedente del verso, por lo que la intención poética de la novela pronto se verá confirmada como una posibilidad. Para De Nora, como ya vimos anteriormente, la prosa modernista está “vacía” de contenido literario. Cuando habla de la etapa musical de Valle-Inclán no acierta al decir que deja “su hilarante y vistosa caricatura” (De Nora, 1958, Vol. 1: 89), como si no hubiese más que añadir, aparte de su carácter expresionista que pretende, según él, realzar dicha deformación de la realidad, destacando cada detalle y hallando concisa presencia del adjetivo y el sustantivo, en favor de un matiz que resalte las sombras y las luces del objeto. Pero lo que sí se puede afirmar con él es que esa “caricatura” de la realidad es una transformación de la misma que explora los caminos no hollados por el realismo, arrinconados hasta la desaparición de la conciencia. La nueva literatura es vitalidad y es posibilidad, de ahí que el artista recree apoyado en los recursos formales de la ironía, la risa, la degradación en cualquiera de sus formas, puesto que el molde ofrecido por la historia ha quedado traspasado por la nueva ideología. Toda rebeldía tiene tendencia a una cierta destrucción aunque, en este caso, ésta conlleva una creación paralela y no una simple llamada de atención aleccionadora. Para Fusillo:

“Toda la estética romántica se concreta en formas textuales fluidas, frecuentemente con hibridaciones entre poesía y prosa, ensayo y cuento, autobiografía y narrativa, incluyendo también el paratexto y el “antetexto”: cartas, diarios, diálogos, prólogos, por no hablar de la enorme cantidad de material que queda inédito. Una idea de textualidad difusa y abierta que sirve de preámbulo a las teorías y prácticas posmodernas.” (Fusillo, 2009: 57)

Aunque en el camino a la posmodernidad se desarrolla una vinculación al mito de la literatura como mito de la modernidad, nuevo tótem de la expresión. La palabra se convierte en el único modo de vida, en la única verdad que contiene *las verdades*. La intertextualidad, la reutilización y la revisión constante del discurso narrativo se autoafirma y se realimenta de su propia producción, de su ser, sin que intervenga más realidad que la suya, construyendo, una y otra vez sin descanso, la materia de la que se forma toda idea, que incluye en sí una infinidad de posibilidades, de variantes, de caminos sin explorar, por lo que la literatura, en su autodestrucción, camina por la policromía poética y la expansión, en una amplitud sin límites que llena de valor cada página.

Un tanto determinados por los descubrimientos de Sigmund Freud, los novelistas hacen suya la frase de Rimbaud, *Je est un autre*, “yo es otro”, en la que se resumen algunas de las intenciones. La fragmentación del yo, centro de la realidad, conlleva la revisión de los pensamientos y de su orden, así como de su canal de comunicación, para ser constatados. Aun a pesar de la dificultad, en ocasiones, para discernir ideas entre los discursos de la nueva novela, vemos cómo los parámetros de la realidad que se agolpan en la mente humana son como átomos que colisionan y crean moléculas que, poco a poco, sobreviven en una lucha sin cuartel donde se confunden entre sí, se solapan, se autodestruyen o crecen hasta magnificarse. Es entonces cuando la comprensión del hecho creativo (lo que significa que la realidad nazca del ente humano) se hace manifiestamente verificable. Fusillo habla de “lo incompleto” como “cifra estética del siglo XX” (Fusillo, 2009: 172), algo que nos recuerda a otros autores que relacionan las obras modernas con las obras “circulares” del realismo decimonónico. Esto no implica, como vimos, que la nueva novela esté incompleta en el sentido convencional, sino que su expresión comunicativa, artística y humana se regocija en su dispersión, como entidad formal y significativa. Es un hecho que el tiempo, variable real e imaginaria a la vez, es manipulado, por ejemplo, para alcanzar una visión panorámica y una realidad

transformada a través del filtro de la memoria del hombre. El curso de la historia, entonces, se reduce a la primitiva expresión de un contador, donde nada fluye si no es bajo el objetivo del actor principal. Esta historia, reconvertida de ciencia en mero registro, se desplaza al plano de la realidad mental, donde los acontecimientos ya no se observan bajo los parámetros de las fechas o los hitos, sino bajo el reconocimiento de las sensaciones, la rememoración de las impresiones y la percepción de los escenarios. Cualquier elemento puede servir como nexo de materias del ser explicitadas en otro tiempo que, vívidamente, se mantienen presentes en el actual, dado que, a través de la comunicación memorístico-sensitiva, reaparecen constantemente, conectándonos con nuestra propia historia interna, que es un fenómeno descriptivo del sujeto creador. La experimentación de la memoria sugiere un espacio interconectado sin umbrales, en el que la fenomenología mantiene dicha memoria en el dinamismo más extremo, reflejado en el discurso narrativo a través de la intertextualidad y la demolición de la dimensión temporal, tal y como la hemos conocido convencionalmente. Las conexiones íntimas en un espacio deformado, ilimitado, infinito y en constante variación, exige la presencia de herramientas que permitan su aprehensión, como la metáfora, o la manifestación de las impresiones, como centro del discurso. Según Benito Varela, la novela “deja de ser puro entretenimiento, distracción del ocio, para convertirse en testimonio de conocimiento” (Varela Jácome, 2003: 1-2). Coincidimos con él en que los protagonistas de la novela tradicional están carentes de vida, aunque seamos conscientes de la más amplia descripción de que la obra nos hace partícipes. Conocemos todos sus condicionantes históricos, pero no sabemos nada de ellos, puesto que es el narrador omnisciente el que nos dice quién es. Cuando el actor habla en primera persona parece que se trate más de un observador que de un doliente, o que su palabra se ajuste al escenario en el que se desarrollan los acontecimientos, necesitada de acoplarse a un justo final. Ahora el actor coge las riendas de la narración, pero no como un mero observador de hechos porque, incluso cuando lo parece, está creando la realidad a través de sus palabras, ya que otra no es posible. La mente condiciona una existencia que, de otro modo, es sólo una especulación negadora, de forma que lo que nos interesa es lo que ocurre en la cabeza del protagonista, y no lo que supuestamente sucede en su exterior. De la misma manera que el impresionismo nos muestra la realidad desde su luz, desde la capacidad de imagen que mana de ella, sin medio artificial que la determine, el tiempo nos deja vivir el pasado, sin que esté muerto, sin que parezca un cadáver al que adoramos y anhelamos. Lo que nos permite esta percepción es la consideración del valor de la

conciencia etimológica de las palabras, que no se resume en su origen sino en la significación acumulada por ésta a través de los años y las experiencias, lo que la convierte en fuente de conexiones con otras realidades, a través de la metáfora. El espectro semántico de la palabra contiene en sí todos sus recuerdos, como el hombre tiene los suyos, que, al aflorar, descubren una realidad no hollada conscientemente, desvanecida entre los recovecos de una cotidianidad cegadora. La visión psicoanalítica del hombre y el impresionismo acaban desembocando en una deformación programada del objeto: cubismo, surrealismo, dadaísmo, etc. Mundos imaginarios, una vía de traspaso de la realidad, un enajenamiento de los actores, son características que Benito Varela encuentra en la nueva literatura. Según él, la figura de Franz Kafka es altamente significativa de los nuevos mundos, enclavados en un simbolismo muy particular. En este orden, *lo kafkiano* representa una mirada incisiva, que manifiesta la soledad del hombre en la sociedad moderna, y el carácter autodestructivo de su estructura vigilante. Obras como *El proceso* o *En la colonia penitenciaria*, descubren el lado más sórdido de la existencia, envuelta en una aparente calma chicha que vacía de tensión la escena. Parece como si la muerte o la enajenación humana, fuesen hechos extremadamente cotidianos para nuestra conciencia, como si se transformasen en actos intrascendentes. Así es como llegamos a la vacuidad del ser, a *El extranjero*, de Albert Camus, entre otros. La figura de Kafka es, efectivamente, imprescindible para entender la novela del siglo XX puesto que elabora una realidad de lo *irreal*, que está abocada a la sorpresa, al horror, prediciendo el papel del hombre en un mundo que resolverá sus problemas con sangre y fuego. Su mundo, el de un checo, judío y germano hablante, extraño en su tierra y extraño en el imperio austrohúngaro, será el de un habitante de ninguna parte, una minoría destinada a desaparecer en los campos de concentración -por suerte para él, la tuberculosis impidió que esto sucediera, ya que su hermana preferida, Ottla, sí que padeció este crimen-. Y, si bien su obra estuvo a punto, también, de desaparecer por completo, su amigo Max Brod salvó lo que hoy conocemos, legando al mundo el mensaje de castración de lo humano en el hombre del nuevo siglo. Kafka anticipa los acontecimientos de la historia y coloca al ser humano en el camino de su autodestrucción, de su desconsideración individual frente al Laoconte. Por otra parte, Varela nos recuerda, a través de la opinión de Camus, que la novela norteamericana encuentra al hombre en “lo elemental” o en “sus reacciones exteriores y su comportamiento” (Varela Jácome, 2003: 181-182), recogiendo en sus personajes la esfera de la marginalidad social y económica, un tipo de vida descartado que bien

podría ser el de una bohemia mucho menos literaria y más pedestre. Así, aparecen los obreros de clase baja, analfabetos, negros, desempleados, etc., que son el resultado de un deseo del escritor de huida de sus propias vidas, enfrascadas en la supervivencia más terrenal. A diferencia de los autores franceses, según opina Varela, la mayoría de los grandes escritores norteamericanos de la época carecen de una formación académica conveniente, y dedican su vida a numerosos trabajos, lo que los convierte en conocedores de primera mano de ese tipo de existencia convencional y mediocre. Es así cómo la novela norteamericana ofrece un punto de vista urbano y excepcional, donde la crítica, la “profundidad en el conocimiento del hombre, de [la] inteligencia” (Varela Jácome, 2003: 181-182), se manifiestan de un modo mucho más desnudo, con menor aparato filosófico y una mayor carga de realismo. En la cara opuesta tenemos la novela *existencialista*, que colocaría al hombre frente a su diatriba metafísica, empeñado en responder a preguntas de gran calado. Si bien en la novela norteamericana el diálogo constituye un buen instrumento para el desarrollo de la exposición de ideas, el *nouveau roman*, en palabras de Nathalie Sarraute, entiende la esencialidad del discurso en lo que llama “subconversación”, es decir las intenciones y reacciones que se producen inconscientemente y que subyacen tras las palabras de los interlocutores. En una apariencia de normalidad, en un realismo detallista y frío, se esconde una intención posibilista, una cadena de sensaciones e ideas que invaden la existencia y que condicionan las palabras, las reacciones, los actos sin que, a primera vista, pueda adivinarse nada más allá de una cotidianidad pétrea. Así, el *nouveau roman* lleva a último extremo la austeridad formal como manifiesto de una soterrada pulsión humana. Como vemos, todas las expresiones y variantes de la novela tienen un lugar común: la ontología humana, la explicación del hombre como héroe central de un desarrollo artístico que está enmarcado en una historia, más o menos coincidente con la conocida. Sus características condicionan el medio pero nacen, también, de una valoración colectiva del individuo, que obliga a una respuesta acorde. Dice Lucien Goldmann:

“(…) la novela se caracteriza por ser la historia de una búsqueda de valores auténticos de modo degradado, en una sociedad degradada, degradación que, en lo que concierne al héroe, se manifiesta principalmente en la mediatización, en la reducción de los valores auténticos al nivel implícito, y su desaparición como realidades distintas. Esto comporta, evidentemente, una estructura singularmente compleja, y no sería fácil imaginar que la misma haya podido aparecer un día por capacidad inventiva individual, sin ningún fundamento en la vida social del grupo.” (en Sanz Villanueva, 1972: 50-51)

Cuando Thomas Mann se pregunta, por esto, si el tiempo puede ser narrado no hace sino caracterizar al individuo del siglo XX, empeñado en mover el reloj hacia un futuro que le salve de la infamia social que, según adelantados como Kafka, acabarán llevando al hombre a su destrucción. La ruptura del tiempo, su reconstrucción, su modulación son formas de reordenar el puzzle de los acontecimientos y cambiar, así, su perspectiva. Mientras las vanguardias corren a la conquista del futuro, a una velocidad cada vez más ansiosa, las novelas del siglo XX se empeñan en conquistar el tiempo a través de una ralentización dirigida, que se recrea en la contemplación del hecho, que disecciona y combina las diferentes actuaciones y pensamientos para completar el mosaico de la mente, sin que el transcurso de las horas ocupe el papel de importancia antes asignado. Se relega a la cronología a un segundo plano pero, en realidad, se está magnificando al tiempo como dimensión primordial en el discurso novelístico.

Tras la Segunda Guerra Mundial, en un mundo preocupado por su recuperación y por la previsión de nuevos desmanes ideológicos, instalado en el miedo, la precaución y la obsesión por la seguridad y el progreso inmediato, la novela retorna a una prosa realista, de corte social o urbano que, para Juan Benet, indica, una vez más, que “la revolución se ha quedado en agua de borrajas (...) tras haber devuelto a la literatura narrativa a su tradicional asiento” (en Santa Cecilia, 1997: p. 292). Y esto sería así porque la excesiva formalidad de un Joyce, por ejemplo, sólo puede ser entendida en el ser de Joyce, sin que ningún otro individuo, el lector, pueda acceder al sentido último de su palabra, si es que éste existe como tal. Ya que, para Benet, la novela se debe dedicar a lo extraordinario; considerando implícitamente los pensamientos de Joyce como una mezquindad solipsista, todo arte descansa en su utilidad manifiesta y no en su regocijo esteticista. Lo que Benet no explica, en nuestra opinión (y no queremos pecar de censores de su pensamiento, ni mucho menos), es que la vuelta a la novela tradicional, a la novela social o histórica, son movimientos de retracción de la idea que la guerra, de por sí, ya había cercenado y que había marcado las vidas de los hombres. El mundo había quedado cicatrizado por la barbarie, documentada con precisión por los nuevos medios, acerca de lo que se estaba produciendo, sin que la leyenda –más de lo necesario- invadiese el relato de los hechos. La constatación de la *solución final* nazi, la desaparición de millones de personas en los campos de exterminio, son el espejo en el que el hombre se mira, descubriendo, horrorizado, que él también puede ser Dorian

Gray. Puede que la sensación de abandono y la memoria no dejasen pie a la voluntad, o puede que el cansancio de una lucha sin cuartel de la idea frente a la maquinaria utilitarista, y la ambición capitalista de los gobiernos, hubieran arrinconado la motivación por la pregunta. Lo cierto es que, y en esto Benet tiene razón, el fin de la revolución novelística tiene lugar, de algún modo, dejando, eso sí, un poso de continuidad que se verá reflejado en numerosas producciones, también en la suya. Dado que la nueva estructura de la novela no descansa sobre la representación de la realidad, el personaje ya no tendrá en el narrador a un aliado omnipotente, capaz de ofrecer al lector una visión completa del mismo, desviando la pregunta a otros aspectos del discurso, sino que será el personaje en sí el que acapare la discusión. Por eso es por lo que Ortega y Gasset afirma que:

“El lector, de este modo, ya no puede identificarse inmediatamente con los personajes de la novela sino que ha de ponerse a cierta distancia de ellos para poder observar su desarrollo y decidir su personalidad.” (en Fernández Cifuentes, 1982: 317)

El desplazamiento literario es total, como lo es el fenomenológico, jugando con las posibilidades de la contemplación del arte, que es un modo de visión y de interpretación, una ontología renovada que no depende de pasado histórico alguno. De todos modos, el hombre no es el único objeto de evolución del discurso narrativo, sino que la poesía, el lirismo, compone otro caballo de batalla de la dialéctica de la novela. El *ultraísmo*, nacido en enero de 1921, y heredero del liderazgo de Rafael Cansinos Assens, principalmente, da un paso hacia la vanguardia enarbolando la bandera de la “máquina”, como referente de los aspectos más sorprendentes de la poesía, desarrollando de manera excelsa la metáfora y, según Abellán, “sobrevalorando” el poder de la imagen. El hombre, en este caso, es únicamente parte del fenómeno que ofrece las aristas del porvenir, convertido en espectador y manipulador de la dimensión futura. No obstante, el compromiso con el lirismo viene de más atrás, arranca desde el simbolismo francés y acapara buena parte de la literatura moderna, convertida en campo de pruebas de una nueva valorización de la poesía.

Como anunciamos, en la novela de Kafka aparecían también algunas de las características del nuevo siglo, convertidas en paradigmáticas, tales como la soledad del individuo frente a la sociedad, la impotencia frente a la muerte, la degradación del sentir

humano y lo enigmático de la existencia del hombre. Rasgos, todos ellos, que podemos observar en artistas tan alejados, cultural e históricamente, del checo como Juan Carlos Onetti. En *El astillero* el mundo de *Santa María* se encuentra entre la realidad histórica de la América hispana, y la condición del modelo de la ciudad capitalista de Dos Passos, o la angustia kafkiana, advirtiendo también algunos de los rasgos del sarcasmo joyceano. La nueva nación literaria se pronuncia con diferentes acentos.

En la presentación del discurso del *yo*, tan característico de la nueva narrativa, David Lodge nos descubre la íntima relación de algunas técnicas “novedosas”, como el estilo indirecto libre, con la novela de Jane Austen o los primeros esbozos de una Virginia Woolf. Está claro que la presentación de un diálogo lector-obra, no se puede producir como un fenómeno de ruptura absoluta, por lo que algunos autores optarán por la posibilidad de ofrecer una superficie formal más tradicional que esconda, en sus intersticios, una realidad abismalmente más expansiva. Claro que, al final, dejándonos embaucar por el espacio del autor, los lectores –no olvidemos que un escritor es, antes que nada, un buen lector- hemos impelido a que el diálogo se produzca en un espacio desconocido hasta ahora: la mente del protagonista. Lo que ocurre en *Tristram Shandy*, por lo tanto, es una especie de juego en el que dejamos hablar al protagonista sin que nada trabe su discurso, dando como resultado una deconstrucción del orden convencional y convirtiendo el diálogo en una fuente insondable de producción sonora, lingüística y sensorial, cargada de ironía, de humor degradante y de constructiva humanidad. Esta obra constituye, por todo ello, un punto de inflexión muy importante, aunque retrasado en el tiempo con respecto a este tipo de novela que analizamos. Sin embargo, su crucial aportación será motivo de coincidencia y afinidad entre muchos de los autores que protagonizan el nuevo siglo. Si hacemos caso de Bajtin, y consideramos a la novela como un género fundamentalmente “dialógico”, ¿con quién dialoga una voz que se superpone a sí misma? Es evidente que la reconstrucción del ser a través de una forma deslavazada, es la misión del lector, preocupado por el espacio de la narración y destinatario del discurso. Esta responsabilidad le convierte en el auténtico protagonista de la revolución novelística, en cierto modo, y traslada el mensaje de la literatura a un espacio acrítico, fenomenológico y sensitivo, eje de la transformación humana y origen de la nueva sociedad. El hecho de que el lenguaje de la novela difiera del conocido, no significa que el autor se aparte de aquello que, inconscientemente, comparte con el lector, sino que busca su propósito final de aprehender el futuro. Por supuesto, Lodge es

consciente de que buena parte de esa actitud metafictiva de los nuevos narradores ya existía en Sterne, y que, por tanto, es una actitud heredada y una posición “aparentemente novedosa” que destila tradición literaria y, sin embargo, nace de la necesidad de los escritores de reafirmarse en su propio arte, asustados ante la conciencia de estar perdiendo posiciones frente al avance de la modernidad. El arte como materia del arte es la visión paralela a la voz del hombre, en primera y no mediada persona. Resumiendo, en palabras de Milan Kundera:

“El conocimiento es la única moral de la novela.” (Kundera, 1994: 16)

No cabe duda, como afirma Domingo Ródenas, de que la novela modernista también pugna por esclarecer “la ontología de los mundos ficcionales de la obra literaria” (Ródenas de Moya, 1998: 18), ya que resultaría imposible poner en cuestión la verdad en la realidad, sin cuestionar, además, la realidad de la narración, que es como decir la verdad de la ficción. Esto implica una actitud crítica no desde el hecho receptivo sino desde el acto emisor, como principio de honestidad y fundamento de la novela. De ahí que la actitud de la crítica, posterior a la elaboración y recepción de la obra de arte, se enfrente al desafío de poner en cuestión los métodos por los cuales la honestidad del autor se manifiesta. Ya ni siquiera se trata de que una obra cumpla con la función del arte, sino de que se trate de una obra de arte en sí, puesto que la intención del autor así lo indica. La introducción de muchos de estos rasgos característicos proceden del siglo anterior, sin duda, pero, como afirma Gloria Videla, se van incorporando “a medida que se acentúan el individualismo y el irracionalismo” (Videla, 1971: 17). Empero, las viejas y grandes pasiones del hombre parecen haber desaparecido de la novelística, ya no componen el argumento de la historia. El hombre no deja de amar o de padecer, pero su mente relativiza el sentido de estos sentimientos, elaborándolos como breves esbozos, convirtiéndolos en pensamientos complejos o amasándolos como imágenes confusas. Al crear “ultramundos”, como diría Videla, no estamos dando solución al problema de los sentimientos sino que los estamos redibujando, concibiendo como disparidades del pensamiento. Es decir que, según Videla, “Se equipara lo concreto con lo abstracto y se llega así a una enigmática no-realidad” (Videla, 1971: 95-96). Esta autora habla de la intención de los autores de desagradar, como consecuencia de su hermetismo, de su displacer social. El detallismo de algunas formas experimentales de la nueva literatura es como una especie de desprecio por la trama, que es, a su vez,

como una manera de enajenar el gran arte del público. El aristocratismo literario tiene también algo de ese monólogo de sus protagonistas, empeñados en huir de la absurda realidad, que sólo puede tener reflejo a través del sarcasmo y la degradación.

La novela está llena de sorpresas. El procedimiento de los *mundos* concéntricos reelabora el punto focal desde el que nace la perspectiva de la voz narradora, que se difumina y se dispersa. No hay un novelista de la obra, sino muchos, como protagonistas o lectores se presentan. Tampoco está dirigida a un público determinado, sino que es el lector el que determina la obra a su antojo. Esta laxitud de los márgenes del arte está en la esencia de la modernidad, donde todo es posible salvo la impostura o la futilidad. René-Marie Albéres nos recuerda la amalgama memorística en *La modificación*, de Michel Butor, o la novela tipo “rosetón”, de Lawrence Durrell, donde se manifiestan “Efectos ópticos, juegos de espejos o de prismas (...)” (Albéres, 1971: 41). El perspectivismo es una lógica conveniente para los corifeos, extraídos de la tramoya y puestos al frente de sus propias voces. Este fenómeno abarca, según Albéres, nada menos que desde 1925 hasta 1965, en diferentes formas, lo que, una vez más, nos indicaría un polimorfismo unificador. Según este autor, además, hay una manera de modificar el efecto fenoménico de la obra: la introducción de “ruido”, interferencias al discurso propias de la elaboración del pensamiento humano, presentes en nuestra vida cotidiana, y típicas de un Robbe-Grillet o un Faulkner. Añadimos que estas interferencias constituyen un paso fundamental en la presentación de la voz del hombre, que las ha escatimado durante siglos por miedo a una incoherencia que, sin duda, forma parte de nuestro ser. Un André Maulraux, sin embargo, será más propicio a la acción, a la colección de instantes que verifican la lucha sin cuartel del héroe. Albéres habla de “imágenes míticas” para referirse a las conclusiones que se pueden extraer de la nueva novela. En todo esto subyace la imposibilidad de dar una explicación científica o artística a la realidad aunque, en todo caso, el arte supera, con su conocimiento implícito, las limitaciones de las matemáticas. ¿Cómo si no podría determinarse ese universo múltiple kafkiano? Lo que se pone en cuestión es el mundo, lo que significa, y el hombre, lo que contiene y lo que es capaz de proponer. Porque el mundo de Kafka es un inframundo, que se muestra desvergonzado en medio de una infamia general. Lo inefable aparece como el hilo consecutivo de una causa indefinida. Es una pérdida de horizonte y de referencia tan evidente que aproxima al lector al abismo. Volviendo a la normalización de la visión narrativa del siglo, Albéres hace un repaso de las fechas de

publicación de las obras más importantes y significativas, concluyendo con la siguiente afirmación, que nos parece de gran utilidad:

“La proximidad con que se suceden estas fechas demuestra que en la mayoría de los casos no pudo haber connivencia ni plagio, y que esa fragmentación del estilo novelístico clásico en monólogos interiores no fue producto de un inventor genial, de cuyo invento se hubiesen aprovechado luego sus discípulos. Esta misma circunstancia hace que sea más significativo en la historia de la literatura este fenómeno: esa convergencia entre escritores que apenas se conocen, y esa casi simultaneidad de sus reacciones y de sus nuevas tentativas literarias. Así, lejos de imponerse como una moda literaria hábilmente dirigida, el empleo del monólogo interior aparece claramente como una idea que “flotaba en el ambiente”, e incluso como una exigencia que, entre 1922 y 1935, se impone simultáneamente a muchos escritores sin que se hubiesen puesto de acuerdo.” (Albéres, 1971: 214-215)

También tiene razón este autor cuando distingue entre los que conformaron las grandes obras y aquellos que, empujados por la nueva ola, constituyen una hornada del género, donde las modificaciones técnicas son una influencia, más o menos presente, y no una sustancia constructiva. Lo que sí parece haber calado en la crítica es la impresión de que el arte moderno y posromántico es, como diría Arnold Hauser, “producto de la improvisación” y de que “lo mejor que puede hacer el artista es dejarse llevar por su inventiva” (Hauser, 2004: 287). Y aunque hayamos explicado convenientemente que el *arte por el arte* define una concepción del mismo, y que lo que se busca es resaltar lo que la propia forma ofrece de por sí, no podemos negar que es la “inventiva” del artista la que entra en juego, como forma de acceso al conocimiento. Tal forma de actuación podría ser considerada como una mera combinación de elementos de ficción, más o menos efectista, sin contenido preciso, lo que es una deformación del pensamiento modernista, que está condicionado por un contexto histórico y una ideología naciente. Pero parece normal que haya críticos que reconozcan en el esteticismo tal forma de juego lúdico, aparentemente intrascendente. Abundando en el asunto, parece evidente también, como añade Hauser, que:

“Cuando nos encontramos con los hombres y las cosas en la realidad no es cuando estamos presentes en nuestras vivencias con la mayor intensidad (...) sino cuando “volvemos a encontrar el tiempo”, cuando ya no somos actores de nuestra vida, sino espectadores, cuando creamos obras de arte o disfrutamos de ellas, es decir cuando recordamos. En Proust posee el arte por primera vez lo que Platón le había negado: las ideas, el recuerdo apropiado a las formas esenciales del ser.” (Hauser, 2004: 435)

Con lo que el esteticismo acaba desembocando en una esencialidad, como no podía ser de otro modo cuando así venía proyectado. Esta expansión del concepto artístico y de sus funciones es una demostración de la superficialidad con que algunos críticos han tratado al movimiento modernista y las vanguardias, empeñados en la disociación entre arte y vida, tal y como sólo una mirada parcial podía concluir. Además, los autores no se guían por una desmembración aleatoria de la realidad, sino que parten de un problema inicial que no siempre es idéntico. Hauser indica, en relación a *Ulises*, de Joyce, y *Tierra baldía*, de T. S. Eliot, que “En T. S. Eliot y Paul Valéry el fundamento primario es siempre una idea, un pensamiento, un problema; en Joyce y Kafka, una experiencia irracional, una visión, una imagen metafísica o mitológica.” (Hauser, 2004: 492-493). O bien se parte de una experiencia fenoménica o bien se parte de una experiencia intelectual, pero el resultado es siempre el mismo: la creación del entorno del ser. Parece que Hauser está preocupado por la posición del hombre en una novela donde la psicología está ausente, donde el estudio del personaje se diluye en una intención de totalidad. Dice este autor que la psicología “está sustituida por una especie de mitología” (Hauser, 2004: 497-498), en clara alusión a la función simbólica de la palabra, lo que debería hacerle pensar que el hombre no sólo no está ausente del nuevo mundo, sino que éste es resultado de su propia intervención. Lo que Hauser no tiene en cuenta, quizás, es el cambio de perspectiva y la consideración del mito como un ente que sustituye al destino histórico, al devenir de los tiempos. En este orden, claro está, las características del hombre, convencionalmente entendidas, no tienen sentido si no es a través de su reinterpretación mental. No hay descripción, sino análisis de los sentidos y visualización de la experiencia en su intimidad.

Julio Cortázar revisa el ataque a la tradición y utiliza una terminología revolucionaria para ello, llamando “golpe de estado” a lo que supone la intervención de la poesía en la prosa narrativa, algo que considera más una actitud que una invasión propiamente de la forma versificada en el dominio de la prosa. Esto indica, de todos modos, que lo más destacable de la modernidad es la desaparición de los géneros como marbete cerrado y pétreo. Más bien que desaparición hablaríamos de reinención de los mismos, puesto que la novela, por ejemplo, sigue teniendo una función concreta que los autores reconocen, y a la que acuden con asiduidad. La poesía, alcanzando su cenit en la figura de Rubén Darío, en las letras hispanas, construye una simbología muy poderosa

que se enfrenta a la tradición con sus propios medios. La novela, en nuestra opinión, muestra una personalidad más camaleónica, ofreciendo un género sinfónico de innumerables voces y colores. Homero Castillo añade dos características muy controvertidas: el inmoralismo y el pesimismo. No vamos a insistir en la falta de criterio de ese supuesto “inmoralismo”, ya que la honestidad artística es en sí una forma de moral, y de alta moral, que compromete a las nuevas generaciones y que producen un efecto de influjo indirecto sobre la sociedad, con las variantes antes explicadas. Sin embargo, sí que comentaremos lo que de verdad tiene el caso del supuesto pesimismo. Si bien puede resultar cierto que la modernidad nace como una negatividad, su manifestación expresa, su estética, no es precisamente, por lo menos en el caso de la poesía, un cuadro apocado y gris sino, más bien al contrario, una exaltación de la belleza y de los símbolos del erotismo, el placer y la vida. En novela, no obstante, la negatividad se recrea en un orden de expresión social diferente, y manifiesta la angustia del hombre frente a su incertidumbre y la necesidad de crear un entorno de seguridad que enajene el curso devorador de la historia. Atraídos por el *malditismo* bohemio, de raíces románticas, Homero recuerda que “desde Silva a Lugones, pusieron fin a su propia vida o murieron por triste manera” (Homero Castillo, 1974: 20), haciendo referencia a aquellos autores que llevaron más allá, hasta sus extremos, las angustias del arte que estaban desarrollando. Pero esta actitud, que a pesar de lo dicho no es, ni mucho menos, general en la modernidad, obedece a una falsa concepción del modernismo, que no se enfrenta trágicamente al destino, tal y como operaron en el romanticismo otros autores, sino que reinventa la realidad y establece una nueva perspectiva, apartándose de lo conocido, aislándose, en todo caso, en la búsqueda de una sustancia humana que genere una existencia diferente, donde el hombre se exprese con libertad y sea exonerado de los límites del canon social establecido. Por esta razón, independientemente de su labor artística, la actitud de estos autores nombrados por Homero, se aproximaría más a la del concepto revolucionario romántico que a la visión de la modernidad, donde el suicidio no se contempla como un gesto “artístico”, pues el compromiso con la vida exige otro tipo de reflexión.

Desde otro prisma, la negación de la novela –como la negación de la existencia concreta de un individuo– supone una incongruencia. De hecho, cuando Darío Villanueva recupera el término *antinovela*, aplicado a la forma del género manifestada en el siglo XX, utiliza las palabras de Camilo José Cela para justificar su presencia, ya

que, para él, “no es la muerte del género. Es, quizás, su nacimiento” (en Villanueva, 1994: 15). Confundir la evolución de algo con su negación es un razonamiento erróneo, pues todo rechazo por un modelo anterior tiene como origen el propio modelo, del que se nutre para la reconstrucción. Así, se puede hablar en los modernismos de una negación del discurso crítico-histórico, de una negación de la poesía, de la literatura como artificio, y de una afirmación de su natural singularidad y organicidad, para concluir que esta postura conduce a la exaltación estética y a la afirmación de la literatura y el arte en todo su esplendor, lo que es una afirmación positiva en todos los órdenes, también en el histórico, paradójicamente. No coincide con esta visión Christoph Menke, quien en consonancia con las palabras de Wladimir Weidlé, afirma que “asistimos al ocaso de la novela” (Menke, 1997: 34), porque el ego del autor le impide ver más allá de sus propias obsesiones. De ahí que considere que la novela está incompleta, que es un monólogo de “fantasmas”. Si comparamos esta idea de la completitud con la que podemos aplicar al realismo decimonónico, obtendremos un significado relativo de estas palabras, como ya hicimos en otro momento de este trabajo. De todas formas, y ahí coincidimos con Nabokov, el concepto de realidad que destilan los diferentes marbetes de la novela es relativo, por lo que la percepción histórica de los mismos influye en su análisis final, siendo, en ocasiones, inconscientes de lo que éstos nos ofrecen o de aspectos que sólo calan en la crítica cuando la distancia lo permite. Por eso resulta difícil, a la sazón, llegar a conclusiones apocalípticas, como las de D. H. Lawrence o T. S. Eliot, con respecto a la situación en la cual la sociedad occidental se encuentra, reflejada abundantemente en ese carácter autodestructivo que se dibuja en sus obras. Los acontecimientos bélicos les darán la razón.

Desde el punto de vista técnico, el sentido del *creacionismo*, que puede relacionarse abiertamente con otros aspectos de la novela, no propiamente nacidas de la proposición ideológica de Vicente Huidobro, ofrece una dialéctica del objeto no re-creado, sino *creado* a partir de sí mismo. No hay una realidad anterior al lenguaje, el lenguaje es la única realidad. Esto, para Marisa Martínez Pérsico, es como otorgar “al escritor facultades taumatúrgicas, creadoras” (Martínez Pérsico: 92). Así, el desarrollo del aparato alegórico en la novela es consecuencia de la intervención personalísima del autor que, tras su brillante exposición, acaba desapareciendo del hecho fenomenológico, pues sólo el lector tiene potestad para “vivificar” el discurso novelístico.

Buena parte de la influencia que en España tendrán las vanguardias se debe, sobre todo, a la figura de Ramón Gómez de la Serna que hace de la *greguería* algo más que una herramienta estética, constituyéndola en esencia misma de su modelo novelístico. El ultraísmo, heredero de esta nueva “tradición”, centra sus esfuerzos en la poesía, pero su influencia, como veremos especialmente en la novela de Cansinos Assens, da como resultado nuevas estructuras y ritmos. Dice Guillermo de Torre, buen conocedor de este movimiento:

“Si la poesía ha sido hasta hoy desarrollo, en adelante será síntesis. Fusión en uno de varios estados anímicos. Simultaneísmo. Velocidad espacial.” (De Torre, 2001: 87)

Si en la poesía desaparece la rima, prácticamente, y el ritmo se vuelve “mudable”, en palabras de De Torre, éste reconoce, además, supresión de conectores, de estructuras sintácticas e intensificación de la imagen. Paralelamente, la novela de Cansinos, fundamentalmente en *La huelga de los poetas* y *El movimiento V. P.* —esta última es un ejemplo extremo—, consigue despojarse de la trama y mostrarse como un camino hacia la reflexión, la pregunta explícita, la discusión sobre la materia misma de su prosa. El sonido, la música de las palabras o la exaltación de una belleza no idealizada, sino manifestada en la voz, son características muy evidentes. No se dan todas ellas uniformemente en su producción, pero Cansinos acaba dejando muestras profundas de su implicación modernista y de su proyección futura. En el próximo capítulo lo veremos con detenimiento.

1.5.2. El ejemplo español.

Una de las manifestaciones más importantes de la modernidad en España vendrá de la mano del *esperpento* valleinclanesco, una de esas categorías que ponen al lenguaje en entredicho, despojándolo de los ropajes innecesarios y puliéndolo hasta que alcanza un grado de brillantez apropiada.

“Mi estética actual —dice el Max-Valle Inclán de *Luces de bohemia*, 1924— es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.” (en De Nora, 1958, Vol. 1: 82)

Ésta será una de las reacciones más contundentes y comunes entre los modernistas: la degradación irónica, deformante, hilarante de la realidad histórica de nuestro país. Convencidos de que la risa o la caricatura harían transformar el punto de vista general de las cosas, los autores proponen retratos inéditos del medio y las personas, transgrediendo los convencionalismos y las mentes estáticas. Por eso dice Pedro Salinas sobre el esperpento que “es más que un estilo y una técnica: es una nueva visión de la realidad humana” (en De Nora, 1958: 84). Valle Inclán, opina De Nora, ejerce la misma incisión hiriente de un Goya o un Quevedo, despreciando la realidad en su totalidad, hastiado y decepcionado de lo que ve y convencido de lo que siente. Es una forma de arte que nace de la actitud, de la disposición. En sus obras, como en *El movimiento V. P.* cansiniano, se adolece de verdaderos protagonistas, ya que los objetos –entre ellos las personas- dominan el espacio desde una perspectiva completamente girada. Todo está “cosificado” (De Nora, 1958: 86-87). El discurso narrativo, así, se hace impersonal, consiguiendo Valle-Inclán un tipo de objetividad que tiene que ver con su posición cenital, respecto a los acontecimientos allí relatados. La fealdad, la degradación, nace de su “curiosidad (...) de dios burlón y frío” (De Nora, 1958: 86-87), lo que vendría a indicar una voluntad de creación a través del juego estético, una participación modernista no exenta de un posicionamiento político. De Nora, finalmente, destaca el desengaño que se extrae de todo este ejercicio, una conclusión triste para una visión simpática, sazónada, de la realidad.

En el caso de Ramón Gómez de la Serna, la *greguería*, en mayor medida que el *esperpento* para Valle-Inclán, ocupa la totalidad del espacio creativo de su obra. De hecho, todo se construye alrededor de ella, generando una mirada distorsionada. Para este escritor, “las palabras y las frases –dice- mueren por su origen correcto y literal” (en Varela Jácome, 2003: 137). Cuando Gómez de la Serna define su creación como una suma de “humorismo” y “metáfora”, esto da pie a Luis Cernuda a que relacione su obra con la de la *Generación del 27*, donde la metáfora es *alma máter* de la poesía. En la década de 1920-1930 los poetas parecían auténticos “cazadores” de metáforas, según Varela Jácome, lo que se aproxima al *ramonismo* más intenso. La postura de este escritor sobrepasa lo que, racionalmente, pueda considerarse una expresión formal del nuevo arte, en nuestra opinión, ya que su grado de implicación es tal que roza, de algún modo, cierta clase de surrealismo, donde la voz surgiría completamente espontánea de no ser porque Ramón Gómez de la Serna es un investigador incansable de la gracia

lingüística y un malabarista de la imagen sorprendente, algo que no parece fruto de la inconsciencia, sino todo lo contrario. Para Ortega y Gasset, como para otros intelectuales, fue Valle-Inclán, a pesar del gran éxito de la *greguería*, fruto de la sorpresa y la brillantez del producto, el primer escritor considerado capaz de desarrollar la novela española del siglo XX. Y esto tal vez porque el gallego, más que ningún otro, había entendido que la tradición clásica debía ser apartada de la estructura básica del género, sin que eso supusiera un daño irreversible en la capacidad de asimilación del mismo. Así lo reconocen Araquistáin o Diez-Canedo. No obstante, la primera piedra la pone Miguel de Unamuno. *Niebla* aparece como una reconquista del tiempo y el espacio de la imaginación del artista, un aldabonazo cruel al realismo establecido y un desarrollo espectacular de las posibilidades concéntricas del perspectivismo de la voz actora. “Voy a escribir una novela, pero voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá”, dice Unamuno (en Fernández Cifuentes, 1982: 208), consiguiendo trasladar al lector la impresión de vitalidad, de autonomía, que el lenguaje posee en su realización cotidiana. No obstante, según Cifuentes, Unamuno traslada el concepto de *tragicomedia* a la novela, manteniendo de ese modo una vinculación con el molde clásico, lo que le valió el reconocimiento entre los intelectuales, altamente influenciados aún por esa forma de pensar. El conflicto del héroe es una lucha interna que, al desembocar en la nueva concepción novelística, motiva la fatalidad de la existencia como molde de la obra, algo que Unamuno ya había observado en *El Quijote*. El mundo del héroe es un mundo remoto, pero traído al presente a través de la vivencia individual, trasladando el sentido de las cosas, equiparando al personaje con cualquier individuo frente a la sociedad moderna, en constante diatriba.

Para Pérez de Ayala el desplazamiento de la condición heroica del personaje es también evidente. Este escritor, aficionado a mezclar todo tipo de textos, jalona las novelas de poemas, de prosas de géneros diferentes, de temáticas imbricadas, de reminiscencias cultas, y otras formas alusivas. Consigue, así, que el lirismo se enfrente en las dos formas de poesía y prosa, sin que ninguna invada a la otra, aunque esa síntesis, para Fernández Cifuentes, “está condenada al fracaso” (Fernández Cifuentes, 1982: 215-216). Lo que, en realidad, se pretende es que el héroe mítico se integre en el cotidiano, sin que eso se pueda lograr del todo. La imagen de un individuo marginado del orden social produce resultados dramáticos, consecuencia de que dicho orden es enajenante. A diferencia de Honoré de Balzac, que llora el destino del héroe, como en el

caso de Alejandro Sawa, por ejemplo, en *Luz de domingo* hay una búsqueda de un nuevo espacio, de una nueva realidad, una manera de no rendirse a los acontecimientos y, exista o no exista ese paraíso, la simple intención convierte al personaje en un hombre moderno, superados el romanticismo y el curso de la historia. Cifuentes insiste en que las novelas de Unamuno y Pérez de Ayala fueron percibidas como nuevos modelos, no sólo por la distancia que establecían sobre las novelas convencionales, sino porque la materia a tratar era la propia novela. El género se abre, así, a la discusión sobre las condiciones creativas y los márgenes en los que el arte puede establecerse y desarrollarse. Este hecho supone un punto de inflexión y caracterizará a muchos de los escritores del siglo XX, como Thomas Mann o Hermann Broch. El propio Cansinos Assens afirma que Pérez de Ayala “supera el género y (...) por lo tanto, está más o menos fuera de él” (en Fernández Cifuentes, 1982: 220), llegando a aceptar la comparación de éste con Pirandello, quien había reelaborado el desarrollo del teatro dentro del teatro, ofreciendo una panorámica artística de enormes posibilidades estéticas e intelectuales. Aunque Cansinos destaca el arte de Unamuno por encima de todos, por su calidad y señorío.

Tirano Banderas es un caso aparte, puesto que Valle-Inclán logra, a través de una recopilación magnífica de lo mejor del español del mundo, una visión poliédrica de la tragedia humana, contenida en la figura del dictador, de la política como forma de opresión. Lo curioso es que el dictador no es, realmente, el protagonista sino los grupos humanos que aparecen concernidos por la situación. En sentido opuesto al *Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, la brillante exposición de la palabra logra hacer de un mundo sórdido un espectáculo de fuegos artificiales. Esto no impide que la tragedia siga presente y que el aspecto humano sea el más destacado, logrando así un ejercicio de preciosa ejecución. Nos parece un brillante ejemplo de desarrollo de la idea a través del lenguaje y un monumento al español como herramienta humana. Tal vez el gran acierto de esta obra, como opina Cifuentes, es que supo conciliar “la presentación dramática de los caracteres (Ideas) con la revelación de los mecanismos del arte (Deshumanización); el hermetismo (Ideas) con la estilización a base de imágenes y metáforas (Deshumanización)” (Fernández Cifuentes, 1982: 362). O, tal vez, se trate de una visión teatral desplazada de las tablas a la sinfonía novelística, donde la perspectiva enriquece el motivo hasta la saciedad. En cualquier caso, la distancia que se establece con la épica tradicional es evidente, algo que transforma considerablemente el mundo de lo

novelesco. Aparte de esto, Unamuno pone al personaje de ficción por encima del creador, como dice José Luis Abellán, y *Niebla* cuestiona el origen del movimiento y la acción en la ficción; es más, cuestiona la ficción misma, considerando que los planos se superponen y que la voz ofrece una realidad en el receptor que no necesita ser verificada por ningún hecho, ya que la voz es un hecho en sí, que es constatable por el lector, sin que podamos saber, en ningún momento, si el emisor es el mismo lector o si la voz procede de un autor que, en sí mismo, está también cuestionado. Y este maremagno de voces consigue que la realidad tenga una existencia bifurcada y que haya diferentes realidades en una misma, y que los espacios concéntricos que las unen se puedan salvar, haciendo que el perspectivismo supere la agonía de la muerte o la incertidumbre del origen de la creación, aspectos éstos que interesaban profundamente a Unamuno. En Don Miguel la novela se abre a unos derroteros confusos pero vitales para su consideración artística, logrando salvar obstáculos que minimizaban su carácter. A diferencia de la *greguería*, que conecta con el simbolismo y con fórmulas expresivas que parecen más propias de la poesía, *Niebla* es una mirada incisiva al modelo creativo, no a través del esteticismo exacerbado sino de la metamorfosis del fluido acción-reflexión, alterando la cronología de los hechos, prescindiendo de ella o minando la convención causa-consecuencia. Es, seguramente, el primer gran ejemplo de novela moderna que encontramos en España, en los parámetros que estamos analizando, y supone un avance considerable que no siempre tendrá justa correspondencia futura.

1.6. LA NOVELA Y LOS NOVELISTAS ESPAÑOLES.

1.6.1. Estado de la cuestión.

Muchos de los rasgos de la estructura social del siglo XIX pesan como un lastre en la conciencia colectiva de la sociedad española. Éste es uno de los referentes del mal de la nación, convertida en campo de experimentación del arte. Las pasiones individuales son desviadas de su cauce natural y dan como resultado tipologías y perfiles ajenos a la normalización social. En *La procesión de los días*, Fernández Flórez pone el foco en una sexualidad femenina abrupta, eliminando la sutilidad del erotismo de otros días, y llenando las páginas de algo que nunca podría ser llamado, propiamente, amor. Leyendo *Ética y estética de los sexos*, de Rafael Cansinos Assens, hallamos la misma preocupación por la manifestación expresa de cierto tipo de ansiedad humana, desplegada a través de la atracción de lo sexual, lo que convierte a las relaciones hombre-mujer en algo más que una mística platónica, o en una expresión de la tradición histórico-literaria sino, antes bien, en una esclavitud libidinosa, en una dependencia insalvable que anula ciertas capacidades del ser y que, no obstante, lo representa como ninguna otra. Un cambio de visión en las relaciones humanas es un importante hito, entendiéndose que el amor, o el sexo en este caso, son grandes motores de la socialización del hombre y caudales del reconocimiento, como bien afirmó Freud, de su personalidad. A Cansinos le deslumbra de esta novela “La prosa ágil, nerviosa e incisiva, rápida y certera en el dibujo y el epígrafe, como de escritor formado en el periodismo, [que] sólo en algún raro momento se deja seducir por el convencionalismo “modernista”” (en De Nora, 1979: 14). Resulta extraña esta afirmación, cuando Cansinos es un escritor abiertamente modernista, y lo que parece querer decir es que Fernández Flórez es capaz de encauzar su novela hacia un tipo de modernidad que no necesita del esteticismo que él mismo profesa. En este sentido, Cansinos demuestra una predisposición abierta a la comprensión de otros modos de arte que no son el suyo pero que, de alguna forma, consiguen afirmarse en la modernidad, con lo que su empatía intelectual mejora, en nuestra opinión, considerablemente. Esto, sin duda, tiene que ver con su carácter amable, que influye notablemente en su modo de hacer como crítico literario, como ya hemos comprobado, y que, en ocasiones, ha condicionado una mala interpretación de su sentido de la crítica y el análisis de la literatura que, a su alrededor, bullía sin descanso. Pocos autores como Cansinos han sido capaces de destacar, de otros supuestamente inferiores, características normalizadoras que, fríamente observadas,

ayudaban a captar la influencia del movimiento modernizador en el substrato que sostiene a la llamada “gran literatura”. Y esto porque, seguramente, la crítica no ha prestado históricamente demasiada atención a la base de todo arte, constituida por autores de diverso grado y calidad que contribuían y constituían, al fin, la consolidación de un ideal de ejercicio creativo, definido en un orden o marbete.

La novela, sobre todo, aparecía como el correlato de la sinfonía musical por ser, como la define Pío Baroja, “un género literario abierto, poco determinado, polimorfo, en el que todo puede intentarse” (en De Nora, 1958, Vol. 1: 120). Baroja, de todos modos, es un escritor puente entre dos siglos, manteniéndose en los logros del realismo y tentado, levemente, a cambiar la escena, abriéndose a otros horizontes de libertad que apartaban al hombre de cierta realidad, excesivamente descriptiva, de sí mismo. En cierta manera, es Azorín uno de los primeros autores que sienten una clara influencia de las vanguardias, pero sin llegar a confirmarse en la aventura singular de un Unamuno, sino conformándose con la evolución del registro de las palabras, que combinan de una forma más solidaria entre ellas, desencajadas del corsé de una sintaxis congelada en el tiempo. Para Eugenio de Nora, Azorín se aproxima a la sensibilidad de un Gabriel Miró, rechazando ciertos aspectos que parecían inamovibles en la novela convencional. El género se deshace del lastre de los años y comienza a ser una motivación para los escritores, que hacen de él una razón universal, una necesidad lingüística y vital.

“Es así el suyo un mundo pequeño, alfeñicado, delicioso, pero no completo, y además detenido, estilizadamente inmóvil, fuera de todo tiempo. Como signo del nuestro, una muestra acabada, perfectísima (...) de lo que la novela no es ni puede ser (...) literatura de evasión.” (De Nora, 1958, Vol. 1: 259-260)

Pasamos de una sensación de contingencia, de observancia pasiva, a una esencialidad; de una lateralidad a un centralismo. Y un ejemplo muy destacable, que recogen tanto Cansinos Assens como el propio De Nora, es el del escritor granadino Isaac Muñoz, cuyo olvido inmerecido no hace justo valor a su obra, arrinconada por los tiempos. Cansinos lo califica como “genial” y se destaca de él su tratamiento de la “crueldad, la lujuria y la muerte como acicates potenciadores del instinto vital, y una fabulosa riqueza verbal (...) finisecular y decadente” (De Nora, 1958, Vol. 1: 370). Isaac Muñoz, al igual que Cansinos, se mueve en la exaltación lírica y en una impostura calculada y

deliberada, en la que Marruecos se convierte en su tierra idílica y su supuesta ascendencia árabe, como la judía en Cansinos, es simplemente una adscripción ideológica, más que religiosa. Como el Sur para nuestro autor, Marruecos define el orientalismo del escritor granadino, algo que matiza y condimenta su ya llamativa literatura. Este tipo de ejemplos abordan el problema del *casticismo* desde una desinhibición exuberante, que responde en voz alta a la épica nacional y al folclorismo más rancio. De todos modos, en puridad, la tradición orientalista también es una tradición española, dada la influencia de otros países en nuestra cultura, pero representa, sin duda, una visión del extra-mundo que estaba invadiendo la cotidianidad del nuevo siglo. Si seguimos, como estamos haciendo, las palabras de Eugenio de Nora, amplio conocedor de la literatura española de estos siglos, colocaremos en la posición de gozne de las dos épocas a Blasco Ibáñez, Zamacois y Felipe Trigo. En verdad, nuestra posición no es exactamente coincidente con la del maestro, ya que autores como Gabriel Miró, Miguel de Unamuno o el propio Cansinos Assens se establecen en la auténtica modernidad, sin abandonar necesariamente algunas de las razones formales que marcaron la novela decimonónica. Así que el proceso de integración de un Blasco Ibáñez frente al de un Miró, por ejemplo, no creemos que sea comparable del todo. Eso en cuanto a las consideraciones que estamos razonando en este trabajo, a lo que habremos de añadir que Ramón Gómez de la Serna, propiamente, ya supone una modernidad desbocada en su expresividad y concepción del género novelístico. No obstante, la influencia de estos tres autores en las generaciones del 98 o la modernista, como él mismo señala, sí que es claramente destacable, por lo que aclaramos que nuestra disensión representa una llamada de atención sobre el aspecto formal de la novela, no sobre el aspecto histórico-social, con el que sí coincidimos.

Esa preferencia por el adjetivo, la sensación, la demora de la trama argumental en favor de una descripción detallada de la escena, el impresionismo, que vemos en Azorín, llega hasta la laxitud estructural de Pío Baroja, quien abre la novela a un sinfín de posibilidades. En éste, la influencia bergsoniana, como afirma Benito Varela, es muy acusada, sobre todo en su *Zalacáin*. La novela no representa un ideal filosófico sino, antes bien, un ejercicio de estilo.

“Baroja proclama la necesidad de “fibra” y “energía”, el estudio del detalle, la inutilidad de las tesis.”
(Varela Jácome, 2003: 35-36)

Se advierte la necesidad del escritor de proponer un texto vivo, una narración autónoma que sea capaz de transmitir una sensación al lector, y no un recuerdo ineficiente de una realidad que difícilmente podía haber vivido. De todos modos, hemos de tener en cuenta que la tradición novelística española venía condicionada por unas características que diferían, histórica, morfológica e ideológicamente hablando, de la *novella* italiana. España le debe más al *exemplum* o al cuento, a los ejercicios que dieron lugar a la novela corta, que a una expresión narrativa de más largo calado. Las novelas medievales, las novelas de caballerías, son también altamente influyentes en la elaboración de la mitología nacional. Pero, además, la novela corta no contó con un género perfectamente desarrollado, sino que fue sólo un esbozo de la posibilidad, lo que hace que los canales de consolidación del género novelístico en España, como vemos, representen una amalgama de caminos que, unánimemente, desembocan en su disposición final, conciliando numerosos esfuerzos y, de alguna manera, normalizándolos. Azorín, Baroja o Valle-Inclán son escritores muy diferentes entre sí que, no obstante, tienen el sello identificativo de lo español. Sus propósitos de enmienda histórica configuran un mosaico interesantísimo de voces, una policromía, en su amplia perspectiva, completamente uniformada. Empero, a esta amalgama de genialidad y de motivación que coincide con el fin de siglo, se aviene un vacío incoherente. Santos Sanz Villanueva se pregunta sobre las condiciones que dieron lugar a este parón del género en nuestro país.

“La renovación de la novela española desde el fin de la guerra y toda la década siguiente es muy difícil por causas no estrictamente literarias, (...). En general, hay unos factores que coartan las posibilidades de renovación y que reducen la novela de estos años a la triste situación en que desde nuestra perspectiva la encontramos. Estos factores son el aislamiento político internacional en el que se encuentra España; el exilio de los escritores de la generación madura, la existencia de una rígida censura que impide la publicación de ciertas obras y crea además una conciencia de autocensura en los mismos escritores; una crítica deformada por causas externas y difusión de una literatura extranjera escapista, en la que poco pueden aprender nuestros autores.” (Sanz Villanueva, 1972: 39)

El concepto de *escapismo* asociado a la novela extranjera es fruto, seguramente, de una visión parcial que coincide con lo que él mismo denuncia como “crítica deformada por causas externas”. Sanz Villanueva comenta cuáles son los problemas de una renovación de la novela en España mientras, por otra parte, no concede crédito a las nuevas

corrientes que llegaban del exterior, lo cual me parece altamente llamativo. Y, sin embargo, considera que hacia el año 1950 es cuando se producen los primeros cambios significativos que, según él, coinciden con la llegada de una novela social, a la que denomina como *realista*. Su afirmación de que la novela modernista extranjera fue tardíamente recibida por los escritores españoles no es del todo incierta, pero tampoco nos puede servir de excusa para justificar esa evolución anormal del género, puesto que, como ya hemos visto, Joyce o Proust eran conocidos y generaban el suficiente interés como para definir una discusión literaria de primer orden, al menos en el orden crítico. Las generaciones del 98 y del 27, amén de los novelistas de la década de 1920-1930, a pesar de no contar con la oferta programática de una editorial como Seix Barral, por ejemplo, dieron amplias muestras de haber consolidado una extensa reflexión intelectual y de haber llevado a efecto numerosos cambios de visión, perspectiva y objetivo en torno a la novela, lo que, a la vista de las obras de Unamuno, Cansinos Assens, Pérez de Ayala o Gómez de la Serna, ya suponían una transformación evidente del género. Afirmar que la novela social es una adaptación del género y no una involución del mismo, propiamente, es como no querer admitir que la “socialización” responde a una necesidad inmediata, condicionada por la posguerra y la miseria que impregna el país, y no a una cosmovisión que, no obstante, también ejerce, en palabras de Dámaso Alonso, una actividad social. La guerra, como es evidente, se granjeó el derecho a demoler las bases de lo que ya era un edificio sólido, a nuestro modo de ver, derramando un horizonte de atonía en el discurso narrativo de nuestros escritores, expatriados de su compromiso artístico y, de un modo u otro, manipulados, una vez más, por la historia. Por eso es por lo que Carlos G. Santa Cecilia afirma, cuando analiza la aportación de revistas como *Escorial*, que:

“Una cosa es que los críticos y periodistas siguieran hablando de nuevos caminos novelescos y otra muy distinta que los escasos autores que se aventuraban a la creación de estos años pudieran escapar del agobiante clima de posguerra y del creciente aislamiento internacional de nuestro país.” (Santa Cecilia, 1997: 100-101)

La aparición, nos sigue diciendo, de obras como *Nada*, de Carmen Laforet, significan un leve impulso, un chispazo, que no determinan el curso de los acontecimientos novelísticos. Claro que, por ello, Torrente Ballester considera que los caminos que llevan a la novela española están difuminados en su diversidad y que la coincidencia

con la novela modernista extranjera, descendiente del paradigma de Joyce fundamentalmente, “carece de correspondencia en España” (en Santa Cecilia, 1997: 135), confirmando esa algarabía de estilos originaria del género en nuestro país, que ya habíamos comentado. Sin embargo, el profesor Santa Cecilia cree que la ruptura con Joyce se produce antes de la guerra, impidiendo que los autores, toda vez que el nexo se ha volatilizado, estén habilitados formalmente para dar alcance a la evolución que supuso un Faulkner, por ejemplo. Esto no implica que no hubiese escritores capacitados para demostrar, como el caso de Suárez Carreño en *Las últimas horas*, que la novedad técnica y conceptual no había sido desterrada de la literatura nacional. También ocurre, en su opinión, con Luis Romero, otro ganador del Premio Nadal. Creemos, modestamente, que entre *La colmena* y Eugenio D’Ors caben términos intermedios. También que la obra de Cela o la de Suárez Carreño fueron precedidas por Unamuno o Cansinos Assens, entre otros y que, si bien se vieron derrotados estos esfuerzos por lo que él llama la “avalancha realista” (Santa Cecilia, 1997: 160), tampoco es menos cierto que la aparición de *El Jarama* o *Tiempo de silencio*, suponen la reactualización del género, la reconversión definitiva que, prolongada o no, salva el eco del tiempo y produce un fenómeno curioso: que la supuesta muerte de la modernidad se deba ver prolongada en la cronología por tener un carácter injustificable. Sus continuas reparaciones hacen entrever un poso de influencia y de concepto que sobrepasa las fuertes presiones del entorno accidental. Para Santa Cecilia, la inclusión definitiva de Joyce, el cierre del ciclo, se produce en la década de los 60, cuando los herederos de Luis Martín-Santos se concentran en torno a los ejercicios de un Juan Benet, un Juan Goytisolo o un Guelbenzu. Es, a pesar de ello, Antonio Martínez Menchén quien achaca buena parte de la peculiaridad de la novela española a su alto grado de dependencia de los modelos del siglo XIX, instaurados en el pensamiento de la estructura social del país. Además, sin negar, como nosotros, la existencia de una verdadera generación de la novela modernista en España, achaca a la ruptura histórica, al exilio, al desastre bélico, la discontinuidad inevitable que se produce en el desarrollo de las técnicas creativas y del modo de ver la realidad a través del diálogo narrativo. Además de esto, Fernández Cifuentes llama la atención sobre un problema de gran calado: la falta de renovación paralela de la crítica. Si la influencia social del arte literario tiene algún protagonismo, éste se puede deber, en una parte no menos importante, a la actividad crítica, que es consonante con la amplia visión que llegamos a concebir, finalmente, sobre un género o una posibilidad del arte. Para este autor, la crítica no estuvo a la altura de las

circunstancias, utilizando un lenguaje obsoleto y una actitud beligerante, limitada, frente a una actividad creativa extensiva y con gran ambición de modernidad y futuro. Rafael Cansinos Assens supone, seguramente, un caso aparte en este sentido, ya que supo advertir rápidamente cuánto de vital había en aquellas actitudes esteticistas y cuánto de voluntad de reconstrucción del género. De esa forma, Fernández Cifuentes comenta el modelo de naturalismo de Felipe Trigo, empeñado en provocar la discusión acerca de la educación sexual de los españoles, como paradigma de sus viejas creencias y comportamientos. Mientras la crítica vapuleaba a Trigo, no llegando a advertir la modernidad de sus intenciones, por encima de la mediocridad de sus “vulgaridades”, Cansinos Assens habla de “lectura seria y profunda” y de su “misión social” (en Fernández Cifuentes, 1982: 90).

Curiosamente, las vanguardias fueron promotoras de varias revistas que no se ocuparon de la novela especialmente. Algunas de ellas, como *Índice*, de Juan Ramón Jiménez, andaban más preocupadas del formato de edición y de las ideas que giraban en torno a la concepción de este tipo de eventos literarios. Bien es verdad que este tipo de iniciativas resultaban cruciales para crear un espacio de discusión y de concienciación de los nuevos márgenes de la literatura, y es por esto que en ellas observamos los diferentes modos de exploración de las posibilidades, según avanzaban los acontecimientos. Así, los llamados “libros de guerra” ocuparon secciones destacadas, poco a poco concernidas por la gran guerra de 1914. Tal es la cuestión que Cifuentes destaca el hecho de que *España* acabó desentendiéndose de la producción de novelas, a favor de este tipo de narraciones. También es cierto que los libros en España eran caros, en comparación con el resto de naciones europeas, y que sólo las mujeres mantenían cierto nivel de sustrato lector. No obstante, Cifuentes no nos pinta un panorama desolador, sino que concluye que el nivel de calidad y de ventas se mantenía en unos números aceptables para la época. El abandono de las novelas eróticas, a partir de la muerte de Trigo, es sintomático de un cambio de tendencia de los autores, empeñados en derivar fuera de las “modas”. La presión del público hacía que estos movimientos pareciesen sumamente arriesgados, según su grado de implicación artística. Pero se hacía difícil mantener un criterio estético e ideológico, ya que las sucesivas versiones populares se iban haciendo dueñas de un mercado muy comercializado. De ahí que la novela rusa, por ejemplo, invadiera al público en corto espacio de tiempo, o que *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* tronara como un huracán en la escena internacional,

elevando a Vicente Blasco Ibáñez al estrellato más absoluto, y demostrando que la política de los *best seller* contaba con su propia justificación. La utilización de ciertos instrumentos del cine, muy influyente en el discurso narrativo de la modernidad transoceánica, sobre todo, no implica, como opina Gómez de Baquero, una decadencia del género sino una expansión “imperial” que alcanza a todos los géneros y a disciplinas tales como la historia o el periodismo (ver *La esfera*, 3 de Junio de 1922, en Fernández Cifuentes, 1982: 173). Es posible, como afirma Cifuentes, que “El éxito de las novelas rusas y de las novelas de guerra ya no puede encuadrarse en la disyuntiva “intelectuales versus populares”.” (Fernández Cifuentes, 1982: 309), pero habrá de reconocerse, no obstante, que la capitalización de la industria literaria tiene estas consecuencias, y que el público, ensimismado en la exaltación de lo real contemporáneo, unido al éxito de lo inmediatamente novedoso o sorprendente, determinan con fuerza la aparición de producciones “normalizadas” dentro de unos parámetros, más o menos, convenidos y dirigidos, lo que impide, bien a las claras, el desarrollo de otras variantes, como la modernista, que apostaban por un giro copernicano de las ideas y los modos de expresión; algo no especialmente compatible con la velocidad de los mercados y las ventas. Sin embargo, la aparición de *La deshumanización del arte*, la presencia altamente influyente de Ortega y Gasset, consigue dar una oportunidad a la discusión sobre el género y que la batalla por la renovación no fuese pasto del olvido y la desconsideración absoluta. En los casos de Baroja o Azorín, por ejemplo, Cifuentes opina que la morosidad impuesta por Ortega no responde a un mayor grado de estilización, pero sí a una revisión del modelo a la luz de las influencias del filósofo, lo que ya implica un cambio de tendencia, o un intento al menos. No obstante, las presiones, desde dentro y fuera del colectivo de los escritores, resultaban arduas.

“En 1926, según consta en el relato de Max Aub, José Díaz Fernández y Joaquín Arderius acusaban ya en la tertulia de Valle-Inclán: “Todos esos jóvenes seguidores del ‘arte puro’ son traidores. Al huir de los problemas políticos sirven a los oligarcas”.” (en Fernández Cifuentes, 1982: 352-353)

Lo que, por supuesto, parece sólo una justificación a la realización de una novela “social”, que es una vuelta de tuerca de lo que se ha venido en llamar *realismo*. No nos cabe duda de que la aspiración de este tipo de socialización de la novela es la de alcanzar prestigio entre las clases obreras, lo que supone, además de una canalización de las ideologías o de los proyectos de transformación sociales, la captación y creación de

masivos mercados de lectura del género. La novela social, en nuestra opinión, es un proyecto de masas, una mercantilización de la filosofía de la novela que, sin negar que pueda tener su nivel de idealización, en su supuesta utilidad –que para ser absoluta tendría que hacer desembocar la novela en el mero panfleto político, o en el manifiesto ideológico, negando así su ser de novela- lleva al público al reconocimiento de unos límites de entendimiento y descodificación muy precisos, vistiéndolo de renovación ideológica lo que ya habían hecho antes escritores de la talla de *Clarín* o Benito Pérez Galdós. Por eso, la publicación en 1929 de *El arte y la vida social*, de Plejanov, parece un ataque directo y definitivo contra la nueva novela, en el intento de desprestigiarla y recuperar el terreno perdido de un público mayor de reacciones más inmediatas y exitosas. De ahí que la frase de Plejanov: “La tendencia al arte por el arte surge cuando existe un divorcio entre los artistas y el medio social que les rodea” (en Fernández Cifuentes, 1982: 356) sea utilizada como un mantra por quienes entienden que dicha separación no es una actitud revolucionaria sino un desdén, un desprecio por la realidad sin ninguna implicación. Esta opinión que, como hemos visto, se generalizó en la crítica finalmente, no aspira a comprender el fenómeno de la novela modernista, reaccionando violentamente contra los postulados del esteticismo, anunciadores de un abismo que pocos querían explorar, pues implicaba una desvinculación de los medios económicos de la industria y un arriesgado viaje al arte. El decadentismo que propugnaban, era una manera de llamar a la *desmaterialización* del ejercicio creativo. A la vista de lo dicho, autores como Domingo Ródenas se preocupan por dar una explicación convincente al resultado, presumiblemente decepcionante, de la novela modernista española:

“Los narradores españoles de aquel tiempo, por ejemplo, fueron muy conscientes de los caminos vitandados, dieron vueltas y más vueltas sobre las soluciones técnicas idóneas, pero fueron inhábiles para encontrar la salida al laberinto. No faltó talento, ni estilo en la prosa (...) ni intrepidez al adoptar e idear recursos innovadores, pero la anquilosis venció a la mayoría y el proyecto colectivo de una novela nueva se abortó en germen, con la salvedad de Benjamín Jarnés; un aborto al que, por otra parte, no ha sido ajena la casta de los críticos e historiadores literarios oficiales.” (Ródenas de Moya, 1998: 98-99)

Incluso, la sensación de empresa no finalizada parecía haberse apoderado del conjunto de la intelectualidad, consciente de haber perdido una oportunidad magnífica. Existió una nueva generación de mentes privilegiadas: los Domenchina, Espina, Jarnés, Rosa Chacel, etc., pero el cambio estructural en la novela parece no llegar a producirse. El

propio Jarnés, a quien Ródenas reconoce como “el único *constructor* indiscutible del período” (Ródenas de Moya, 1998: 140) habla de un antagonismo entre dos paradigmas: uno estático (realismo) y uno dinámico (modernidad), pero sin que esto suponga una variación definitiva del modelo. Así pues, en la historia de la literatura se ha instalado la sensación de que todo lo sucedido acabó en fuegos artificiales. Muerta la posibilidad, lo que se produce es una perpetuación efectiva del género, y no una crisis del mismo propiamente dicha. Eso es lo que Espina declara, colocando a la novela como un “subsistema social” dentro de la literatura y el arte. Aquellos que quisieron conciliar un arte vanguardista con una instrumentalización social, el caso del mismo Espina, fracasaron, lógicamente, en sus propósitos, pero el sentido de la emoción en la novela, la transmisión de un modo impresionista de visionar el objeto, al modo de Gabriel Miró, permaneció dentro de unos límites de actuación que habían trasvasado otros como Gómez de la Serna. El hecho de que *Tristram Shandy* no tuviera un importante eco en España hasta entrada la década de los 60, de la mano de una generación encabezada por genios como Julio Cortázar, da una idea de la enormidad del período en el que se detiene la evolución, en términos históricos, pero, como estamos viendo, la conciencia de la nueva novela existía y se mostraba abiertamente, aunque con ciertas reticencias a partir de una época determinada. Somos de la opinión de que la revolución novelística, en realidad, se había producido. Para argumentar esto diremos que existía una conciencia generalizada sobre la necesidad de renovación del género, que afectaba a todos los ámbitos de la creatividad. Añadiremos que existían diferentes artistas e intelectuales que apoyaban con sus opiniones y propuestas la idea original. Además, encontramos una variada y abundante producción en la que se realizan esfuerzos en esa dirección, algunos de ellos de gran calado y excelente resultado final. Y achacamos a la situación histórica, provocada por las grandes turbulencias vitales de nuestro país, el giro de la poesía y del discurso narrativo en favor de la lucha social. No estamos convencidos de la futilidad del cambio, ni de su incompleto recorrido, puesto que la Guerra Civil se convierte en tema fundamental de la literatura de estos años, así como el tema de la defensa de los derechos de los trabajadores y la lucha contra el fascismo, lo que indica bien a las claras una necesidad que anega todos los rincones de la literatura. ¿Qué habría ocurrido de no haber existido esa terrible contingencia? A pesar de que períodos breves, como el del *ultraísmo*, son vistos como de “escaso valor poético de su producción” (Videla, 1971: 13), las vanguardias aportan los matices de color necesarios para el establecimiento del gran mosaico de la modernidad. De no haber existido estos

“chispazos”, el proyecto global se habría manifestado como un cambio de formas, como un nuevo canon estático. Pero los poetas ultraístas, por ejemplo, renovaban la simbología que, ya en la modernidad, continuaban cultivando los seguidores de Ruben Darío. Aquellas “princesas, condesas y duquesas, las pedrerías orientales, los parques húmedos y crepusculares, los cipreses, los colores difuminados, las musas enfermas, los ensueños, las quimeras, los sentimientos otoñales, el morbo melancólico” (Videla, 1971: 15) acabaron siendo pasto de su propia modernidad, impidiendo que se establecieran como frías estatuas de mármol de un pasado glorioso. Por añadidura, el movimiento ultraísta encuentra un eco más allá de las fronteras españolas y el territorio americano, proclive y receptivo a las novedades europeas, hace una valiosa aportación editorial a la propuesta, convirtiéndose en amplificador de una tendencia, como lo fue la literatura española de los modos de hacer franceses del simbolismo mayarmeano. Parece, por otra parte, que este tipo de movimientos despiertan la atención de la intelectualidad foránea, lo que ofrece otra muestra de la capacidad comunicativa de las ideas y posibilidades del arte, como modo de construcción de una universalidad, lejos de la limitada visión de la realidad del propio país, condicionante y aleccionadora.

“En el Boletín DADÁ núm. 5 se daba una lista de setenta y siete presidentes del movimiento y entre ellos se incluían los nombres de Cansinos, Guillermo de Torre y Lasso de la Vega.” (Videla, 1971: 93-94)

Es evidente que la crítica literaria española ha hundido en el ostracismo a movimientos como el ultraísmo, menospreciado por la escasa calidad de algunos de sus poetas, pero sin que, por otro lado, hayan sido puestas en valor sus características ideológicas y ético-artísticas. De hecho, estos motores creativos dieron pie a una valoración humana diferente y abrieron las puertas para que entraran otros ideales, como el surrealismo.

El gran problema de la novela española fue el de no haber podido saltar el océano que significaba la guerra, y apoderarse del espacio de posguerra, imposibilitado para adoptar los postulados de la “irrealidad” modernista. La mentalidad fascista, militarista, y la expresión del conservadurismo ultrarreligioso no favorecían, claro está, la continuación de las ideas ya proyectadas, por lo que la supervivencia del sueño se hacía poco menos que imposible. A eso hay que unir otros factores como la miseria económica y la situación general del mercado editorial. Tomás Yerro asegura que la

renovación se detiene por dos razones fundamentales: el aislamiento, que no permite el acceso a los Kafka, Woolf, Joyce, Mann o Faulkner, entre otros, y la no aceptación, por los motivos antes descritos y, seguramente, por la necesidad de supervivencia de los escritores de posguerra, así como por las adhesiones políticas al régimen de otros muchos, de algunas condiciones técnicas novedosas o ideas como la “antinovela” de Unamuno, que aluden a lo experimental, o a lo lúdico de un Jardiel Poncela (ver Yerro, 1977: 27-28).

La modernidad también implica un cambio de tendencia del escritor como personaje: aparece el *intelectual*, pero también el *bohémio*, que semeja ser una antítesis de aquél, en el sentido de impostura, pose. Álvaro Retana puede ser un ejemplo de escritor de la bohemia, preocupado por su propia leyenda personal, por su aspecto físico, por la provocación general que causaban sus fotografías “un tanto ligero de ropa”, como dice Antonio Cruz Casado (Cruz Casado, Antonio: *El novelista más guapo del mundo*, en Galeote, 2001: 20). Además, aunque el escritor trate de distinguir entre sus personajes y él mismo, la erótica homosexual que desprenden sus novelas es un motivo adicional de sorpresa y de comentario. Si bien un Valle-Inclán, como nos recuerda Antonio Cruz, pasaba importantes penurias económicas, el caso de Retana es el de un autor que vive de su obra y que, de una manera u otra, entiende la literatura como un negocio rentable. Su éxito avala este argumento, pero su olvido posterior atiende poco a sus requerimientos creativos, sin duda. Alcanzó popularidad a través de la novela corta –Cansinos también la cultivó profusamente-, y su erotismo llega a confundirse con la pornografía en algunas de ellas, sobre todo cuando se aplicó a la producción de novelas “largas”, que integran a las anteriores, como adiciones secundarias que consiguen un conjunto, más o menos, homogéneo, algo muy propio del modernismo. A pesar de su gusto por la polémica y la provocación, Antonio Cruz opina que su narración no es un discurso que “se deleite en lo obscuro y en lo soez. (...) no son, por lo general, novelas eróticas serias las que escribe, sino que el erotismo se suele diluir en la broma amable, en el guiño malicioso y sensual.” (Galeote, 2001: 29). Otro caso similar de impostura literaria es el de José María Carretero Novillo, escritor cordobés más conocido como “El Caballero Audaz”. Éste fue otro cultivador del género erótico, altamente rentable como vemos, que buscaba escandalizar al gran público, generando atención sobre la obra. Según Cruz Casado, Felipe Trigo responde a un tono diferente, puesto que es un autor de mayor calidad, y más ocupado de la estructura y

orientación conceptual de la obra, por encima de cierto efectismo más o menos explícito. En “El Caballero Audaz” Cruz Casado encuentra un espacio idílico, referencia universal del ser del autor, como individuo, que es Valdeflores, lugar “localizado entre Montilla y Aguilar” (Cruz Casado, Antonio: *José María Carretero Novillo, “El caballero audaz” (1888-1951) y la novela erótica*, en Galeote, 2001: 71-72). Ese lugar, como lugar de la memoria, como paradigma del espacio utópico, es como el Sur para Rafael Cansinos o Santamaría, para Juan Carlos Onetti, e incluso un Macondo, para García Márquez. A través de esa modalidad de la novela erótica, a veces rosa y a veces sentimental, a decir de Antonio Cruz, el Caballero Audaz alcanzó fama y dinero y una posición que le valía la envidia de sus compañeros. Mientras autores de gran talla estética y creativa apenas contaban con lectores, estos representantes de la pseudopornografía, ingeniosos y deslenguados, hallaban la fama y el éxito a partes iguales. La victoria de los mercados sobre la literatura se hacía efectiva en un ambiente industrial. Sin embargo, como ya sabemos, esto no significará la derrota del arte sino, bien al contrario, la elevación de un modo de aristocratismo exclusivista. Autores como José Martí, altamente influenciados por los impresionistas, investigan nuevas maneras de llegar al objeto y de expresar las capacidades expresivas de la palabra. Las sinestesias no se dan en demasía en la literatura española, en general, aunque Martí exprese una tendencia a la experimentación muy acusada:

“Para él, el sonido tiene más variantes que el color y éste a su vez más que la palabra y en consecuencia la belleza será más fácil de expresar a través de la música que de la pintura y ésta será también más bella que la poesía (...)” (Bernal Muñoz, José Luis: *El color de la literatura del Modernismo*, p. 175)

Para Rubén Darío es la música, sin embargo, el más alto grado de arte, representado en el mito de Pan. Por eso, según Bernal Muñoz, en la poesía de Darío se encuentra altamente imbricada la musicalidad del verso. También hallamos en ellos “los ejemplos de sinestesias y metáforas cromáticas” (Bernal Muñoz, José Luis: *El color de la literatura del Modernismo*, p. 177), que recogen sensaciones diversas que pueden ser mezcladas y relacionadas conceptualmente, como experiencias extensivas y completas. El mismo Valle-Inclán encontrará en la música un sistema apropiado para la exaltación de la palabra, llegando a confundir el motivo de la idea con el del sonido, físicamente dicho. La realización de este tipo de composiciones da a la novela, que deriva de un

sentido modernista de la poesía, la posibilidad de construir un horizonte diferente y variado, que no se escuda en la representación y cuyas experiencias derriban mitos anacrónicos, creando los nuevos.

También existe una novela modernista que no rechaza cierta denuncia social más reconocible. En ella, el espacio de la ciudad moderna es un retrato de la miseria humana que, bajo la utilización de nuevos lenguajes matizados por el cine o el sentido de la desnudez del *logos*, desplaza la figura del héroe encajándola en las características del obrero, del excluido, del desclasado. Carrère, “el último de los grandes bohemios españoles”, según Allen W. Phillips (ver Phillips, Allen W.: *Apuntes para el estudio de la bohemia en algunas novelas modernas (1880-1930)*, p. 399), “puede ser clasificado entre los continuadores de un tipo de realismo español”. Por supuesto, ya Blasco Ibáñez en *La horda*, se había deslizado por los barrios bajos madrileños, haciendo saltar la sordidez a las páginas centrales del libro. Haciendo esto, don Vicente había conseguido crear una personalidad propia en la figura de la ciudad capitalista del siglo XX, algo que enlaza admirablemente con el Nueva York de John Dos Passos, excelente ejemplo de este tipo de retrato urbano y humano. Carrère, de alguna forma, hacía uso de la picaresca, del modernismo y de sus experiencias con el mundo mísero de la bohemia para reflejar el carácter de un hombre moderno abandonado de sí mismo. El sexo, la ironía, la risa amarga, llenan de desesperación y de gris la vida de sus personajes. Un coro de maldad condicionada por el ambiente de ansiedad y la falta de futuro. Uno de sus *leitmotiv* es la violación de la mujer, como una manera de posesión, de invasión de la belleza, que está al alcance del deseo masculino. Sin embargo, en realidad la belleza está en la prostitución, en la vejez, en el alcoholismo, cualidades que destacan de las mujeres que frecuenta, pobres y esclavizadas del sexo, ausentes del auténtico amor y víctimas de una desolación destructora. La fealdad y la belleza se confunden hasta ser una. Aunque para Phillips, Carrère no tiene una especial consideración intelectual o creativa en la actualidad, aunque sí documental, el tratamiento irónico de la bohemia, que esconde, y consigue reflejar fielmente, una crueldad vital estremecedora, le da a su novela un aire distinto del de otras obras más comerciales y vencidas por la banalidad, y supone, para nosotros, posiblemente, un antecedente de la novela moderna urbana, donde la ciudad es el personaje principal y el “arrabal”, como en el caso de Cansinos Assens o Jorge Luis Borges, un espacio de belleza extrema, de humanidad desgarrada, de insondable autenticidad, a medio camino entre la lágrima y la caricia. En la visión de

Rafael Cansinos Assens, agudo crítico de la realidad literaria de su época, se observa el claro antagonismo entre siglos, protagonizado por Pío Baroja o Ramiro de Maeztu, que piden la desaparición de los *viejos*. Esta actitud es representativa de lo que, originariamente, puede ser considerada como una nueva generación de intelectuales; aunque, según él, el “único” acontecimiento literario digno de ser destacado es, curiosamente, la aparición de Ramón Gómez de la Serna, con quien acabará enemistándose a raíz de la Cripta de Pombo. Para Guillermo de Torre, toda esta literatura sólo podía ofrecer breves “chispazos”, no llegando a estructurar un verdadero esfuerzo sistemático, y coloca al *ultraísmo* como representante de esta consolidación.

“Mas ninguna de ellas, hasta la llegada del ultraísmo, logró expresar netamente y coordinar las intenciones dispersas y afines de los jóvenes que aspiraban a cerrar una etapa “subsecuente” y a abrir otra “inaugural”. Esto es: hacer patente su disconformidad, su ruptura raigal con los dioses, los credos y los módulos privativos de la generación 1898-1900, llamada también modernista o novecentista, y con las subsiguientes y serviles promociones epigónicas.” (De Torre, 2001: 65-66)

Atendiendo a este entusiasmo de De Torre por su adhesión al movimiento que profetizaba Cansinos Assens –casi sin quererlo y con una convicción inferior a la suya propia- habrá que aclarar que novecentismo y modernismo, equiparados en este párrafo, son matizables, sutilmente pero matizables; lo que significa que, en nuestra opinión, los modernismos son mucho más amplios y generales y anegan toda la realidad de la modernidad artística, considerando ésta, también, en el ultraísmo. Ultraísmo no nace para acabar con el modernismo, pero sí para impedir que éste se canonicé, se consolide como hito histórico, diluyendo su solidificación. Y para conseguirlo, remeda sus símbolos y sus procedimientos aunque, en el fondo, no hace sino sublimar lo que había proyectado para su poesía. Los ultraístas nacen libres y así se manifiestan, se aíslan del entorno y se hermanan, con una intensidad lírica y una pasión fuera de dudas. Para Guillermo de Torre, Rafael Cansinos Assens no utiliza correctamente el término *novecentismo* pues, según aquél, esta corriente rompe con los escritores finiseculares y se proyecta ampliamente a todo el comienzo del siglo XX. Habla de nuevos modos de pensar y de decir en lo que, creemos, es una transvaloración de los ideales modernistas en las ejecuciones novecentistas. Históricamente suponemos demostrado que el novecentismo tiene una superficie muy corta y que el modernismo, sin embargo, ha ido aceptándose como una visión de modernidad que abarca, incluso, a las vanguardias. En esta opinión, por lo tanto, coincidimos con Cansinos Assens, que reduce a los

novecentistas a su momento original en 1900. Incluso, podríamos añadir, ese afán de etiquetar las vanguardias y las posibilidades creativas que, poco a poco, se van significando llevarían a más de un crítico a error. La importancia, visto en perspectiva, de la idea del modernismo como un amplio generador de proyectos estéticos y vitales, con un denominador común, nos lleva a la conclusión pluralizadora del marbete. Estamos más convencidos de la existencia de *los modernismos*, que de la de un modernismo limitado al fin de siglo y a la efervescencia de los primeros años de revolución intelectual.

1.6.2. *La conciencia moderna.*

Buena parte de la conciencia intelectual está preocupada, como hemos venido comprobando, por el estado del país, que es como decir el estado del pensamiento social, lo consuetudinario y lo proyectado. Es notorio que la presentación de los personajes de la novela pasa a ser la presentación de la moralidad de esos personajes, y que en ese esfuerzo se utiliza la ironía, la caricatura y un sentido lúdico y deformado de la realidad. Sin embargo, la impresión de realismo en el trazo discursivo es patente, en ocasiones, en autores como Manuel Abril que, no obstante, reflexionan “largamente sobre los recursos de su arte, sobre el mérito y carácter de su obra” (De Nora, 1979: 69-70). ¿Qué se consigue? Emplear los recursos del lenguaje para desmitificar la realidad y para mostrar la falsedad de una vida de apariencias, de miseria moral y de desmembración social. Aunque buena parte de los procedimientos de los escritores, como en la novelística de Ramón Gómez de la Serna, coinciden con los que vienen de Francia, a la sazón ejemplarizantes de una modernidad que deslumbra, muchos son los que han mostrado la originalidad en la orientación de las técnicas que los novelistas nacionales proponen. La coincidencia, mayor o menor, es producto, en estos casos, de una ideología universal que une a la clase intelectual ante los avatares de la historia. No es una negación de la influencia recíproca de unos y otros, pero cada creación lingüística lo es en virtud de su propia personalidad ya que, como no podía ser de otro modo, el escritor modernista comienza por ser un individuo que experimenta con la lengua, de un modo fenoménico, y que bucea en la significación que subyace a su

propia forma de mostrar el objeto. Cuando Eugenio de Nora habla de Gómez de la Serna, lo describe así:

“Prosa, pues, de un barroquismo delirante, exasperado y, con frecuencia, de una chabacana aunque garbosa imperfección literaria. Y el “fondo” (...) sin embargo, “no siente España como problema, sino como espectáculo”: ése es el Ramón escritor.” (De Nora, 1979: 101)

La *greguería*, efectivamente, es una actuación, es un instrumento teatral de la narración que dialoga con el lector, provocando una solución distinta de la que ya había concebido antes de leer la obra. El horizonte de expectativas del lector ha variado, hasta el punto de haber sido descolocado del todo. Puede que ése, y no otro, sea el sentido del calificativo “espectáculo”. En todo caso, no es que Ramón no sienta España como un problema, sino que el problema ha de ser mostrado en otra dimensión, que lo empequeñece, que lo degenera, que lo absorbe. Cree Julián Marías, no obstante, que la *greguería*, siendo una oportunidad expresiva de primer orden, acaba estancando el curso natural de la novela, provocando su inacción, fragmentándola, haciendo de ella “un mundo hecho de restos, en permanente liquidación” (en De Nora, 1979: 104). Algo con lo que podemos estar de acuerdo sólo superficialmente, ya que la mayoría de las obras importantes del modernismo carecen de una trama argumental propiamente; si acaso se ve guiada por una mínima estructura de acción-reacción, sea en una línea cronológica racional o sea en una constante violación de la misma. Como en el caso de *El incongruente* (Calpe, Madrid, 1922), donde Ramón hace del episodio una esencialidad, la novela se transforma en una yuxtaposición de momentos; lo realmente sustantivo es la manipulación del hecho anecdótico, como opina De Nora.

“Estamos, desde luego, no lejos del mundo de Kafka, pero sin el encarnizamiento exhaustivo con que el novelista checo apura cada circunstancia; saltando ágil e inconsecuentemente de una en otra.” (De Nora, 1979: 111-112)

Aunque De Nora insiste en el solipsismo discursivo y existencial de Gómez de la Serna, no cae en la cuenta de la maniobra del mismo, que para poder elaborar su discurso necesita extraerse de la realidad cotidiana, de la escena histórica, para establecer otras normas, otras reglas que se sustraigan de la cronología. El contexto ha de cambiar para que quepa su narración, en un discurso no ajeno a los acontecimientos sino contemplado desde otra perspectiva. En nuestra opinión, su deseo de libertad es un canto y una

revolución, una posición de enfrentamiento ante el molde anticuado de la gobernanza del país, anacrónica y mísera, que encierra a los individuos en sí mismos. Es la propia nación, su realidad histórica, la que arrincona a los hombres sin remisión. Pero en vez de mostrar un victimismo romántico, Gómez de la Serna levanta el vuelo hacia un horizonte despejado, desplegando una palabra aún más extensiva. En ese esfuerzo de perfección del estilo, De Nora, muy correctamente, coloca a Gabriel Miró o Pérez de Ayala, y habla de Benjamín Jarnés como un habilidoso “creador”, un *demiurgo* capacitado para la estructuración del género narrativo. En algo se parece a Kafka, en algo fundamental, que es la elaboración de un discurso simplista, no especialmente elaborado que, sin embargo, alude levemente a realidades profundas, a sentimientos complejos y exacerbados, difícilmente asimilables en ocasiones, una verdad sencilla pero de una enormidad profunda y angosta. Jarnés no describe, da por sentado que algunas cosas ocurren y se saben, y muestra sin ambages lo que no debió decirse en esos términos, por la exigencia de otras formas más detallistas. El lector jugará el papel de adivinador de la realidad, como siempre ha debido aspirar, pero en una nebulosa con apariencia de juego de niños. Es por ello, quizás, por lo que el personaje de *Locura y muerte de nadie*, para algunos su mejor novela, construye a un hombre que tiende a “confundirse y borrarse en el anonimato gris del hombre-masa” (De Nora, 1979: 176). Al igual que el Augusto Pérez de *Niebla*, la conciencia de pequeñez es consustancial al hombre de la nueva sociedad industrial, empeñada en seriar al individuo, colocarle un número y hacerlo correr por una cinta mecánica. Sin embargo, Unamuno concibe a un individuo contestatario, responsable de su acción y empeñado en alcanzar el reconocimiento de su dignidad. Jarnés nos presenta a un personaje que, al contrario, tiene un compromiso con la apariencia, con el qué dirán, por encima del ser.

Parece claro que la novela no puede mantenerse en el estado anterior, por lo que cualquier nomenclatura debe ser desechada por sí misma. El caso de la *novela unamuniana* parece más una broma del autor que un concepto propio, aunque refleja lo que ocurre en la intelectualidad, el deseo de librarse de las etiquetas y concebir espacios narrativos diferentes y más abiertos. Esta actitud, que es una motivación que nace del romanticismo, tiene su origen en el carácter individual del arte, que exterioriza los sentimientos y pasiones del hombre, del ser, de ahí que el espacio de la novela se vea alterado por el lirismo de la poesía, la teatralidad o la imagen procesada por el cinematógrafo. Dicho carácter nos pone a la altura de la intelectualidad y la creatividad

europeas. Para Benito Varela, la “concepción temporal de Bergson” (Varela Jácome, 2003: 17) influye en la obra de Pío Baroja, en su búsqueda a través del salto cronológico, sobre todo en el manejo del pasado como vivencia latente; también resalta la influencia de la técnica pictórica impresionista en la novela de un Gabriel Miró; la presencia de un “dilema existencialista del ser como idea y el ser como acción consciente” (Varela Jácome, 2003: 17) en las novelas de Unamuno, anticipándose a la concepción que tiene de la misma Jean-Paul Sartre; Ramón Gómez de la Serna, por su parte, crearía una amalgama de posibilidades en base a la mezcla de lo real y lo surrealista; Ramón Pérez de Ayala confluye en un modelo de novela intelectualista al tipo de Aldous Huxley; Valle-Inclán, a través del *esperpento*, propone un modo expresionista de conocimiento y, finalmente, Azorín “utiliza los procedimientos surrealistas y ensaya el enfoque objetivo antes que el *nouveau roman* francés” (Varela Jácome, 2003: 17). Como vemos en este resumen explicativo, la originalidad de los escritores españoles coincide, en buena medida, con las propuestas tan cacareadas de la literatura europea. En este sentido, esto no hace sino confirmar el estado de re-creación de la novela que se está produciendo, amparado por el nuevo paradigma del conocimiento a través del arte. En la novela de Cansinos Assens, particularmente, intervendrán, en buena medida, el *expresionismo* propio de un Echevarría en *El matadero*, la concepción urbana de un Dos Passos o un Borges, el surrealismo creativo de un Gómez de la Serna o un André Breton, y el impresionismo de un Gabriel Miró. También, veremos cómo la novela es utilizada, en su caso, como un foro para la discusión acerca del propio arte, como ocurre con un Thomas Mann o un Hermann Broch, aparte de concebir interregnos de la poesía y la literatura, como modos de vida, en utopías de difícil encuadre histórico, algo que hace en *El movimiento V. P.*, acercándose, de algún modo, a visiones como las de Hermann Hesse en *El juego de los abalorios* o *Narciso y Goldmundo*. Creemos, como Benito Varela, que es Unamuno uno de los primeros, si no el primero, que modifica el aspecto de conocimiento que encierra el ejercicio estético novelístico. De este modo, lo descriptivo de la novela tradicional desaparece a favor del mito, de la nebulosa del sueño que no distingue la realidad. Por lo tanto, la interiorización del hombre destaca sobre la trama argumental y los episodios parecen retratos de la sentimentalidad, y de fenómenos experimentados a través de la voz del protagonista. “Las pasiones no son estados de conciencia sino modos de ser” (Varela Jácome, 2003: 121), nos dice el investigador, colocando a los protagonistas como “arquetipos: la envidia, en Abel Sánchez; el amor, en *Niebla*; la maternidad

sublimada, en *La tía Tula;*” (Varela Jácome, 2003: 121). En realidad, Unamuno no hace sino desbrozar las características del ser, anulando la posición central del adjetivo; sólo lo sustantivo debe ocupar el lugar de la esencialidad, devolviendo a la cualidad a un segundo plano. Lo accesorio, por otra parte, se desplaza a la imagen que es, en sí, una manera de esencialidad. El escritor sacude el objeto y obtiene una nueva dimensión, en la que la búsqueda del ser centra los esfuerzos técnicos y creativos. Puede que la condición de “novela dentro de la novela” ya se encuentre en la tradición española, como nos dice Varela a propósito de *El Quijote*, pero no es menos cierto que Unamuno establece una verdadera “niebla” de sentimientos en la voz protagonista, que es usurpada por el tiempo y la presencia inopinada del autor. La interacción entre verdad y ficción recrea la angustia existencial de *La náusea*, de Jean-Paul Sartre, y alude a la visión del hombre como la de un animal inteligente incapaz de aceptar la no participación vital del ser en su propia existencia, o tal vez anulado por su íntima condición, autodestructiva y negadora. Digamos que, al final, “el relato de la muerte” (Varela Jácome, 2003: 126) es lo que manifiesta el decurso de la novela. En otras de sus novelas, Unamuno sigue indagando en la lucha expresa del hombre por dignificar su libertad e independencia de acción y pensamiento. Si bien el amor parece una salida adecuada al problema planteado, constantemente, en aproximación a las ideas de Hegel, como nos dice Varela Jácome y con el que estamos de acuerdo en este punto, lo “ajeno”, el otro, se presenta como un elemento de conflicto, más que de integración. Esta posición del amor invadida por el elemento sexual, que es devorador y que dilapida, en cierta manera, la libertad individual, arrastrada hacia el marasmo de un sentimiento aglutinador y corrosivo, en plena búsqueda del ser del otro, que anula, que enajena, es coincidente con el modelo que del mismo muestra Cansinos Assens en *Ética y estética de los sexos*, donde la constante batalla en la posesión del otro no es sino la esencia mísera del ser de uno mismo, que arrebató la sustancia personal para tratar de unir la condición humana en una especie de disipación de la energía vital. Rafael Cansinos, sin embargo, añade ciertas apreciaciones sobre la distinción del sexo de la mujer que parecen justificar la posición social de la misma, anacrónicamente situada bajo el yugo de la masculinidad, algo que en la propuesta de Unamuno no está señalado o sugerido.

En el caso de Ramón Gómez de la Serna esa “nebulosa” unamuniana llega al extremo del surrealismo, el cubismo literario, la desvirtuación de la estructura narrativa,

la fatalidad del discurso estético, una vez rotos los nexos con la sintaxis tradicional, lo *kafkiano*. Desorden, por tanto, que expresa la angustia humana y la insatisfacción de una búsqueda no completada. Según Varela, el hombre de Gómez de la Serna “está dominado por el insistente deseo de evasión” (Varela Jácome, 2003: 140) y, sobre todo, se presenta, como en el caso de Sartre, como un símbolo de su desarraigo, adivinado tras la máscara de irrealidad que nos presenta la novela. La problemática nace de la condición desorientada del ser, que está proponiendo un encaje para su nueva hallada libertad, que le causa más dolor que beneficio. Todo lo contrario le sucede a Ramón Pérez de Ayala, escritor intelectualista, que procura un modelo de país en su obra, cercano a la idea noventayochista del ejercicio creativo. Su técnica, ya avanzada para su tiempo, muestra a un personaje comprometido con la ideología de la modernidad, arrastrando en su discurso un posicionamiento político, más o menos, velado. La opinión de que su novela se acerca al concepto de lo musical nos parece acertada, así como sus diferentes espacios de diálogo narrativo, donde las voces parecen ocupar terrenos diversos y paralelos y donde la propia forma del texto parece bifurcarse en ocasiones, mostrando caminos diferenciados. La influencia de Proust no deja de ser, como dice Benito Varela, importante y, en general, “aplica la visión diafenomenal y el enfoque múltiple” (Varela Jácome, 2003: 150-160). De Valle-Inclán añadiremos que su simbolismo, su deformación goyesca del hombre, alcanza un alto grado de expresionismo y participa de una crítica renovadora del tipo nacional, invertido con respecto al ser ideal. No me parece mala la comparación con Quevedo que hace Varela, en cuanto a su capacidad de mostrar al personaje como un títere, con toda la carga de barroquismo pero, también, de expresividad intelectual, de realidad costumbrista, de mofa a través de la ironía histórica, de degradación del individuo hasta la extenuación y la risa agria. Los instrumentos teatrales se confunden con los novelísticos en su visión creativa; pero *Tirano Banderas* supone una variación de los términos, una indagación en el expresionismo y una superación de la tramoya conceptual para centrarse en el lenguaje. La forma de trabajar con el tiempo en esta novela, nos recuerda a *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, donde la temática es parecida, o a *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, donde parece que un cuento resume, hacia delante y hacia atrás simultáneamente y sin un orden previsto, la historia del hombre en unas pocas voces protagonistas. La “degradación física y moral” (Varela Jácome, 2003: 178) de los tipos mostrados en esta obra nos acerca a aspectos de la realidad que serán tratados en el futuro, en modalidades creativas más incisivas con las desviaciones del

hombre, como una manera de sacar a la luz las mezquindades típicas del ser humano, congénitas y no condicionadas por el elemento histórico. No es hasta la aparición de *La colmena* que nuestra novelística propone un modelo coral protagonista. Hasta entonces, los escritores habían considerado cierto perspectivismo en el desarrollo de su obra pero nunca el coro se había mostrado como un sólido abigarrado y originariamente expresivo. La condición urbana mostrada por la novela anterior a Cela, alienante y aglutinadora de las más cotidianas tragedias, parece concentrarse en esta obra de un modo singular. Y su intento de renovación aparece como un hito considerable y un logro estético. No obstante, añadiremos, la parte central de su *tesis* no es muy diferente de lo que los novelistas anteriores ya habían desgranado.

A pesar de que se detiene la evolución de la novela en España y, como el Guadiana, desaparece en el mar del realismo social durante un tiempo, para reaparecer después con puntual destreza, Carlos Santa Cecilia cree que la llegada de Joyce a España ofrece una posibilidad en el momento justo en que se necesitaba. Los surrealistas canarios, nos recuerda, adoptan su disposición narrativa como ejemplo de cómo eludir la dependencia insana de una realidad trastocada, que no guardaba nada aprovechable. Por eso el investigador recoge las palabras de Ramón Buckley y de John Crispin, en el sentido de que España “se europeizó a partir del ultraísmo (1919-1923), movimiento en el que se juntaron el dadaísmo, futurismo y cubismo literario o creacionismo” (en Santa Cecilia, 1997: 87-88). Así, la década de 1920-1930 contempla la consolidación de las vanguardias como alternativa a un modernismo en fase de duda. Parece increíble que Joaquín Casaldueiro relacione las técnicas de Joyce con las de Benito Pérez Galdós, sobre todo tratándose de dos símbolos de épocas y estilos completamente antagonistas. Sin embargo, según recoge Santa Cecilia, hasta *Clarín* observa que el monólogo interior “tiene un firme antecedente en la prosa galdosiana” (Santa Cecilia, 1997: 88). También se hace referencia a *Niebla*, pero ahí la relación parece más obvia. ¿Qué demuestra esta conexión estética? Que, como venimos afirmando, la crítica más aguda encuentra puntos de unión, como no podía ser de otro modo, del nuevo arte con una tradición largamente enraizada porque, al fin y al cabo, y sin ánimo de repetirnos, la experiencia de la originalidad, de la creatividad, nace siempre de una referencia y gira en torno a una negación o a una afirmación de algo. No existe arte sobre el vacío, ya que éste contiene en sí todo el conocimiento, que es una

forma de decir que contiene la vida misma. ¿Por qué, si no, Benito Varella hace una afirmación como ésta?:

“James Joyce mezcla lo imaginario y lo real con una prodigiosa y terrible fantasmagoría, gran danza macabra y burlesca. Con un cambiante procedimiento expresionista, refleja el ambiente nocturno; deforma, contorsiona las figuras con técnica muy cercana al esperpento de Valle-Inclán.” (en Santa Cecilia, 1997: 89)

Sin embargo, otros como Machado hablan de Joyce como el último representante de una novela acabada, de un género que ha agotado sus recursos y que se busca en otros terrenos que nada tienen que ver con su forma de existencia, lo cual es muy atrevido de afirmar tratándose de un poeta, creemos. Es evidente que todo el que tuvo algo que decir en el desarrollo artístico del inicial siglo XX conocía la obra de Joyce; quizá, como dice Umbral sobre Gómez de la Serna, no hasta el punto de haber diseccionado su obra convenientemente, pero sí lo suficiente, como apunta Santa Cecilia, como para valorar la importancia de su discurso y sentir la motivación necesaria en su búsqueda experimental. En la *Generación del 27* la presencia de Joyce parece ser más habitual. El propio Pablo Neruda trajo la obra del irlandés con él y Jorge Guillén o Cernuda conocieron también de sus nuevas.

Hay un ejemplo significativo de la época que denota, según José María Castellet, la situación más representativa de la novela española. Al tratar con *Las últimas horas*, de José Suárez Carreño, premio Nadal de 1949, aparecen elementos que recuerdan a Faulkner o Green. Sin embargo, en la comparativa con la obra de Robert Merle, premio Goncourt del mismo año, las palabras de Castellet suenan a decepción cuando afirma que “suponen un esfuerzo técnico considerable que si bien Merle lo ha coronado con éxito, Suárez Carreño no lo ha podido superar.” (en Santa Cecilia, 1997: 144-145). ¿Por qué ese empecinamiento de la crítica española en considerar inacabada, incompleta, la producción novelística nacional? Con la perspectiva que nos da la distancia en el tiempo, hoy sabemos que al contemplar obras como *El Jarama*, *Tiempo de silencio*, *La colmena*, *Larva*, *El movimiento V. P.* o *La saga/fuga de J. B.*, nos da la sensación de que la novela modernista española cuenta con numerosos y exitosos ejemplos que, no obstante, han dilatado su presencia durante muchas décadas, prolongándose por el siglo XX como esfuerzos inacabados y discontinuos. Si bien en otras naciones la guerra

mundial supuso un obstáculo, a veces insalvable, no es menos cierto que la contienda civil en España prolonga durante más de cuatro décadas la situación de imprecisión, la falta de oportunidades y la ceguera general que impedía la continuación de la maravillosa propuesta literaria que, desde antes de 1898, se estaba produciendo en nuestro país. Por eso, y por otras razones de índole más específico, no es de extrañar que fueran premiadas obras que, no obstante su brillante aportación a la modernidad estética, carecen de la completitud, de la circularidad de algunos de los títulos antes nombrados como paradigmáticos.

Ya en la posguerra, España recibirá la influencia de los novelistas norteamericanos. La presencia en nuestro país de John Dos Passos o Hemingway, y la llegada de la obra de William Faulkner, por nombrar los más destacados, ofrece una visión de la realidad urbana, provinciana y mística del hombre en su desnudez. En ocasiones, esta sociabilidad inacabada del individuo, sobrepasada por la miseria moral del entorno y la incapacidad de desarrollo y autonomía del hombre, expresan la angustia del futuro, la inapetencia de la vida y, sin embargo, la enorme vitalidad contenida en esas pasiones desbordadas y esos excesos físicos y mentales que proponen un desorden anímico irre recuperable. Para Santa Cecilia:

“Los años que van de *El Jarama* a *Tiempo de silencio*, (...) son de enorme pujanza en torno a los problemas de la novela. (...) es a partir de 1958, tras el éxito de los autores realistas, cuando los horizontes de la técnica narrativa empiezan a cuestionarse (...)” (Santa Cecilia, 1997: 195)

Por supuesto, es *Tiempo de silencio*, y en eso estamos de acuerdo con el investigador, el hito que marca la consolidación de la idea de Joyce en España, en toda su profundidad. Fue una obra muy exitosa y señala un nuevo horizonte inesperado en la novela española, sobre todo después del arrumbamiento de los esfuerzos anteriores en el olvido de la “sociabilidad” que inundaba la supuesta imposibilidad de la renovación completa, como los más agoreros habían ido vaticinando. Esa renovación que quedaba pendiente parece abrirse a otros modos, como el llamado *tremendismo*, y a una corriente de cultismo en la novela que recupera los lugares comunes del clasicismo grecolatino o la admiración por la belleza de la palabra exuberante.

Parece claro que el desarrollo de las técnicas narrativas en nuestro país tuvo un gran mérito, si tenemos en cuenta que las noticias del extranjero llegaban con cuentagotas. El

propio Ortega reconoce que Proust no es conocido en España hasta bien entrada la década de 1920. Esta similitud en los procedimientos y el nacimiento de una nueva concepción del arte se manifiesta, entonces, como un movimiento autónomo, original y de gran calado, poniéndonos a la altura de las mejores generaciones del momento. En este punto, España había conseguido situarse a la vanguardia de las naciones occidentales. A pesar de ello, la infamia general de nuestra sociedad nos relegó al ostracismo y la inanidad durante varias décadas. Las obras de Ortega, Miró o Valle-Inclán, opina Fernández Cifuentes, están entre las que dejaron una más profunda huella en las generaciones futuras, viendo frustradas sus posibilidades de continuación inmediata pero no siendo del todo olvidadas en las nuevas creaciones. Sí que es verdad que, no obstante, quedaba la sensación de que no se había conseguido trazar una obra “lograda”, completa, como afirman algunos críticos e historiadores. Y puede que por ello la historia deposite sobre *Tiempo de silencio* la gran consecución de la modernidad. Se puede estar de acuerdo o no con esta apreciación, pero es evidente que no carece de fundamento. De hecho, pasado 1930, la crítica busca desesperadamente asignar a una obra la condición de la modernidad, el registro de sus más excelsas virtudes, y consigue, así, aproximar al lector a Benjamín Jarnés o Antonio Espina, pero todos acaban decepcionando, de algún modo. Autores posteriores, como Francisco Ayala o Rosa Chacel buscan explicación al fenómeno. En general, todos se sienten concernidos por la reflexión sobre la particularidad y el protagonismo del arte, y trasladan su preocupación al diálogo intelectual, algo que recuerda a los años finiseculares, y a la efervescencia revolucionaria del romanticismo; actitud que tiene un ascendente en la llamada “novela intelectual”, cuya paternidad, entre otros, puede atribuirse a Ramón Pérez de Ayala. Su obra responde a una pregunta esencial:

“¿Qué valor tiene o qué aliciente ideal puede tener la vida para el hombre individual, considerado como un fin en sí mismo, si la nación a que pertenece ha fracasado en ser a su vez un fin en sí misma?” (Abellán, 1993, Vol. 8: 91)

Lo que evidencia que el esfuerzo en estudiar al hombre como hecho singular afecta al colectivo como hecho histórico. Esta discusión parece alargarse hacia la novela social, hacia el realismo, el naturalismo o la modernidad, pero es ésta la que aborda el problema sin el condicionamiento engañoso de la anécdota cronológica o la influencia de la política activa, sino desde el compromiso y la amplitud de la posibilidad dibujada.

Esta posibilidad hace útil al lenguaje como ente comunicativo, como canal vehicular de las ideas e instrumento de construcción básico de las sociedades, dado que el lenguaje anquilosado en la tradición y la palabra heredada, significativamente materializada, ha sido colocado en una posición de descrédito y de inevitable filiación con el poder que detenta el orden. La misión del arte consistirá en ofrecer una liberación al medio y un horizonte al hombre.

El primer “exceso” de la modernidad en España recibirá el nombre de *ultraísmo*. Tras repasar los acontecimientos, podemos llegar a la conclusión de que este movimiento da respuesta a una necesidad, aglutinando a muchos autores que, por su juventud, se sienten desplazados, excluidos y silenciados por el *establishment*. Al caricaturizar el ejercicio literario los ultraístas siguen, de alguna manera, a Gómez de la Serna, quien ya se había atrevido a cumplir con lo que luego fueron consignas, podríamos llamar, oficiales. Rafael Cansinos Assens es presentado por la historia como el *alma mater* del ultraísmo y, seguramente, resulta ser más un símbolo, un padrino, que un convencido anunciador de la corriente. Sus procedimientos, como opina Guillermo de Torre, no llegan a ser ultraístas y, todo lo más, su figura sirve para unir a los nuevos escritores, que necesitan una referencia intelectual y literaria de primer orden. Cansinos, en un momento dado, es bien sabido que rechaza su filiación con el ultraísmo, y lo hace de una manera no sólo elegante, sino altamente creativa. La presentación de *El movimiento V. P.*, donde reniega de los llamados “nuevos”, curiosamente, enjuicia a la vieja literatura a través de una novela irónica, satírica en muchos párrafos, con tendencia al exceso dadaísta, autodestructora. Sin quererlo, puede que Cansinos hubiese logrado su obra más ultraísta en el acto de despedida del movimiento, aunque esa posición beligerante contra lo anacrónico ya se percibía en el resto de su producción. Parece como si la situación le hubiese forzado a soltar la lengua, cumpliendo con esa visión *ramoniana* que afirma: “¡Oh si llegara la posibilidad de deshacer!” (Videla, 1971: 20); algo más que una declaración de intenciones. Nadie como Torrente Ballester ha definido, a través de la *greguería*, esta manifestación ideológica tan particular:

“La greguería es el resultado de una intuición que adivina la singularidad absoluta de los objetos y la expresa en un aforismo por medio de una comparación, de una imagen o de una metáfora sustantiva o adjetiva, destacando ante todo el matiz humorístico del objeto.” (en Videla, 1971: 21)

La definición aúna los términos humor, objeto, imagen, intuición, comparación y singularidad, que son los sustantivos apropiados en la búsqueda íntima de la realidad a través de la estética literaria más profunda. Así, nadie se puede extrañar de que este tipo de arte creativo mire con los ojos de la intrascendencia aparente, de la destrucción de los mitos antiguos a través de la risa y la degradación, o que el mero juego aparezca como un ejercicio intelectual vinculante con la sociedad y el individuo. Eso es lo que parece desprenderse de la propia crítica de Rafael Cansinos. Observemos cuál es su conclusión tras la lectura de *Niebla*, de Miguel de Unamuno:

“Este admirable libro, que sería único si no existiesen *Las aventuras de Tristram Shandy*, de Sterne, es el intento más serio que se ha hecho entre nosotros para liberar a la novela de todas las fórmulas rituales, para identificarla con la vida, substituyendo el espejo sthendaliano por la vida misma.”
(Cansinos Assens, 1925: 66-67)

El compromiso del artista con el arte supone, entonces, el cuestionamiento de los modos aprehendidos y la elaboración de un código nuevo, más acorde con la modernidad en ciernes.

1.7. RAFAEL CANSINOS ASSENS EN LA HISTORIA. GENERALIDADES.

A través de la historia de la literatura, los testimonios de gente que le conocieron, o declaraciones indirectas, sabemos que Rafael Cansinos Assens era un protagonista del mundillo literario; esto es seguro, pero también lo es que su abundante producción no tuvo el respaldo del público y que, instado por la realidad, el escritor abandona su proyecto creativo en pos de una relación con las letras a través de la traducción o la crítica, algo que había cultivado durante toda su vida. Motivos ajenos al ejercicio estético provocaron esta decisión de autoexcluirse, que resulta curiosa en un hombre auténticamente nacido para escribir y comunicar. También es verdad que su erudición y lo anodino de su vida, crean un perfil común de sabio envejecido y retirado a la contemplación. La declaración voluntaria de su exilio literario en *El divino fracaso* podría llegar a parecer una mera impostura, o un reconocimiento de la decepción. En todo caso, coincide con algunas de las figuras cómicas que circulan, como apunta Walter Pabst, por la novela corta de las diferentes épocas.

“A través de las novelas cortas de tres siglos vemos desfilar a los “pedante” en las más diversas figuras (...). En el fondo, el pedante es siempre el representante de la misma debilidad humana: del alejamiento e ignorancia del mundo real como consecuencia de la erudición libresca, y siempre se nos ofrece como la caricatura del humanista.” (Pabst, 1972: 177)

Rafael Cansinos, genio creador de su propio personaje, ya había justificado su judaísmo mediante una “media verdad”, tildándose de heredero de una estirpe que ya, prácticamente, se había diluido en el tiempo y en el sedimento de la memoria y los hechos comprobables. Aún así, su voluntad de recreación de una mitología personal parece aludir a su motivación por concederse una nueva oportunidad, un marco diferente del conocido, como principio para pensar la modernidad y crear libremente. Del mismo modo, Cansinos Assens podría haber manifestado su fracaso literario, que al final no es sino una afirmación de la infamia social, más que de su propia incapacidad para comunicar un sentimiento o una ideología, que quedan, antes bien, reafirmadas en su variada obra. Cansinos es el inventor de una vida, el especulador de la historia, ese “pedante” de la novela corta, personaje controvertido, anegado de ideas y negador de la realidad. Esa realidad, controlada por la memoria histórica, ha creado una mentalidad religiosa que saca provecho de sus muertos y sus desgracias. Dicha actitud siniestra

también provoca la reacción judaica de Cansinos, para quien la memoria histórica no es una justificación de los hechos o de un gobierno inadecuado, sino el espacio de conocimiento y verdad, el único compromiso vital. Günter Grass dibuja muy acertadamente el pensamiento histórico religioso en *El rodaballo*.

“Después de haber matado Mestuina a Adalberto de Praga, más tarde hecho santo, yo enterré el cucharón de hierro, porque temimos que pudieran hallarlo y elevarlo a la categoría de reliquia cristiana.” (Grass, 1986: 98)

A Cansinos también le preocupa la tensión que se manifiesta entre el hombre y la mujer, que considera uno de los motores de la construcción de la sociedad moderna. El pulso por ocupar un espacio de poder da salida a los vestigios de la animalidad. Aquel que tiene el poder puede moldear a la comunidad, aplicando su idea de la convivencia. Hombres y mujeres, claro está, somos diferentes y nuestras aspiraciones son distintas. Por eso, siente la necesidad de explicar este océano de sensaciones y *Ética y estética de los sexos* consigue morder las conciencias más convencionales, mostrando el hecho freudiano desde una perspectiva poco amable, manifiestamente apocalíptica, de las relaciones sexuales entre distintos. El hombre parece, en la mentalidad cansiniana, estar atrapado entre su pulsión sexual, que es un universo interior del que emanan voluntades, y su conocimiento intrínseco, revelado a través de la utopía judaica, que es el origen de la transvaloración literaria. Permutabilidad, avance, fenomenología, percepción del tiempo, son variantes de la fórmula vital del escritor. La postura de Cansinos al respecto del sexo “literario” desemboca, así, en un erotismo difícilmente clasificable: va desde la sutileza del romanticismo al *voyeurismo* inquietante, pasando por el más abyecto *expresionismo* degradante. Encontramos que la modelación del mito de la mujer por parte de Cansinos, consigue centrar su obra narrativa, sobre todo su novela corta, y que la representación de lo erótico es más una condición necesaria de su lenguaje personal que una actitud específica. No olvidemos, de todos modos, que el tratamiento de la sexualidad en la literatura había tenido ilustres representantes, como Felipe Trigo, bastante más exitosos que nuestro autor, y que las polémicas sobre la novela sicalíptica habían marcado una moda de la época.

El extrañamiento de la sociedad decimonónica coloca a los intelectuales como valedores de una nueva nación, un proyecto utópico que habría de concretarse en el arte,

de forma primigenia, para luego inundar el resto del orden social. Cansinos encuentra en el judaísmo la justificación a su propia utopía, a la que da forma por medio del ritual. El Sur es su Israel, y Dios es una propuesta que subyace en la palabra, que está en ella, puesto que la palabra es el único monumento que queda en pie de la destrucción. Por eso el mito de la modernidad será concebido como el mito de la literatura. Así visto, Cansinos Assens concibe su ejercicio como una diáspora, en medio de una tierra extraña. La posición histórica de los judíos seguía mostrando signos de su actividad memorística, poseída por el estímulo negativo de las sociedades occidentales.

“Había aún un invisible *ghetto* dentro del cual los gentiles occidentales continuaban confinando al judío y en el que éste a su vez continuaba separado del gentil occidental.” (Toynbee, 1994: 56)

Siendo su único vínculo original el de la palabra heredada. En este caso, la palabra no contiene sino el sustrato de la verdad, modificada por el paso del tiempo, pero no la sutileza de las diferentes ideologías impuestas por los acontecimientos históricos. De ahí que el sentido de heredad, aquí, represente, únicamente, la transmisión del saber de la raza judía, que es como afirmar el derecho a conocer del hombre en su propio seno.

En una entrevista concedida a Xavier Bóveda, Rafael Cansinos dice: “La salvación reside en aceptarlo todo: todo lo que venga, lo que sea nuevo” (en Videla, 1971: 33). Esta declaración de intenciones de la renovación literaria y artística, lo es también de una posición intelectual, orientada al orden social y político. Bien es cierto que se produce un choque perceptivo en su acérrima defensa de la palabra, como memoria traspasada por los ancestros, y la búsqueda incesante de lo nuevo, pero tiene su explicación. La modernidad considera que lo nuevo es la vuelta a lo primario: a la libertad del uso, de la expresión, a la no limitación dentro del compromiso artístico, a la honestidad creadora. La palabra, salvada del lastre de la historia política, es recipiente de valores universales, de un amplio espectro que contiene el conocimiento y que conecta a la perfección con la intuición humana. Lo *nuevo* es abdicar de la historia pero, también, recordar de dónde parte la actitud comunicativa y cuál es el sentido de la letra. Es volver al *logos* que reside, eso sí, en lo que podríamos llamar la historia *verdadera*, no contaminada por los intereses ajenos a la percepción individual del tiempo. Esto que estamos desgranando tiene mucho que ver con la idea del lenguaje como de una nueva mística. El escritor se transforma en un místico, en un comunicador del “más allá”

contenido en la palabra, para lo cual tiene que explorar sus más insondables posibilidades. En esa actitud, encuentra referentes muy precisos que manifiestan, dentro de nuestro comportamiento humano, signos que evidencian lo que podríamos llamar la *sabiduría innata*. Uno de esos referentes, como hemos anticipado, es el sexo. Según María Rosario de Paz Blanco:

“No es casualidad este lenguaje referido al sexo presente en toda mística, también en la judía, y principalmente en la judía, pues el sexo es la fuente de toda energía y nuestro propio origen, por tanto, algo tendrá que ver con Dios.” (De Paz Blanco, 2008: 5)

El judaísmo es una reflexión sobre el origen, en base al innatismo de la Torah, que procede de la alianza del hombre con Dios, con su pueblo, la utopía humana encajada en la divinidad. Israel, se puede llegar a pensar, se encuentra en el *Geist* del ser del hombre, en su infinitud, y no es una presencia espacial o geográfica que pueda ser localizada *enfrente de* sino *en*. Para llegar a la raíz del problema, que incluye la solución al mismo, se transgrede el orden convencional de la sintaxis y la semiótica se altera, se sacude, para crear nuevos significados que, en realidad, ya estaban ahí, supeditados al sedimento histórico. El místico es el poeta, afirma De Paz Blanco, “Abunda el estilo hiperbólico, o superlativo o diminutivo, propio del que roza límites, que es lo que creemos hace el místico” (De Paz Blanco, 2008: 16). Y esto es lo que hace Rafael Cansinos Assens, discurrir por el camino de la mística, que es la consecuencia de una visión de la modernidad plena y estéticamente realizada. El judaísmo es su piedra filosofal y el lenguaje su bandera. Así, cumpliría con la siguiente sentencia:

“Es distintivo de la mística judía su relación con el lenguaje (...) confían en que el lenguaje procede de Dios y por tanto es elemento objetivo.” (De Paz Blanco, 2008: 45)

Entendiéndose por “objetivo” aquello que tiene un alto grado de certeza, pero teniendo en cuenta que ésta es una verdad aprehendida por el conocimiento intuitivo del individuo, que tradicionalmente ha sido llamado “subjetivo”. Comprobamos cómo la cotidianidad cambia de nombres. Estaríamos de acuerdo, entonces, con el padre Marechal en que “La alta contemplación mística no es una percepción sensorial, ni una proyección de la imaginación, ni una cognición discursiva, sino, estrictamente hablando, una intuición intelectual” (De Paz Blanco, 2008: 72), aunque él la entiende desde el punto de vista de una comunicación fenomenológica que trasciende al objeto,

es decir que prescinde de él. En cierto modo, esto se puede dar pero, sin llegar a los extremos de una Santa Teresa de Jesús o un San Juan de la Cruz, convenimos en que el misticismo de la modernidad, por lo menos en Rafael Cansinos y otros poetas y novelistas del siglo XX, confluyen en el objeto y advierten su intuición a través del hecho fenoménico, admitiendo una semiótica trascendental y no representativa. Por tanto, podríamos concluir, la mística modernista está en la línea de una experiencia artística y no en la de una experiencia, propiamente hablando, religiosa. Eso no excluye que el modernismo presente una liturgia caracterizadora y distintiva.

Es muy interesante la reafirmación de nuestro autor en un espacio idílico, cuya verdad parece prescrita por Dios a través de los hombres, categorizando el mito de la literatura desde el inicio de los tiempos y las conciencias. Si hacemos caso de S. Trigano, una de las cuestiones principales del judaísmo es que “El texto fundamenta lo social en el modo de una mediación entre los hombres. Forma su textura íntima, su medio ambiente.” (en De Paz Blanco, 2008: 126). ¿Quién podría, en base a esto, negar la capacidad de acción del hecho intelectual o artístico sobre la vida misma; se trataría o no de una intervención política fáctica? Si Dios creó todo a partir de la nada, los místicos tratan de alcanzar esa nada para llegar a Dios, en buena medida. Luego, diríamos también, la verdad del arte está en su destrucción, en su cíclica reconstrucción que produce enormes cantidades de residuo, impregnados en la memoria de los tiempos y recuperados, en ocasiones, para nuevas proyecciones. La injusticia del arte reside en ese continuo canibalismo de sí que, no obstante, está en los genes de su desarrollo. También es verdad que esa búsqueda infinita se hace desde la perspectiva del uno, que sólo puede conectar con el universal común a través de su visión personal, intransferible, único conducto verdadero al ser que nos construye, origen de todas las cosas. Por eso:

“La primera tarea será designificar, quien innove el sentido redescubre el poder de las palabras en virtud de su designificación (...). Hay que partir del nada sé, como Sócrates (...) actividades más bien del inconsciente, pues no hay que poner voluntad consciente en la lectura y la palabra cobrará vida.” (De Paz Blanco, 2008: 180)

Esto es partir del hecho fenomenológico, de la contemplación pura del objeto artístico, no avalado por nada, no concernido por nada sino por la experiencia del individuo. Así

comienza la reflexión vanguardista, la espontaneidad surrealista, la pasión futurista, la brillantez libre de todo *ismo*. Hay autores, por ello, que se sienten atraídos por la relación que mantienen los modernismos con la mística, y especialmente la mística judía. La obra de Franz Kafka, en este punto, se presenta como un paradigma irrenunciable de la modernidad, donde la mística del lenguaje condiciona la semiótica del hombre, cosificado como experiencia de conocimiento, más que como víctima del orden social. De ahí se pueden extraer multitud de consecuencias pero, al igual que el eterno amante cansiniano, la tipología humana se percibe a través de su dimensión imaginativa, de su pincelada, no de su representatividad costumbrista o realista, que no son sino detalles sin importancia trasladados al papel. Romper con la imagen preconcebida es atizar en la base de la palabra mermada, el débil legado de la historia, y es elaborar el edificio de la ética del escritor. Cansinos Assens, como literato, muere en la cicuta de su ética, como un Sócrates convencido, arrojando el deber del ciudadano del arte, incapaz de sobreponerse al mandato de una convicción indestructible, devoradora, dictatorial: la de la más absoluta libertad del signo verdadero. Para ello ha de escudriñar el espectro semántico de la palabra, ya que “no encontrar significados es el pecado, y la falta consiste en creer que algo es estable, petrificado” (De Paz Blanco, 2008: 265-266). Pero como la verdad no puede ser transmitida por la razón y, además, como opina De Paz Blanco, la revelación mística no es un medio propiamente expresivo, el judaísmo se atiene al humor, a la narración artística, a la impostura del personaje y de la recreación ficticia. Aquí es donde hallamos el motivo por el que Cansinos Assens se transfigura en su obra, y se presenta, incondicionalmente, como un escritor que se autobiografía en sus novelas y narraciones cortas, sobre todo, haciendo de sus *alter ego*, la sustancia continua de una explicación, que no llega sino en el ejercicio de su futilidad e irracionalidad, por mucho que el espacio representado llegue a parecerse, lo más mínimo, a cualquiera de las realidades conocidas. Ana Arendt observa en Walter Benjamin un convencimiento de que la relación con el pasado habría de modificarse. Para ello, la modificación ha de acercarse al “signo inequívoco de la modernidad” (en Leyva, 2003: 402), en la que se manifiesta una pérdida de la autoridad de la tradición. Benjamin, al igual que Cansinos, dirige su mirada al frente sin perder la perspectiva de un pasado original, que llega a través de una semiótica desnuda y primaria. Por eso, pensamos que Rafael Cansinos cumple con el ideal de Roman Jakobson:

“La poesía no consiste en añadir al discurso adornos retóricos; implica una reevaluación total del discurso y de todos sus componentes cualesquiera que sean.” (en Ricoeur, 2001: 197)

Afirmación que pone en entredicho la filosofía del arte, esté donde esté en el tiempo, y que conduce a la evaporación vanguardista sin remisión. A pesar de todo esto, sorprendentemente, Cansinos Assens no aparece como un elaborado protagonista de la modernidad, ni siquiera como un elemento de unión con la producción de la novela moderna a partir de los años 60 del siglo XX. Si comparamos las afirmaciones de Tomás Yerro con respecto a la inmortal obra de Luis Martín-Santos, y los hallazgos en la novelística de Rafael Cansinos veremos que, ambas, coinciden en una búsqueda y realización de nuevas técnicas, en un “lenguaje neo-barroco digno y denso” (Yerro, 1977: 34-35) y en la introducción de “pequeños ensayos, digresiones y distintas perspectivas según la circunstancia y el tema”, aunque esto último, honestamente, sólo lo hallamos en *El movimiento V. P.* y *La huelga de los poetas*. En tal caso, y teniendo en cuenta la diferencia sustancial que consiste en la condensación de todo esto en una sola obra, frente a la dispersión de la enorme producción narrativa de Cansinos, ¿cuál es la gran diferencia conceptual? Por supuesto que las obras de Martín-Santos y Cansinos Assens tienen enormes diferencias, pero también las tienen las obras de Kafka y Hermann Broch y, no obstante, pueden estudiarse ambas desde el ámbito del modernismo novelístico. ¿Dónde está el problema? Seguramente, la situación de desprestigio editorial de la obra de nuestro autor influyó en su ostracismo. También la nula intervención de la crítica en este sentido, de lo que podemos extraer que la literatura, como el lenguaje, sobreviven gracias al reconocimiento y no a su mayor o menor utilidad. Desgracia ésta que parece obvia pero que en estos casos se manifiesta con mayor virulencia. Sin embargo, no podemos negar que Rafael Cansinos utilizó el fracaso como un filtro de su arte y su ideología, consciente del mal que la sociedad industrial arrastraba consigo, y del que él no era el único damnificado. Así que, en lugar de quejarse, transforma su situación en un ideal ético y estético. Eso no hace diferentes sus penurias de las de otros escritores, hoy famosos, que también las padecían, pero sí lo afirma en su carácter modernista. El suyo es un oficio socialmente desprestigiado, a pesar de las modas. Leemos en *La montaña mágica*:

“-¿Es que no tiene dinero? (...)

-No. No debe de tener –dijo Joachim-. Como mucho, lo justo para pagar su estancia aquí. Su padre ya era escritor, ¿sabes?, y yo creo que también su abuelo.

-Siendo así... (...)" (Mann, 2005: 95)

Empero, visto desde fuera, quizá toda esta actividad parece excesivamente corrosiva, alienante. ¿Cómo se puede construir una cultura mediante su destrucción absoluta? Escritores como D. H. Lawrence atribuían a los judíos “un papel importante en la degeneración de la cultura europea” (Hidalgo Andreu, p. 36), y siendo esto posiblemente cierto, ¿no se trataba de una convicción transformadora positiva? La historia actúa como bloqueo de las ideas a través de los prejuicios, lastrados tras largos años de represión intelectual. El maquillaje de las diferentes culturas, provenientes de formas de gobierno y no de reflexiones y diatribas artísticas, conlleva este tipo de afirmaciones, que se desmarcan de su completa significación para ser reutilizadas a favor de la política. Por eso los escritores como Cansinos huyen de la realidad mostrada y se refugian en el arte, donde los prejuicios han desaparecido o han sido depositados en el fondo del crisol.

Cuando nuestro autor realiza una caricaturización tan extrema de la realidad, como en el caso de *V. P.*, no difiere mucho de un Ayala o un Valle-Inclán, a pesar de que su sátira pueda considerarse más o menos incisiva. Su expresividad se vuelve agresividad artística, censura del pensamiento canonizado, histrión de las comunidades de intelectuales asustados por la novedad. La risa resuena como un eco infalible en mitad de una atmósfera homogénea, neblinosa, abriendo un espacio insondable hacia la luz. Allen W. Phillips dice de Rafael Cansinos que es un autor “De singular importancia aunque no lo suficientemente valorado en los círculos académicos” (Phillips, pp. 424-425), para luego añadir que se trata de “un espíritu orientado hacia lo nuevo aunque no abandonó jamás lo antiguo”. Posiblemente, su situación al margen de la crítica no lo hubiera entristecido, pues nada hay más vivo que un arte que sigue sin ser fosilizado por la historia, pero, realmente, el sentido de toda acción comprensiva o comunicativa tiene como fin el establecer, el normalizar una razón superior que, dinámicamente, muere cuando concluye, cuando es aprehendida en la conciencia de la colectividad. Asimismo, Phillips encuentra, como nosotros, que Cansinos Assens bulle por entre las madejas de la tradicionalidad narrativa, a pesar de su carácter abiertamente moderno. Esto se manifiesta en un barroquismo que no abandona ciertas peculiaridades del discurso narrativo ya empleado, como una manera de valorizar lo positivo del conocimiento

previamente adquirido, sin que su estética se vea rebajada al anacronismo contra el que él estaba batallando.

El movimiento V. P., en la frontera entre el amor y el odio por la filosofía predominante en los nuevos intelectuales y poetas, recrea el ambiente de desconfianza intergeneracional que se había producido, y la distancia que esto generaba. Cansinos opinaba que algunos renovadores se habían “humanizado”, pasando a ser antiguos, frente a los que “marcan rabiosamente el paso con una frenética impaciencia de porvenir” (Cansinos Assens, 1947: 11). Es por ello que nuestro crítico ve en la obra de Soler Darrás una intención humorística, relacionándola con lo provisional del lirismo naciente. También Cansinos es especialmente observador cuando habla de los modernistas, refiriéndose a los epígonos de Rubén Darío, llegando a la conclusión de que la poesía ha de ser inspirada “para el espíritu, no para el oído” (Cansinos Assens, 1947: 60-61), puesto que el ritmo que importa es el interior y no el puramente musical. Todas estas opiniones se enmarcan en una concepción vitalista de su poesía, que además es conciliadora con una tradición aprehendida, que es modificada, adaptada y transformada en un lento proceso hacia la modernidad del arte. Vemos similitudes de importancia con su personalismo poético, su referencia autobiográfica. Curiosamente, hablando de ello, resulta que el apellido de nuestro autor es un remedo de *Cansino*, históricamente más certero y comprobable. De la misma manera, su judaísmo es, como hemos dicho, una impostura calculada y artística. ¿No sería esta actitud similar a la de Italo Svevo?

“De familia judía (religión que en la adultez no llegó a sentir como suya), viviendo en una ciudad en la que confluían lenguas diversas, su sino era el de la pertenencia cultural múltiple (...). El hijo de Franceso Schmitz quería ser otro y, fiel a las palabras, decidió cambiarse de nombre. Así, Ettore Schmitz se convirtió en Italo Svevo (...)” (Cueto, Alonso: *Zeno Cosini y las paradojas de la voluntad* (prólogo), en Svevo, 2001: 12)

Tal vez por el empeño alienante de la historia, o porque, de una vez, el hombre estaba dispuesto a tomar las riendas de su existencia, los escritores del siglo XX consiguen deshacerse de sí mismos y comenzar una andadura basada en la honestidad. Nos parece que este tipo de coincidencias tienen un trasfondo de convencimiento intelectual y creativo, más que un mero componente de casualidad, como podría llegar a pensarse, lo cual establece un vínculo universal, una nueva nación de hombres nuevos.

No obstante lo dicho, Cansinos Assens reconoce abiertamente el legado de la poesía rubendariana; incluso, es capaz de admitir que “el romanticismo es lo eterno en el arte” (Cansinos Assens, 1919: 77), con lo que eso significaba de comunicación con la historia y con valores que, aunque aparentemente son similares, encierran un simbolismo anticuado frente a la nueva actitud, privada de ellos en gran medida. Es la *greguería* el ejemplo de sencillez simbólica más extremo, y su indiferencia, según nuestro autor, es la medida del simplismo, la elementalidad, que alcanza al objeto a través de su mínima expresión. Cansinos acaba, por estas opiniones y por su indulgencia coloquial, en el centro de las disposiciones creativas del momento, llegando a ser venerado como un símbolo más, y no por su producción, lo que llegó a comprometer su actividad creativa. Alfonso Camín le recuerda así:

“TERTULIA DE CANSINOS

Tertulia de Cansinos

en un café de la Puerta del Sol.

Juventud para nuevos caminos,
fermentación de alegres vinos

en el viejo tonel español.

(...)

Cansinos, largo corpachón tallado

en un tronco de olivo,

por un imaginero primitivo

que fue a la santa hoguera condenado

como profanador del olivar sagrado,

habla, en medio del grupo, del arte venidero,

deshoja sus palabras igual que un jazminero,

su flor. Y en su suave manera

y místico fervor de apagaluces,

parece sollozar la petenera,

atada a los magnolios andaluces.” (Ramón Gómez de la Serna reproduce el poema de Camín en *Nuevos retratos contemporáneos y Otros retratos*. Aguilar (Mayor), Madrid, 1990, pp. 329-331. Recogido en Oteo Sans, 1996: 25)

En toda su materia crítica y narrativa, aunque con diferentes objetivos parciales, la obra de Cansinos destila un deseo ferviente de comprensión, de adecuación del pensamiento

a la realidad exacta, la íntima. Ese sentimiento noble, en su opinión, está por encima de toda belleza abstracta, de todo juego de composición, y ha de lograr el encaje perfecto entre el hombre y el mundo, si es que existiera una línea de separación entre ambos. Además, Cansinos Assens, según Oteo Sans, concibe la obra crítica como “creación sobre creación, en una perspectiva que convierte la obra primera en fuente inagotable de belleza y la obra crítica en expansión de aquella belleza primera” (Oteo Sans, 1996: 28). Es decir, que la creatividad afecta a la historicidad del individuo, a su obra estética, a su pensamiento intelectual y a su actividad crítica, del mismo modo. Ese afán de conciliar el pensamiento de la juventud con el propio y esa despreocupada dejadez de la propia obra representan el triunfo de la creatividad sobre el mercado, la no vinculación a los grupos sociales prevalecientes, la transversalidad de su filosofía estética. Su lenguaje, no atado ya a los convencionalismos, desemboca en un modo de impresionismo colorista, en una plasticidad enriquecedora, en una sustancia intelectual y humanista de primer orden. No obstante, el equilibrio de su pensamiento modernista le lleva a desconfiar de la vanguardia como instrumento transformador, ya que su tendencia autodestructiva quedaba desvinculada de “otros sectores de la sociedad” (Oteo Sans, 1996: 71). Hay una honda preocupación política en sus reflexiones y un reconocimiento implícito de que la lengua había llegado a sus límites, para lo cual invoca la profunda significación de la palabra, la experiencia del neologismo, la superación de su mísero estado. Según Oteo Sans, Cansinos Assens considera “finalizado” el movimiento modernista en 1917, por cuanto que no aparecen nuevas *sustancias* que sorprendan. No obstante, reconoce que en su obra y opiniones hay una “permanente aspiración a la renovación de los temas y las formas” (Oteo Sans, 1996: 127-128), lo que en sí ya supone una actitud claramente modernista. Tal vez esta opinión del investigador se deba al hecho de que Rafael Cansinos no entiende el modernismo como un marbete histórico sino, antes bien, como una actitud vitalista que afecta a la creación estética y a la existencia misma, apropiada para el hombre que filtra sus conocimientos por medio del arte. El profesor ve en nuestro escritor a un hombre dubitativo entre el esteticismo de los primeros días de revolución y el compromiso social, llegando a este último aún en la plenitud de su convencimiento. Es una idea interesante, de no ser porque el compromiso estético ya nace como un compromiso social, como hemos visto, y en su obra no se manifiesta un giro hacia el realismo o hacia el historicismo novelado y, sí, de otra manera, una apreciación de las nuevas técnicas de la novela, más alejadas de la

representación que nunca, lo que nos lleva a una cierta contradicción. También es verdad que Cansinos hace afirmaciones como ésta:

“Pienso que se debe amar la belleza e imponerla en la vida, pero no a costa de ningún dolor (...) subyace en las palabras de Cansinos la tradición liberal de filiación romántica (...) impregnada de un humanismo reformista (...). Así se hermanan en las palabras de Cansinos los ideales de un modernismo crítico y de un modernismo estético, comunes en esa voluntad de alcanzar la plenitud del hombre desde el descubrimiento de la belleza, que es la verdad a través de la educación, porque la belleza y la cultura agrandan y enriquecen los horizontes del alma colectiva.” (Oteo Sans, 1996: 191-192)

Palabras que evidencian la vitalidad del pensamiento de Cansinos y su reivindicada modernidad, apreciada desde el arte y la ideología comunes al hombre, sentimientos reconocidos de hermandad y fraternidad de los iguales. También existe en nuestro autor la conciencia férrea de formar parte de un grupo de “héroes” incondicionales, salvadores del arte frente a las circunstancias; esto es algo muy propio de los movimientos revolucionarios, que esperan la metamorfosis definitiva.

“Y así fue cuando dijimos: El arte por el arte...

Nosotros hemos rescatado a la Belleza y la hemos devuelto a sí misma.” (Cansinos Assens, 1925: 14)

De las primeras lecturas modernistas de Rafael Cansinos –Adolfo Luna o Salvador Rueda-, extraemos su deseo de defensa impertérrita de un ideal de modernidad que se sostiene en el concepto de la poesía pura “sin fines utilitarios” (Cansinos Assens, 2009: 35). Rubén Darío iba apareciendo como un mito, más allá de todo hombre, en lo que coincidía con el sentimiento de toda una generación de jóvenes aspirantes a artistas, que veían en el sudamericano el símbolo de toda una época y hasta de un nuevo mundo. En este afán, Cansinos tuvo que enfrentarse a la mala prensa que tuvo el modernismo, a su fama de “melenudos” y a la incomprensión general, producto del aire reivindicativo y arrogante que aquéllos destilaban. Sin embargo, no aceptaba de buen grado su identificación con el mundo de la bohemia, que le parecía una burda impostura donde todo el mundo “se forjaba su leyenda personal, su biografía apócrifa” (Cansinos Assens, 2009: 93). Como hemos visto, Rafael Cansinos también recrea su propia personalidad al margen de la cronología y las evidencias, pero su intención es otra y su proyección literaria tiene poco que ver con el estilo de vida de un Alejandro Sawa, por ejemplo. En

algún momento de estos primeros años, las conversaciones comenzaron a girar en torno a la vigencia del propio modernismo, como movimiento, y entonces surgen las conexiones con el clasicismo griego, el *estilo oscuro* de un Heráclito o la poesía de Góngora. Teniendo en cuenta que la *Generación del 27* se vinculó apropiadamente con este autor, no es de extrañar que los modernistas quisieran visualizar qué de nuevo había en su forma de hacer literatura, si bien es el espíritu de su modernidad el que le lleva a tal reflexión. Lejos de parecer una decepción generalizada, esta postura, abiertamente escéptica, rompe con la idea de un aristocratismo estático de sus autores, y ofrece al mundo la solidez de un pensamiento que afecta éticamente al conjunto creativo. En las reflexiones de Cansinos Assens, se desliza la embriaguez del lirismo que rodea toda aquella actitud que, en los primeros escauceos, se confundía con un romanticismo voraz y autodestructivo.

“No queríamos vivir la vida vulgar de los hombres, no queríamos llegar a viejos... (...) Todos soñábamos con una muerte elegante y voluptuosa, a lo Petronio, (...) o bien entre las garras bellas y terribles de una mujer fatal, como la cantada por Baudelaire. Y, a falta de eso, nos suicidábamos de aquel modo lento y oscuro.” (Cansinos Assens, 2009: 152-153)

Este párrafo, muy significativamente, muestra la conclusión a la que, inevitablemente, llevaba el pensamiento de la exageración espiritual; el placer inconcluso, el deseo arrebatado, finalizaba en la destrucción del individuo, en su anulación como escritor y persona. Por mucho que la juventud empujara hacia la explosión estética, el arte debía llegar más lejos y no concluir en una absurda, pero espectacular, puesta en escena. No bastaban unos simples fuegos artificiales. Cansinos, desde el principio, parece darse cuenta de ello y se reorienta hacia el orientalismo judío: “Surge de ahí una nueva dirección para mi lirismo” (Cansinos Assens, 2009: 287), llega a confesar. Es entonces cuando desarrolla su arte versificador, su inagotable producción de salmos que, como sentencias divinas, recogen el poder poético del conocimiento infinito de su espiritualidad. De estas crónicas noveladas, tituladas *La novela de un literato*, extraemos la agitada realidad histórica de los escritores que, aunque convencidos de sus propósitos, crecían en medio de un poderoso sentido autocrítico. Es por esto que no extraña que la llegada de nuevos símbolos, como Vicente Huidobro y su *creacionismo*, provocase grandes terremotos entre los partidarios del modernismo. El propio Cansinos Assens proclama la caducidad del movimiento, entre grandes estertores de

preocupación, al contemplar las luchas que, contra la poesía de Huidobro, levantan Gómez de la Serna y su Pombo o los folletos que tratan de desprestigiar la obra del chileno. En esa amalgama de posibilidades, los del 27 suponen, para el sevillano, una vuelta a lo antiguo, renegando de la llamada “deshumanización” orteguiana. El *ultraísmo* ha muerto, y con él toda una forma de ver la poesía, que es rescatada de la modernidad por el folclorismo y la figura de Luis de Góngora. Cansinos no evita alabar la gracia natural de un Juan Ramón Jiménez, pero observa, con cierto desdén, el academicismo y la pulcritud de los Dámaso Alonso, Jorge Guillén o Rafael Alberti. De la misma manera, los acontecimientos históricos, que se suceden en España vertiginosamente, crean en nuestro autor la sensación de que todo está perdido, y que el esfuerzo y la generosidad de los escritores y pensadores modernistas ha desembocado en la muerte de la literatura, algo que intuye en el momento en que el pueblo comienza a armarse y el ataque a la República parece irrevocable.

Cansinos Assens es un escritor que entiende la literatura desde la vida, en una interconexión natural que produce una viva transformación mutua. En su actividad crítica desarrolla un sugerente lirismo, aplicando una mirada rigurosa pero creativa, a la vez, al análisis de todo autor, por pequeño que pareciese, que supusiera un eslabón destacable en la cadena que une el sustrato literario con la llamada *alta literatura*. El reconocimiento de esa base insustituible de la población creativa, es una de las aportaciones de interés de su obra, pues constituye la auténtica realidad de toda disciplina artística. Las siluetas de los autores, de este modo, surgen con el enriquecimiento de un mosaico colorista y descriptivo, que crea un universo particular de voces, un coro perfectamente diseñado para encuadrar a los grandes solistas. Su exaltación de la obra de arte, de un modo que algunos han entendido como extraordinariamente entusiasta, no deja de cumplir con el ideal modernista ya que lo que compara no son las artes entre sí, sino éstas “con el prosaísmo de la vida” (Cózar, 2005: 129). Esta forma de trabajar está de acuerdo con su propia idea de lo que supone un crítico:

“El crítico, en su más alta representación, es un lírico que expresa sus emociones íntimas (...). Es la conciencia del ensueño (...)” (Cansinos Assens, R., OC, t. II, “*Cómo nace la crítica*”, p. 553, en Cózar, 2005: 130)

Sin embargo, al contrario de lo que podría parecer en un análisis superficial de sus palabras, Cansinos rechaza la crítica llamada *impresionista*, a la que califica como imparcial, alejada del rigor de la objetividad. Según Estrella Cózar, claro está, el lirismo y la objetividad en Cansinos son completamente compatibles y, es más, son necesarios. Por supuesto, lo abigarrado del movimiento modernista es lo que da pie a esta consideración de la actividad crítica, pero también la capacidad erudita del sevillano. Su forma de entender la literatura convierte a su pluma en un reputado filtro de las voces que analiza.

Desde el punto de vista de su ejercicio novelístico, sin embargo, su lirismo no tiene, en el prisma del material manejado, los mismos vuelos que en su poesía, ya que

“Como escritor le interesaron “las criaturas pobres y laceradas, las vidas sombrías y las existencias misteriosas”; sus novelas carecen casi siempre de acción, precisiones de localización y temporalidad.” (Martínez Pérsico, p. 10)

Así que se desliga de los simbolismos rubendarianos, de las grandes fachadas del esteticismo, y se vuelca en la belleza de lo infame, de lo mísero, naciendo así el sentimiento del “arrabal”, como emblema de la vida urbana y alienante del hombre moderno. Cansinos, al decir de Gerardo Diego, siempre fue modernista, por más que los ultraístas lo tuviesen como un dios, o que los creacionistas lo contaran entre los autores interesantes, lo que, según el poeta, lo mantuvo vivo en América y generó su olvido en España. Rafael Cansinos, empero, se carteaba con los escritores de la vanguardia francesa y mantenía activa su condición de intelectual actualizado, de alguna forma participativo en toda esa “etapa panfletaria” (Martínez Pérsico: 37), cuyo motivo era la difusión ideológica y la creación de un estado de opinión. El sevillano en *El movimiento V. P.* reconoce la preocupación excesiva del *ultraísmo* en el lenguaje como objeto, dejando de lado la condición social del mismo, algo que parece una crítica acertada a tenor de los resultados sociológicos de algunas de estas vanguardias. Esto no significa que él anduviera muy lejano de estos postulados, pero sí de su finalidad. Prueba de ello es que la primera traducción de *Un coup de des* (1897), como recoge Martínez Pérsico, fue del propio Cansinos Assens, y le sirve para relacionar la poesía de vanguardia con Mallarmé y hasta con Baudelaire.

Que Cansinos Assens se mueve por el amplio cauce de lo que se da en llamar *fin de siglo*, es evidente. Pero también lo es el hecho de que su adscripción a ciertos aspectos del movimiento artístico global, si es que las vanguardias de esta época se pudiesen conglomerar en un paquete informe, se produce más como *maestro* e iniciador, que como correligionario. El *ultraísmo* es buena prueba de ello. Sin embargo, encontramos en toda su literatura un pulso poderoso del concepto poético modernista que invade de lírica su prosa. Porque, y en esto coincido casi con la mayoría de críticos que lo han atestiguado, Cansinos es, ante todo y sobre todo, un poeta que escribe en prosa.

Los versos de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, etc., bucean en la relación de la Belleza con la Palabra. ¿Para qué referenciar a la realidad, que es triste, que es monótona, que nos induce a la ignorancia, la miseria y el descrédito si la Palabra contiene en sí todas las potencialidades? Baudelaire sublimaba ese pensamiento con la idea de que la poesía no debe aspirar a ser más que poesía y que su valor, su principio, es ella misma. La implosión de atributos y el cierre en sí mismo del verso, de la palabra justa, como la anduvo buscando Juan Ramón Jiménez hasta el fin de sus días, significaba dejar que la poesía brotase por ella misma y que se concentrase en lo realmente importante: en el canto, en la musicalidad que le era inherente, en el vaticinio de relaciones semánticas a través de tropos ya conocidos, como la metáfora o la analogía. Para los auténticamente modernistas la metáfora rebasa el campo de la retórica, de la expresión formal, hacia fuera, entrando en el ámbito del conocimiento a través del signo lingüístico. Ése es el corazón de la tesis modernista, que acaba degradándose en el transcurso de los acontecimientos hacia un modelo literario artificioso, decadente y caduco, mero juego formal, que Cansinos Assens repudia por alejarse de sus principios literarios y filosóficos. Si la metáfora significa algo para nuestro autor, no es otra cosa que el instrumento de revolución y revelación. ¿Cómo podría el intelectual de los nuevos tiempos diferenciarse de esa prosa comúnmente triste y deprimida del 98 sin arribar a ese escenario estilístico del nuevo paraíso, profetizado por la poesía de las vanguardias? El lirismo no puede quedarse en la superficie y contiene, por consiguiente, el auxilio de la idea. La Palabra, pues, la crea el hombre para, simplemente, descubrir que ya existía. Cuando este proceso se completa, el grado de belleza alcanzado es máximo. La metáfora modernista, si se puede llamar así, consigue en la pluma de Cansinos Assens un nivel de universalidad que sorprende. Este

escritor, no me cabe duda, araña los espacios intestinos del mundo a través de la querencia espontánea del sonido, del término, de la imagen.

Aunque la obra de Cansinos Assens denota ese *espíritu de época*, diríamos que es una etapa que poco tiene que ver con su contexto histórico, pues renueva la estética del momento y mira al futuro sin complejos. Es la obra la que condiciona el entorno, puesto que es el individuo el motor del cambio social y el responsable de que los nuevos parámetros queden establecidos, aceptados, institucionalizados. Por lo tanto, se trata de un condicionamiento bidireccional. La obra literaria no está sometida al arbitrio de la historia, sino que influye en ella y la transforma. Toda obra es un acto que somete el instante, que lo pervierte y lo matiza hacia el punto de vista del autor que, eso sí, posee una personalidad tallada bajo las condiciones existenciales en las que se desenvuelve. Toda obra es elaboración de un ser humano; el Hombre es el que traza la Historia y tiene el poder de determinarla, de concebirla, ignorando la preexistencia de un destino o un futuro previamente escrito. Si el hombre posee esa voluntad, si cada hombre es un *demiurgo* en la medida en que maneja la potencialidad infinita con los limitados instrumentos de su razón, ¿quién podría poner vallas a ese enorme campo? Es por esto que la estética de Cansinos reniega de un cierto “academicismo” teórico y no propugna mayor verosimilitud que la coherencia de un discurso interno que tiene, siempre, una tesis que defender y un alma que reflejar. Lo pasional, lo contemplativo y lo reflexivo son elementos importantes de su lirismo, de su prosa barroca, en ocasiones, y fundamentalmente crítica, en otras.

No tiene sentido separar la idea de la existencia en un mundo en el que el ser humano crea esa realidad, partiendo de un modelo *ficticio*, es decir concebido en su mente. Eso refuerza el pensamiento de que la obra de Cansinos Assens, aun no pretendiendo tener una aplicación directa sobre el medio espacio-temporal de su época, sí concibe principios políticos, que son de actuación individual como hemos dicho, con el fin de modificar conciencias de hombres que conforman el mismo colectivo social. Cansinos Assens se conecta a la realidad en la plurisignificación del lenguaje poético que, de no ser posible fuera de su mente, materializándose en otros hombres como hecho, acción, principio, impresión o idea, anularía la Poesía misma. Pero también podríamos expresar esto de otra manera. La Poesía no tiene por qué ser un medio de conocimiento del mundo. La creatividad del hombre no sólo puede “descubrir”

intuitivamente los nexos entre la mente –lo que se concibe en ella- y la realidad sensible, sino que, además, puede *crear* la realidad, no con el fin de modificar lo ya *perceptible*, a través de los sentidos, sino con el propósito de establecer un modelo ideal. Cansinos Assens llega al ser humano a través de la Poesía con la que lo *crea*, lo manifiesta desde su mente hacia la realidad, y vuelta a la mente, donde se conceptualiza y se percibe, ahora sí, como un *objeto* real.

2. EL PROBLEMA DE IDENTIDAD.

2.0. INTRODUCCIÓN.

Compete, a esta altura del estudio, abordar el universo particular de Rafael Cansinos Assens (RCA a partir de ahora) en su dimensión literaria, toda vez que el entorno histórico y estético del autor ha sido revisado. Es labor arriesgada, no por mucho repetida, la de analizar una obra literaria en su completitud, puesto que son múltiples los matices y aspectos que nos deja y muchas, en consecuencia, las oportunidades para errar. La crítica literaria no se circunscribe únicamente a los aspectos cualitativos de la obra, ni siquiera tiene como función finalista la de establecer una valorización de la misma en base a categorías estéticas e ideológicas. O no por lo menos en exclusividad ya que, como sabemos, el análisis literario realiza una actualización de la obra, es decir una proyección temporal-histórica de los valores humanos, ideológicos, sociológicos, artísticos, en general, desde la época en que se escribió hacia la época actual –llámese “actual” al tiempo en que se produce dicho análisis-. Por lo tanto, analizar una obra es traerla al presente, disociarla de su tiempo, del que sólo queda un rastro de historización, y reconstruirla, en el sentido de volver a edificar el *corpus* de la misma en base a los valores y conocimientos del mundo actual. Es una labor, en consecuencia, de recuperación de un pensamiento colectivo que ha de ser entendido fuera de su mundo y comunicado con las nuevas herramientas lingüísticas. Al hacerlo, el crítico se erige en autor de la obra, personaliza en su trabajo la reconstrucción que lleva a cabo y elimina del proceso al autor original, en un procedimiento de emancipación de la obra, que alcanza una autonomía histórica como objeto artístico, logrando, así, la capacidad de proyectarse a cualquier época, lugar y cultura, gracias a la flexibilidad que le proporciona el aparato crítico. Es por esto, que la idea que transmite toda obra literaria, que es un común universal y conocido y que comparte las herramientas comunicativas y cognoscitivas que todo ser humano posee, da como consecuencia, al ser manipulada y re-articulada, una sugerencia, un matiz, una perspectiva. Y dicha sugerencia nace del corazón formal de toda sutileza: la idea. La idea, la tesis que esconde la obra literaria, es común a autor y lector, y es la interpretación la que se posiciona en una nueva perspectiva sobre la fuente común de conocimiento.

Sin embargo, dicha emancipación de la obra, en opinión de algunos críticos, no deja de ser sino una indagación formal sobre los aspectos personalizadores de la misma.

Y esto nos lleva al autor. ¿Es el autor un condicionante exclusivo de su obra o sólo un elemento aglutinador de la misma? Parecería absurdo desligar la figura del autor en un análisis crítico, empero resulta crucial poder establecer un límite de dicho acercamiento. En mi opinión, el autor, construida su personalidad en el orbe de su contexto histórico, cultural, personal, emotivo, etc., ya define un modo de ver el arte y la vida en su globalidad, hecho que se da por supuesto. Sin embargo, dos autores de similar entorno, formación y época no dan obras similares, y ahí radica la singularidad del hecho humano. Si la obra literaria es una producción nacida del *ser* del hombre, se trata de una particularidad, original e intransferible, y propia de un único ejemplar: el individuo autor. Así considerada, la obra pertenece a un individuo, con nombre y apellidos, etiquetado y circunscrito a sus características personales. Por lo cual, el conocimiento de la obra es, en última instancia, conocimiento de una biografía. Pero todos sabemos que la lengua – herramienta imprescindible para vivir la realidad- no es únicamente un elemento de conocimiento y comunicación, sino también un medio de universalización del ser humano, de colectivización del hombre. Si la obra literaria tiene algún sentido es el de la indagación del ser del hombre y su puesta en común con el resto de individuos, que participan del acto colectivo que supone la lectura, donde confluyen la idea y las sugerencias o matices que de ella nacen. Para que surjan dichos matices, dichas perspectivas, debe haber un tronco común, como antes dijimos, por lo que la obra debe poseer un carácter universal, comunicativo y cognoscitivo que aúne el *ser* del hombre y su conocimiento acumulado sobre el mismo. De no existir ese valor universal, común a todos, la lectura profunda y completa de una obra literaria sería imposible, de todo punto, en manos de alguien que no fuese el propio autor. Deducimos, en tal caso, que la aportación personal del autor a la construcción de su obra constituye una parte a tener en cuenta en el análisis, pero no el total. En la obra de RCA, ejemplo paradigmático de obra personalísima, el autor participa activamente en el proceso de construcción de la idea aportando elementos de su biografía, constituyendo, de este modo, un edificio artístico singular en el que RCA, como personaje y pensador, cataliza toda la operación y disemina su historia personal entre la realidad y la ficción. Aun así, no existen motivos para creer que la obra de RCA no es susceptible de análisis sin la proyección primerísima de su biografía. La obra en sí contiene elementos comunes a todos nosotros, elementos que transmiten valores y principios, circunstancias y puntos de vista que pueden ser hallados en otros contextos históricos y en otros seres humanos, y ser modelados a través de herramientas lingüísticas y artísticas comunes a todo individuo conocedor y practicante

de las mismas. No obstante, y más en este caso, estaría de acuerdo con la siguiente afirmación:

“(...) Schleiermacher (...) En su Comunicación a la Academia de Ciencias de Berlín escribe:

“Sin duda que hay algo verdadero en la fórmula de que la plenitud de la interpretación consiste en comprender a un autor mejor de lo que él puede explicarse a sí mismo”.” (Lledó, 1998: 125)

Si la importancia del autor, como se explica, no puede ser soslayada en el análisis crítico, su proyección biográfica no deja de ser complementaria, secundaria podríamos decir, puesto que la intención es “superarla” dando al objeto artístico por él creado, un valor intrínseco que sólo una reconstrucción perspectiva puede hacer. El autor no siempre puede comprender y explicar su propia obra, puesto que tampoco entiende a la perfección el condicionamiento que ha creado su personalidad de hombre. Rastreando el origen de todo, con la Historia como herramienta explicativa, podemos llegar a entender apenas una parte del problema. Pero, eso sí, dicha explicación nos da el punto de partida para reconstruir la obra y proyectarla a nuestro común conocimiento. De ahí la existencia de un corazón formal, universal, en toda obra artística que, como he afirmado, facilita su emancipación del autor. Además, hemos de añadir, si el conocimiento de la motivación, que lleva a la creación de un objeto artístico, no puede conocerse en su totalidad, todo análisis de una obra literaria es una aproximación de un total que, en la realidad, no existe. Podríamos decir que no hay una explicación global a un problema complejo como éste, y toda explicación es un sucedáneo. No obstante, visto desde la óptica de la re-creación del objeto artístico, no hay necesidad de llegar al fondo del origen personal creativo que dio lugar al mismo. Es mucho más interesante, desde el prisma de la comunicación y el conocimiento, la “reinvención” del objeto, para lo cual una aproximación al conocimiento intrínseco del mismo es perfecta para elaborar una tesis. Toda argumentación cuya base esté sedimentada sobre un análisis certero (aunque no total) de la obra, creará nuevos aspectos, nuevas sutilezas y actualizará el objeto artístico para proyectarlo, no sólo en el presente sino, también, hacia el futuro, construyendo nuevo conocimiento. Por lo tanto, toda interpretación de una obra literaria no es más que una posibilidad de interpretación, puesto que su reconstrucción como un total resulta imposible de obtener. Así lo dice Lledó:

“El texto puede transportarnos hacia un horizonte de alusividad distinta de aquello que está escrito; pero lo que jamás puede hacer es reconstruir, en la propia, la *mismidad de la consciencia ajena* que es ya, paradójicamente, *alteridad*.” (Lledó, 1998: 130)

Porque es la *alteridad* la que condiciona todo origen del hecho artístico que, como hemos afirmado, está basada en un corazón formal que hemos denominado la *idea*. Compartimos todo lo que somos y somos lo que compartimos, pero cada uno de nosotros lo establece según su universo particular, ya seamos receptores o emisores del mensaje. De ahí nace la originalidad, la matización, la sutileza y la belleza, en fin, en todas sus formas. Precisamente, añado, el crítico subvierte, de alguna forma, el curso natural de la obra desde sus inicios, puesto que desconoce el origen, la personalidad completa del autor, y los condicionantes históricos que no están registrados científicamente por la sabiduría acumulada, y la difunde cargado de argumentos personales, cuya existencia ha sido generada sobre un origen también desconocido por el propio crítico, de ahí que Lledó hable de “inconsciencia” cuando dice que:

“Es evidente que el intérprete, valiéndose de otros textos, utilizando su propia experiencia, sus informaciones y su historia, es capaz de crear una retícula informativa en la que pueda situar, con más precisión, no tanto a un autor cuanto a una obra escrita, un texto. Pero esa retícula muestra también unos puntos *inconscientes*, unos esquemas valorativos que, desde la perspectiva del intérprete, ciñen al texto con una peculiar forma de *inconsciencia*.” (Lledó, 1998: 131-132)

O sea que, lo realmente trascendental es la proyección de la obra y no el conocimiento del autor, lo que favorece la emancipación del objeto artístico que ya hemos reafirmado en este texto. Procuraremos, no obstante, colocar a RCA en la intersección justa para que nos permita un análisis mucho más efectivo de su particular creación.

Cansinos tiene una actitud natural: el arte, la poesía, son aceptaciones de la Verdad, que ha de ser transmitida en el tiempo. Hay un compromiso, por lo tanto, entre el escritor y el hombre, como materia de supervivencia de un conocimiento acumulado en la historia. Y la herramienta necesaria para tal efecto es la palabra. No puede ser de

otro modo, la palabra es mito, es presencia, es historia y el ser mismo. RCA aporta en su literatura una adscripción plena al poder de la Palabra, al destino de los hombres asociado a la misma, al devenir del tiempo que la contiene y que *se* contiene en ella. Pero la literatura es una manipulación, es una expresión que pasa por la inteligencia del hombre, que la hace Arte. Es la Palabra transformada en código de comunicación de una cultura común, de una expresión de ideas sobre la base de un conocimiento implícito y con unas reglas arquitectónicas definidas o, al menos, superficialmente reconocibles. En este sentido, aunque la Palabra es manejada por el hombre, RCA hace una utilización de la misma de manera que la “ejecución” no implique una desvirtuación del término mental. La plasmación física, escrita, del término no debe modelar su significado más allá de la fluidez del propio término en el contexto utilizado. Eso nos obliga a huir de los artificios innecesarios y de las relaciones ilógicas. Leer a RCA supone descubrir que analogías imposibles tienen, sin embargo, una querencia y una afinidad naturalmente lógicas, lo que ayuda a un lector avezado a distinguir sus metáforas de otras imágenes, rimbombantes pero fútiles e inexpresivas, a pesar de su extravagancia.

La evolución de la Palabra estaría implícita en su uso y en el desarrollo de su semántica *adaptativa* –podríamos decir, también, *evolutiva*–, de manera que el significado va siendo una actualización del significante, no organizada, no creada, sino re-creada a partir del valor de la palabra que ya contiene su futuro, su potencial referente. Forzar, en todo caso, ese desarrollo implica “trastocar” su raíz original. La evolución, digamos, es sensitiva, proviene de la propia relación del hombre-observador y el hombre-razonador, que genera los matices y los nuevos términos apropiados a su integración en la nueva sociedad, o en la sociedad modernizada, matizada también por el hombre como actor, que es cambiante según las necesidades y, sobre todo, los errores que comete, que conforman los hitos de la historia.

La artificiosidad de la forma, percibida en el observador como mero juego intrascendente, está carente de espíritu. Por todo ello, el Modernismo, como aglutinante de los rasgos fundamentales de la obra de RCA –aceptemos el término de manera generalizada y sin puntualizaciones–, propone una reflexión sobre el valor de la Palabra que es consecuente con la propia naturaleza de ésta. Empero, su amaneramiento no es sino una deformación del ideal estético del *movimiento*, entendido éste como “ritmo”, “adaptación”, “integración en el espacio”, ya que el signo lingüístico es, esencialmente,

signo de lo que *es* en el tiempo. Al menos en la proyección literaria de RCA, su proyecto de obra y su modelo judío del mito religioso, de eso se trata: de que el signo integra el tiempo, el pasado y el futuro, para guiar al hombre hacia sí mismo. La búsqueda de un sentido que se esconde tras la significación literal del signo lingüístico no es nueva. En relación al sentido espiritual que se puede esconder en la poesía, Santo Tomás de Aquino se expresa en estos términos:

“(...) el uso de semejanzas en poesía está orientado solamente a significar el sentido literal, no a significar otra realidad; el significado poético, aunque metafórico, es siempre literal, no se significan dos cosas al mismo tiempo (...) sino que sólo hay un sentido, al que puede llegarse, por supuesto, después de descifrar las semejanzas utilizadas para significar.” (Domínguez Caparrós, 1993: 199)

De ahí que hablemos del corazón formal de la obra: no es otro que el sentido que contiene la palabra en sí misma y que, añadidos o no los matices, supone la parte constante de la ecuación. La literalidad es una consecuencia inevitable del uso de la herramienta lingüística, aunque eso no excluya una posibilidad de enriquecimiento a través de nuevos sentidos. Empero, este punto de vista supone una suerte de determinismo por la cual, sin la intervención del lector, más allá de su propia funcionalidad aplicada al proceso de transmisión del lenguaje, la poesía únicamente puede llegar a significar lo que la fe propugna, lo que Cristo dice, lo que las sagradas escrituras reflejan, en el sentir de Santo Tomás. En otras palabras: la poesía sólo dice aquello que dice. La predisposición significativa de la palabra, su determinismo semántico, resulta, a mi modo de ver, inaceptable si está condicionado por una actitud humana: ya sea ideología política o posicionamiento religioso. Incluso aceptando que RCA trabaja con los significados que corresponden a los términos con los que elabora su literatura, de modo literal, hay que incidir, una vez más, en el hecho de que su adaptación semántica, sus relaciones “imposibles”, sus metáforas, no nacen de una manipulación, como deja entrever Santo Tomás, sino que su intervención se limita a *comprender* cuál puede ser el futuro que encierran las palabras. Es decir, que si Santo Tomás defiende un sentido secundario de la poesía, literal, incapaz de un sentido religioso, divino, superior, de una verdad inescrutable, RCA, por su parte, utiliza el sentido de la Palabra como Absoluto, como divino en sí, como transmisor de su propia Verdad, siendo ésta aceptada en el ámbito religioso, como palabra moral, o en el cotidiano, como palabra ética.

¿Es el hombre totalmente independiente de la palabra, es ella misma la que crea su potencialidad, su plurisignificación? Acudimos, de nuevo, a las palabras de Emilio Lledó:

“(...) al diluirse por las distintas épocas, los textos literarios se sumergen en un plasma temporal que, en cierto sentido, les resta su verdadera condición histórica. Esta inmersión les carga de múltiples sentidos que no tienen necesariamente que ver con el posible sentido que su autor hubiera podido darle.”
(en Domínguez Caparrós, 1997: 31)

Es decir, que la intervención del hombre es una intervención colectiva, acumulativa, lo que implica que no hay una señal individual en la carga semántica de las palabras. No obstante, RCA no está preocupado de este tipo de manipulación; su literatura parece aceptar que la Palabra en sí contiene una carga de significado con la que se puede trabajar y expresar; lo realmente importante es que el artista puede *crear*, es decir, anticipar el futuro de la Palabra. La semántica adaptativa no es producto de un contexto histórico, en el fondo, sino que es resultado de una potencialidad de la Palabra como elemento universal, capaz de encerrar todas las imágenes posibles y limitarlas a un orden fonético y semiótico, sin olvidar el prisma simbólico que encierra. El escritor modernista se anticipa a esa acumulación de saber, porque la intuye de manera natural en la propia *fuerza* denotativa y connotativa de la Palabra.

El hombre determina el mundo, lo crea, lo fundamenta, le da el ser, el sentido, su propia existencia. No hay mundo si no es a través de la conciencia del ser humano. ¿Cómo se da el paso de esta creación, de esta cosmogonía renovadora? A través de la imagen, que es caracterizada y caracterizante. La imagen impulsa, estimula el pensamiento y, a su vez, conserva las condiciones del mundo del que se sustrae para el instante de su análisis, que es un momento en el que la historia se crea, pues el devenir mismo se ha detenido. Eso ocurre fundamentalmente con cualquier concepto pero, en este caso, la admiración de la belleza es un momento en el que la conciencia del observador se va a ver impresionada por los rasgos artísticos e intelectuales de la misma. A partir de la contemplación del arte auténtico, mayúsculo, el observador modificará sus puntos de vista de alguna manera. Ninguna impresión deja estáticas las conciencias. El sentimiento que provoca altera, de un modo u otro, la percepción anterior de las cosas: ampliándola, diversificándola o incrementando su posición autocrítica. La Palabra tiene ese poder y

RCA lo ejerce explotando su versatilidad para llenar el texto de imágenes que modifiquen la posición del lector, ampliando su campo de posibilidades, lo que es, por definición, una actitud educativa. Además, la deformación de la lengua convencional, a través de adiciones ornamentales o proposiciones complejas, produce en el lector, como ya afirmaba la patrística cristiana, una sensación de placer estético e intelectual.

RCA vive la literatura desde el orden de la humanidad. Algunos de sus personajes son seres estereotipados que ocupan un lugar estático y preciso, a través de sus diferentes textos. Enmascarados en tipologías diferentes, no dejan, sin embargo, de ser los mismos. Así, el papel de la hermana del protagonista, constante a través de sus narraciones, como conciencia crítica de la actitud de éste. ¿Qué significa esto en una literatura de la amplitud de miras, del espectro de la imagen llevado a sus últimas consecuencias? Significa que la transformación del hombre no debe soportarse sobre la destrucción de lo conocido, únicamente, sino sobre el establecimiento de un diálogo permanente con la realidad, de la que no hay que despegarse definitivamente. Creamos una realidad nueva, a través de la literatura, que, sin embargo, desplaza hacia la estética renovadora elementos conocidos, puntos de referencia imprescindibles para evitar la desorientación de la personalidad creadora. Una personalidad desorientada únicamente puede producir dolor, lamento, desolación y aislamiento. Una personalidad alterada por un convencimiento, por una necesidad, trata de avanzar, de hacer evolucionar su pensamiento. Pero el pasado, la historia, escribe un esquema que nos sitúa en el mundo que hemos hecho. Recordemos que el concepto de historia donde el hombre es el creador, el protagonista y el lector, dan a ésta la categoría de referencia. El pensamiento sin referencia anterior es primitivo y sustancial, pero no es renovador de nada. De ahí que la metáfora, como imagen interior, que hace el viaje de ida y vuelta con respecto a la realidad percibida, tiene en la historia de la palabra el referente fundamental, acumulado por el paso de las generaciones de seres lingüísticamente competentes.

Esta poética explícita, por muy intuitiva que resulte, no es consecuencia de un pensamiento arbitrario. Los significados no se enlazan con las palabras a través de relaciones aleatorias, vienen entroncados por la razón última, que es sonora y conceptual. El autor, cuando elabora la metáfora, es decir las relaciones de cosas que en la realidad no están aparentemente relacionadas, no va probando con las diferentes conexiones hasta que éstas se producen, sino que va directamente a la imagen. La imagen poética brota sola

y es primaria y no el resultado de una búsqueda. Por ello es el mundo del inconsciente el que ya ha establecido, paralelamente a la consciencia, esas relaciones. Digamos, entonces, abiertamente, que en poesía la imagen es anterior al concepto. Y no podría ser de otro modo, ya que, en caso inverso, el concepto definiría, delimitaría el campo del significado, lo que produciría una relación directa y *lógica*. Toda amalgama de significados realizada con posterioridad al concepto supone un adorno superfluo, una añadidura, una filigrana del escritor. Sin embargo, la imagen viene condicionada, desde la mente del hombre, como un estímulo primitivo y natural, sugerido por la *razón* íntima filosófica que todo ser humano produce. La imagen brota del interior sedimentado de nuestra mente como una reacción instintiva ante un pensamiento, una reflexión, un anhelo y, a su vez, esa imagen desprende para el filósofo una suerte de fuegos artificiales con forma de significante lingüístico. RCA posee una capacidad ilimitada de sugerencia, de lo que desprendo, conjeturalmente, que su relación con el conocimiento crítico de su mundo resulta extremadamente afinada. Añado que en la poesía de RCA la inversión de valores se alcanza a través de la sublimación del signo lingüístico, valorizado en su íntima propiedad y no con relación a un significado impuesto o manipulado. Esta independencia del lenguaje poético refleja, dado lo que hemos dicho hasta aquí, la autonomía del hombre y su posición heroica frente al futuro, marcado por su voluntad de conocimiento y aprehensión del hecho cierto.

Finalmente, me queda por explicar la metodología que vamos a seguir en esta segunda parte del trabajo. Una metodología que, como hemos visto, pretende considerar el problema complejo que supone analizar la obra de RCA para, posteriormente, proyectarla sobre la novelística del siglo XX. Llegado ese momento, el problema a tener en cuenta será la novela, como un todo, elemento integrador de la realidad, constructor y galvanizador de la misma. Así, la revisión de los elementos técnicos y conceptuales del género será llevada a efecto con la ayuda de una visión panorámica de la producción, sobre todo, europea y americana durante el siglo pasado. El conocimiento intrínseco de lo sucedido en la novela tras la aparición de RCA nos dará una perspectiva más precisa del papel jugado por éste en la continuación del género. Pero en este lugar en el que nos encontramos, a la altura del problema de identidad de RCA y su producción, la pregunta surge en torno al empleo de un análisis que englobe la personalidad y características de su producción artística. A este efecto, he considerado que un ejercicio de literatura comparada sería lo más conveniente para poder definirlo a él y a su objeto creativo. En

tal caso, la referencia utilizada debía ser la de otro autor y otra producción, motivos éstos que aglutinasen un perfil similar pero con variantes, y una tendencia creativa que aunase criterios con la suya. Si a eso le añadimos una cierta indiferencia común de la crítica y una situación, por tanto, de desplazamiento de la historia oficial de la literatura, una expatriación forzada por esa indiferencia, encontramos que existe un autor que cumple con esas condiciones: Gabriel Miró. Gabriel Miró, como punto de referencia para conocer y precisar la obra de RCA, es una figura muy interesante. Su esteticismo, su independencia artística y su fino estilismo le aproximan a la obra de nuestro autor. Asimismo, Miró comparte puntos de vista ideológicos con RCA, en cuanto al papel del arte se refiere. Pero también difiere con éste en la exposición de su obra, en la construcción de sus mundos; aunque no totalmente, sí en la medida de sus preocupaciones vitales. Conocer la obra de Gabriel Miró, en consecuencia, es un excelente punto de partida para comprender el ámbito y el universo cansinianos. Es por ello, que dedicaremos un epígrafe a conocer la figura y la obra del escritor levantino de manera general, sin profundizar demasiado, ya que éste no es el sitio indicado para tal esfuerzo. Y ese somero estudio nos ayudará a comprender, aún más, la evolución y motivos de la obra de RCA.

En todo caso, son muchos los aspectos de la obra cansiniana que hemos de desarrollar aquí, y que representan muy centralmente su ideología y posicionamiento. Si tratamos con un escritor que elabora una obra en virtud de un esquema filosófico-político, con elementos artísticos aglutinantes, también es verdad que no se trata de un autor completamente desarraigado, sino que en su obra observamos, como en la obra de Miró, numerosos rasgos y características que nos hacen recordar el auge de la novela y el costumbrismo propios del siglo XIX. En una sociedad tan solidificada como la española de su tiempo, el autor se siente constreñido por su propia tradición cultural. No pudiendo desasirse completamente de ella –ya veremos por qué- la utiliza como plataforma de lanzamiento de una realidad nueva y una visión proyectista. Por eso, estudiaremos qué significa la reafirmación del arte para él, a partir de ese tradicionalismo que conserva en algunos de sus fragmentos, y por qué es perfectamente compatible un cierto anacronismo estético con una eficiente y brillante reacción ideológica. Son también importantes los destellos de humorismo e ironía en su literatura. Como todo escritor comprometido, humanizante, RCA sigue la tradición de los grandes de las letras al perseguir la deformación de los hechos a través del prisma del humor. Sin llegar a la sátira –salvo en el caso de *El movimiento V. P.*-, su obra está preñada de momentos hilarantes, de finas

sugerencias, de chistes encubiertos. Sigue así las enseñanzas de los griegos clásicos, de los eruditos medievales o de los grandes innovadores, como Laurence Sterne. Un aspecto central, que también veremos, es el del amor. El amor, dentro de la filosofía del mito, que ocupará buena parte de nuestro análisis, es una amalgama de luces que van desde el erotismo, la sexualidad como herramienta de conocimiento y liberación, hasta la muerte, como éxtasis divino. Implicado por los movimientos del romanticismo más tardío, e influenciado por el hálito de su poesía, RCA establece un criterio que, no por sorprendente, resulta, en todo caso, innovador. En mi opinión, su modelo de la mujer, como objeto sexual, arraigado en el machismo típico de su contexto histórico, es práctico dentro de un esquema en el que la muerte, la dependencia o la salvación del alma, penden de una cierta desesperación individual que conlleva una visión social muy pétreo. El amor contribuye a formar un espacio de lirismo, amenazado, no obstante, por una medieval instancia a la muerte. Amor y muerte, como ser y nada, se compenetran mutuamente y pretenden un modo de mito que encadena al hombre, no sólo a pasiones físicas, sino también a dependencias sentimentales. Si bien su punto de vista es original al respecto, emana de una amplia erudición sobre el amor en la literatura occidental y constituye una expresión del caudal cultural europeo, muestra de su no disimulada sabiduría. Este mito, junto con el mito religioso de *su* judaísmo, algo más personalizado que colectivo, constituye su visión del mundo en cuanto a personaje de su propia obra. Ya que RCA, como otros casos paradigmáticos de la literatura del yo, en el siglo XX, participa activamente de la visión centralizada de su creación. Esa religiosidad, casi oriental, ancestral, cerrada en su minúsculo mundo, ofrece la parte de la palabra que crea los pueblos. Así, el judaísmo en RCA es la manera de colectivizar el hecho comunicativo, como una expansión de la idea y una solidificación del sentir común. En este sentido, no importa que RCA no sea judío puesto que su adscripción, como veremos, le lleva al mito, a la idea, y no al hecho concreto litúrgico. También, y como herencia del siglo XIX, la literatura cansiniana ofrece una visión en perspectiva de una sociedad en marcha, en movimiento, que busca salidas para su renovación y modernización constantes, a través de actividades como el periodismo. RCA fue colaborador de periódicos y revistas de manera profusa, lo que le hace muy conocedor de la situación del gremio y de la actividad que allí se llevaba a cabo. Por eso, no sólo sus escritos autobiográficos, sino también y, sobre todo, su novela *La huelga de los poetas*, nos acercarán a una realidad palpable, más terrenal, donde el hombre debe armonizar la palabra para ofrecer al resto de la comunidad la historia en curso, con lo que ese juego significa de equilibrio, de compromiso y de

aceptación de los límites de la propia palabra. El análisis de esta obra junto con la de *El movimiento V. P.*, antes nombrada, constituyen parte central del estudio de su producción, ya que considero que son las dos más representativas de su visión novelística y creativa. A ellas dedicaremos un espacio aparte.

Finalmente, hay que puntualizar que, si bien el humor es un elemento degradante en la literatura de RCA y que aparece, en ocasiones, para rebajar el grado de intensidad lírica con que se desarrollan los textos, el autor persigue una ambientación que recarga, aún más, la significación moral y política de los mismos. Aquí es donde explicaremos cuál es el concepto del espacio de desorden y miseria, de degradación social, urbana sobre todo, que se condensa en el marco del arrabal. Es éste un concepto abstracto, aunque apegado a la realidad mundana, que bebe de las fuentes del costumbrismo galdosiano, por ejemplo, pero que, fundamentalmente, comparte visión con otros autores modernistas, y posteriores, en los que la ciudad, y sus espacios más deprimidos, es el lugar idóneo para la representación del antihéroe, en esa literatura del yo que trata de encontrar el punto preciso del hombre en su agonía histórica. Será importante en este capítulo, por lo tanto, hacer ver al lector que nuestro escritor es uno de los primeros autores que establecen en el *arrabal* una metodología artística, creando un espacio común de discusión, un punto de partida teatral en el orbe de una nueva literatura, comprometida a la par que lejana de los mandatos de la representatividad.

2.1. TRADICIONALISMO EN CANSINOS.

En los momentos de la historia en los que el hombre se lanza al proceloso camino de la innovación, de la renovación de los medios y las formas, se produce una cesura en el caudal de la sabiduría y la percepción (sobre todo en esta última). En ese período trascendental, motor de la evolución humana a lo largo de los tiempos, cabe hablar de antagonismos, de reservas y de atrevimientos, que pugnan por ocupar el espacio central de la discusión intelectual. Aquellos que, movidos por la nueva ilusión, elaboran un lenguaje distinto y crean nuevas motivaciones se forman y se presentan al mundo como hombres renovados, adalides del nuevo estilo y, por ello, fuentes inmediatas de nuevo conocimiento. Empero, no podemos dejar de observar que estos elementos constructores no sólo representan una nueva era, una nueva herramienta ideológica, sino también una proyección de los antiguos valores transformados por el tamiz de un contexto diferente. Dicho contexto exige una modificación de la sabiduría colectada hasta entonces, con el fin de adaptar lo ya conseguido y ofrecer una variación que permita al hombre seguir creyendo en sí mismo y eliminando los errores del pasado. Lo cual no es óbice para valorar los aspectos positivos del conocimiento tradicional, que conforma lo que somos y que nos permite renovarnos. Si hablamos de re-creación es porque tenemos algo que re-crear. Nadie parte de la nada, ya que la nada está contenida en el todo y el todo es una suerte de evanescencia inaprehensible. Así pues, los renovadores de la nueva estética conforman un grupo de intelectuales y artistas que logran ofrecer el nuevo mundo sobre los pilares de uno ya existente, que no está totalmente derruido. Y esta situación, que no es nueva, parece más llamativa, si cabe, en el sustento de los modernismos, que por diferentes y extravagantes, hacen bandera de la singularidad y del antagonismo de una cultura, al parecer, obsoleta, pero que contiene principios y fuentes, totalmente válidos y aplicables al nuevo prisma. De ahí que en RCA la literatura no sea una especie de *big bang* destructor nacido de la oscuridad, sino una reelaboración medida y precisa del literato del XIX que, de algún modo, debe su esencia a todos los literatos que han conformado la estética ahora defenestrada. En ocasiones, por lo tanto, hablamos de un problema de actitud y no de una ruptura estructural del marco técnico-lingüístico. En palabras del propio autor:

“Temperamentalmente enemigo de tradiciones y clasicismos (...) he tratado siempre de evadirme de mi sombra de ayer, borrándola todas las mañanas.” (Prólogo de César Tiempo, reproducción de las palabras de Rafael Cansinos Assens, en RCA, 1954: 9)

El esfuerzo del creador por desmarcarse de las etiquetas definidas como anacrónicas es una pose, en realidad, de la que devienen numerosas evoluciones técnicas y estéticas pero, también, un modo de redefinir su ser de autor, ya que, como se puede ver en su obra, la cultura clásica y popular arraigan fuertemente en su pluma. Sin embargo, qué lejos está un novelista moderno de encuadrar su trabajo junto a los grandes clásicos decimonónicos, flojos y blandos, en opinión general de los renovadores, con respecto a la cruda realidad de un marco nacional absolutamente demacrado. Como buen español, por lo tanto, RCA advierte esta realidad y nos acerca, en su actividad crítica, a la figura de los más destacados autores que, como en el caso de Valle-Inclán, participan de ese clasicismo aun siendo adalides de una nueva corriente de creación. Así, nuestro autor nos afirma que:

“D. Ramón del Valle-Inclán ha infundido en la pléyade modernista, tan moderna y tan rebelde, el amor a las formas clásicas (...). Y será dado ver escritores modernísimos, ataviados con vestes antiguas. En un momento de nuestra evolución literaria, el anhelo de la forma bella se hace nostalgia de lo antiguo.” (RCA, 1917: 107)

Al contrario de lo que esta opinión trasluce, parece que la influencia de las literaturas antiguas sobre el modernismo no se queda en una mera porción estética. De hecho, es en el desarrollo de la forma donde menos se demanda su concurso. Más bien sería en el concepto heredado, en los marcos del discurso o en los tipos y cuadros tradicionales, donde se hace presente. De todas formas, no podemos olvidar que el más importante de los atavismos literarios y culturales reside en el mito de Castilla, como origen y sustancia de la nación española. Este mito supone la solidificación de unos valores sociales, culturales, folclóricos y políticos, incompatibles con la modernidad pero que irradian un casticismo que no puede ser soslayado, en ningún caso, por ningún escritor que se considere español, con lo que eso significa desde el punto de vista de la palabra heredada. Castilla es punto de encuentro de beligerancias verbales e ideológicas y de trueques políticos, en la lucha por la supervivencia de una nación en la historia. Pero también es un estigma para la libertad de los seres humanos libres, para el pensamiento de los renovadores, para la europeización de España y, en definitiva, para el aperturismo modernista. De esa discusión no sólo nacen los adeptos a la modernidad, sino también los

intelectuales noventayochistas o las grandes corrientes de vanguardia, así como los nuevos tradicionalismos costumbristas, traducidos en forma de vulgares folclorismos y burdas acrobacias literarias, que únicamente persiguen el éxito comercial o el escándalo propagandístico. Así nos informa nuestro autor:

“Castilla es una palabra orientadora, hacia cuyo sentido místico se encaminan devotas legiones. Para uno son los héroes; para otros, los místicos; para otros, el caballero de la mano en el pecho; pero todos van allá como a un Santo Sepulcro, en ávida solicitud de inspiraciones.” (RCA, 1917: 123)

Sabemos que la adhesión a la modernidad de RCA está condicionada por una precaución y una valoración de los contenidos. No es nuestro autor un defensor de la poesía libérrima, de la acrobacia, de la bohemia, y su conocimiento profundo de todo ello atestigua y argumenta su posición. Existe un recelo filosófico al despegue de un cierto tiempo de desorden, en el que RCA se encuentra fuera de lugar. Bien que por sentirse, en cierta manera, propulsor de ideas confusas entre sus correligionarios –que no fueron pocos-, o bien porque la explosión incontrolada de diversos modernismos establecían una distancia inalcanzable a su concepto poético de la literatura, no son escasas las ocasiones en que manifiesta su disconformidad con la actitud inútilmente extravagante de algunos autores. Tal vez, también, porque –como se puede leer en algunos pasajes de la autobiográfica *La novela de un literato*- dichas actitudes respondían a una necesidad pecuniaria asociada a lo comercial, a lo propagandístico, que el mundo del arte, a veces, enseña. Al escribir *El movimiento V. P.* tiene muy presente todo esto y utiliza, como vía de escape, la sátira más ácida y deformante contra todos aquellos que entienden la idea de modernidad como la de una bufonada expresiva, alejada incluso de aquellas formas de contracultura – pensemos, por ejemplo, en el *dadaísmo*, en Alfred Jarry- en las que existe, aun en el fondo mismo de su anárquica manifestación, un plan ideológico o, simplemente, artístico. De ahí que relate los episodios en los que se ve abordado por nuevos discípulos, como auténticos momentos de inquietud, tedio y molestia, abocado a evitar que jóvenes deslumbrados por el ambiente díscolo de la bohemia, aprehendan sólo el aspecto exterior de toda aquella barahúnda inútil, de la cual es incapaz de salvar a muchos creadores; excepción hecha de Alejandro Sawa, por el que profesa sincera admiración, aunque una, también no menos sincera, pena. Así pues, RCA defiende y practica una modernidad erudita, que no abandona lo conocido, sino que hace bandera de su auténtico potencial. Es, de hecho, un modernista profundamente influenciado por una manera de entender el

esquema literario que entronca con un romanticismo tardío. Su clasicismo es, no obstante, una sublimación del lirismo en la prosa, que roza los límites de su propia definición, al acercarse sutilmente al versículo. En ello tiene también reminiscencias de los escritos sagrados, que le infunden una solemnidad abismal al eco de las palabras. No es extraño que podamos leer afirmaciones como la siguiente:

“Sabemos que Cansinos, así como Borges, opta por el discurso de la historia, el apego a la tradición, la evocación de los mitos, el humor crítico, la fina ironía. Existe la sensibilidad para lo nuevo, y a ello ambos se entregan inicialmente con fervor, pero los dos con desconfianza.” (Schwartz: 718)

Aunque no pueda estar de acuerdo en su totalidad, puesto que se insinúa un mayor apego de RCA por las estructuras clásicas cuando, vista en su globalidad, produce una obra de enorme carga estética, indisociable con un plan de renovación artístico-ideológico. El equilibrio que parece mantener en su prosa responde a la necesidad de deslindar modernismo y bohemia. De ahí que su técnica narrativa, que no esconde su afinidad con una cultura adquirida, sea, a la vez, la de un moderno en construcción, la de un innovador que repudia lo evanescente, basada su importancia en un ser de vaporosidad. Todo debe tener un sentido, una dirección, un retorno de consecuencias que la sociedad ha de recibir, como una afirmación de su potencialidad creativa. Y si la literatura se queda en su mismidad, que sea con algún motivo y que pueda explicarse de tal modo. Y aunque haya autores que no estén convencidos de los aspectos vanguardistas de la obra de nuestro autor, por lo comprendido de sus lecturas puedo afirmar que, no sólo su sátira novelada sino, también, sus obras más aparentemente tradicionales, cumplen con un giro muy sutil que afectará a la percepción del lector, encantando su mirada hacia el lugar al que únicamente una trama argumental no puede llevar. Es el transporte de la palabra, que evapora sus nuevos aromas, la que colocará el punto de vista en el ángulo del cuadro que escapa, habitualmente, a ojos del observador. Significativamente, RCA es traductor y divulgador de la obra de Óscar Wilde, en una época en la que su modelo literario despertaba auténticas pasiones y marcaba una tendencia general. La decadencia, como una estética globalizadora, había alcanzado las mentes de los grandes compiladores, como el nuestro, y llevado a las nuevas generaciones el humus necesario sobre el que plantar la semilla de un nuevo estilo. Wilde, al igual que RCA, es un observador tranquilo de las cosas, un estilista de lo cotidiano, elegante, lírico, altivo, que manifiesta un sutil desprecio por la chabacanería y la vulgaridad, aunque no queda al margen de un cierto

expresionismo vital, con el que protesta airadamente contra las miserias del género humano, de las que se siente, en cierto modo, corresponsable. RCA, epígono del irlandés en algún momento y con conocimiento de causa, es un erudito incansable, que aunará en su natural orientalismo, una sabiduría europea altamente hipnotizante, al decir de sus compañeros de tertulia. Si para él Wilde constituía una cima de la modernidad que había de venir, no puede extrañarnos que aprovechara las fuentes más diversas, sin que la historia supusiera algún tipo de cortapisa para ello. He ahí una notable diferencia con todos aquellos que pretenden una destrucción masiva de lo establecido, sin más aportación que ésa.

Por todo lo comentado, el tradicionalismo en RCA aporta una calidad de hispanismo a su literatura. La identidad cultural hispana del modernismo naciente, en los años en que concibe su sátira novelesca y *El candelabro de los siete brazos*, viene aportada por el precedente de José Martí y de los movimientos hispanoamericanos, que culminarán en la famosa exaltación rubendariana. No es hasta hace pocos años, relativamente, que la figura de José Martí ha sido reivindicada como origen de todo modernismo hispano posterior, incluso por delante del propio Darío. En esta opinión confluimos muchos que, con la perspectiva actual, y leído su *Ismaelillo*, caemos en la misma cuenta. Los precursores del modernismo, situados en la América hispana, poseen la visión panorámica de la distancia y de la evocación cultural de la metrópoli, cargada de resonancias superlativas. La lucha por la independencia de las colonias es otra manifestación paralela del antagonismo frente al mito de Castilla. En el ínterin de la nación, produce la aparición del *intelectual* y los modelos sociales y políticos que cohabitan con el krausismo. Mientras los intelectuales y ensayistas españoles anhelan construir un europeísmo del nuevo siglo, en América se produce una autoidentificación de valores autóctonos: la novela indígena, el folclore que impregna la nueva poesía o las exaltaciones políticas que se traslucen de los textos. Por lo tanto, es curioso que el modernismo en España nazca de una visión estética que esconde un cierto antiespañolismo; aunque, como vemos, la literatura de RCA se afirma profundamente en su carácter nacional, abocada a los perfiles territoriales y al mito del Sur, como espacio insondable de la memoria infantil y molde de la cultura dominada por la poesía. En realidad, el modernismo es una forma exacerbada de nacionalismo, lo cual puede parecer una profunda paradoja. Y, de hecho, lo sería, de no ser porque la influencia francesa en las letras españolas y la influencia política española en las letras hispanoamericanas, son dos motores que impulsan una afirmación de los valores propios

como herramienta de consolidación de la nueva literatura, demostrando que procesos similares se dan en situaciones y contextos dispares. El modernismo es un descubrimiento de la originalidad contenida en el desarrollo de la propia cultura. En palabras de Federico de Onís:

“(...) el extranjerismo característico de esta época se convirtió en una conciencia profunda de la casta y la tradición propias, que vinieron a ser temas dominantes del modernismo.” (Abellán, vol. 7, 1993: 20)

Actitud que se asemeja a la reacción romántica del primer tercio del siglo XIX. La influencia extranjera conllevaría, por tanto, un cambio de dirección en las proposiciones, una asimilación y transformación de las novedades, y un aporte original de la sabiduría adquirida. La tradición es el corazón de la modernidad, desde su visión crítica. De hecho, el escritor de finales del siglo XIX aparece atrapado, sociológicamente, en un cruce de caminos entre el casticismo y el deseo de renovación, en una lucha interna en la que le resulta complicado desligarse del mundo al que pertenece. Algunos, como RCA, apuestan por una visión en perspectiva de cierto costumbrismo, reutilizado para nuevos fines; otros, parecen condicionados por antiguos criterios.

“Como afirma Eduard Valentí, “es característico de la intelectualidad liberal española el cuidado en no romper con la tradición religiosa nacional, aun en los casos que más franca parece la actitud de hostilidad frente a la iglesia y sus instituciones”.” (Abellán, vol. 7, 1993: 83)

Sin embargo, bien es cierto, también, que nuestro autor está atrapado por una estética religiosa tradicional, donde la simbología de la virginidad asociada a la mujer, la moral del santo o la altura espiritual de miras, así como la abnegación absoluta en el caso del personaje de la hermana del protagonista, trufa los espacios y marcos narrativos de sus diferentes obras novelísticas. Su autoproclamado judaísmo será, también, en este sentido, un modo de afirmación frente al simbolismo de su infancia, frente a ese terruño sevillano, cargado de reminiscencias del santoral, por el que no puede evitar sentir adoración, aunque también una cierta distancia, dada su significación histórico-social en el marco del españolismo más rancio.

En la renovación del lenguaje artístico que supone el modernismo y, posteriormente, las vanguardias, se observa una reminiscencia ideológica del

romanticismo, acuñado casi cien años antes. La novela modernista, como veremos más adelante, acaba protagonizando la literatura del yo, la presencia ineludible y acaparadora de la voz protagonista, que desgrana pensamientos e ideas por encima de cualquier trama argumental y, en ocasiones, en espacios indefinidos e indefinibles, nebulosa del pensamiento que es la verdadera esencia del ser del hombre y de su propia palabra. En esa posición de la voz primera observamos un recuerdo indeleble del homocentrismo que los románticos lucharon por instaurar, donde el hombre, presencia y sentido del universo, desplaza al mundo de su interés narrativo, puesto que el mundo lo constituye él mismo, y focaliza sus esfuerzos en la lucha interna, y política, a que es impelido por sus aspiraciones de libertad, en todos los ámbitos. Hay quien dice que el modernismo es sólo un nuevo romanticismo encubierto de una estética vaporosa. Ya hemos demostrado en el primer capítulo que detrás de todo modernismo se esconde una filosofía mucho más estructurada que todo eso. No obstante, y al margen de toda discusión, son inevitables las comparaciones entre la escritura del antihéroe, el marginado, el divino fracasado, en palabras de RCA, y el drama épico que popularizó el romanticismo. En cierta manera, también existe una relación de orden estético-técnico, algo que es capaz de puntualizar Arnold Hauser:

“La conquista más importante de la revolución romántica fue la renovación del vocabulario poético. (...) Las expresiones naturales y sencillas, usadas en el lenguaje corriente, debían ser sustituidas por términos nobles, escogidos y “poéticos”, o por paráfrasis artísticas.” (Hauser, 2004: 214)

Si bien el modernismo acaba estirado hasta su expresión última por una poética que lo invade absolutamente todo, donde el lirismo, en el caso de RCA, por ejemplo, es capaz de transformar la prosa en una suerte de versículo interminable que se entrelaza hasta el fin del discurso, como en el caso de *El candelabro de los siete brazos* o *Las luminarias de Janucá*. Pero, como vemos, el proceso de metaforización y de poetización del lenguaje es una característica meramente romántica, por lo que cabe hablar, también, de cierto tradicionalismo en este sentido, dado que la filiación romántica de algunos escritores considerados decimonónicos es perfectamente revisable en algunos de sus aspectos técnicos. También, como dice Ricardo Gullón, en “lo que tienen de apasionados, que es mucho, delatan los modernistas su filiación romántica (...)” (Gullón, 1963: 25). Así, la poetización del lenguaje llega a tales extremos que crea una aristocracia de las letras, poseída de su autoconvencimiento de clase, reafirmada en una lírica suprema, madre de

toda palabra, donde ésta adquiere su más alta expresión. Dicha actitud, opuesta a la vulgaridad del naturalismo (aunque el expresionismo será arma utilizada en la novela moderna de una forma muy precisa, para reflejar el constante abandono que en el hombre produce el entorno urbano), es una consecuencia lógica del amaneramiento de cierta literatura modernista, que parece inevitable con tales mimbres, y que sirve de instrumento contra una cierta forma de observar la sociedad que la burguesía decimonónica había implantado, y que representa un casticismo desechable, a juicio de los renovadores. La literatura, como vemos, confirma una moral social, una manera de hacer comunidad, tanto para unos como para otros, que en el discurso recogen una diatriba en contra de todo aquello que resulte negativo para el orden nacional. Por eso, la apelación al héroe romántico es un recurso novelesco que juega a favor de la revolución artística, que casa perfectamente con el espíritu de rebeldía del hombre angustiado. Puede que no sea exactamente compatible con el tipo que representa la bohemia, más preocupado de su exhibición social y su hedonismo maquillado de intelectualidad, empero juega un papel en aquellos personajes que, abatidos por la realidad de su abandono y su decepción existencial, consideran la batalla perdida frente a un destino avasallador y un mundo depauperado. Al leer las novelas cortas de RCA algunos de estos elementos del romanticismo artístico hacen su aparición, creando un entorno favorable a la creación de una latencia dramática, marco narrativo indispensable en la teoría del antihéroe:

“(...) en un departamento para él solo, donde había reunido algunos libros, un botiquín y algunas armas mohosas, compradas en los rastros, entre ellas una pistola romántica, insinuación del suicidio en las horas de melancolía, y que en aquella habitación de célibe tenía la misma significación juvenil que un ramo de violetas.” (Maternidad última, RCA, 1924b: 14)

Recordemos que la figura paradigmática del Werther de Goethe representa la universal desesperación del amor no correspondido, auténtico tema central romántico y que en RCA, por ejemplo, define la expresión de la muerte como sublimación de una búsqueda incansable que nunca llega. El papel de la mujer asociada a una forma de sexualidad liberada, escondiendo en su belleza y su singularidad la cruel determinación de una mantis religiosa, acaba escindiendo esa idealización romántica inicial –que no es extirpada del todo del discurso- para transformarla en una explosión de sensualidad no reprimida, algo que acabará fraguando en las letras de autores como el propio Joyce o Henry Miller, por nombrar algunos de los más significados.

En todos estos elementos subyace, como podemos imaginar, el concepto de palabra heredada, como matriz original de todo comportamiento intelectual y creativo del artista, y del hombre en su dimensión social. Ya que, tanto romanticismo como tradicionalismo, beben de las fuentes de un conocimiento adquirido y difícilmente renunciable, si no es con una posición firme y voluntaria que da categoría de tesis al pensamiento. La palabra heredada conserva, aun en los casos de una estética más deslavazada, los rasgos transmitidos por una educación íntima, familiar y social, donde el valor de los mismos está arraigado en los aspectos más recónditos del comportamiento y, por ende, de la razón humana, lo que los hace indisociables de la expresión lingüística. En ocasiones, el autor no puede desligarse de una realidad de la que forma parte inconscientemente, y que ha hundido sus raíces en los aspectos más profundos de su personalidad. Es ésa la *inconsciencia* de la que hablábamos unas líneas más atrás y que hace que la palabra del autor no pueda ser totalmente interpretada basándonos en una línea filosófica o conceptual determinada, ni siquiera en un marco de conocimiento biográfico o histórico, dado que en una sola actitud se comprimen todos estos rasgos que dan singularidad y efecto al conjunto. Es el contexto, muy especialmente, una piedra de toque para el autor que pretende situarse frente al orden establecido, dando lugar a ciertos pronunciamientos o actitudes que podrían ser considerados como contradictorios. En este sentido, vemos cómo RCA, que utiliza el símbolo de la mujer como pasión devoradora del hombre asociada a la muerte, como expresión de una libertad del sentimiento y la acción o como refugio de la angustia y persecución del ideal, en contraposición, sigue enclaustrando a la mujer, como ser humano sin más aditivos, en un orden social completamente anquilosado, sin que pueda jugar un papel destacado más allá del de su utilización simbólica. Lugar éste, que supone un punto de decepción para quien ve en la filosofía cansiniana un intento de domar la modernidad en favor del progreso de la nación.

“Es triste ver caer a Cansinos en el mismo discurso diferenciador no porque se trate de una mala persona, que no lo fue, sino porque refleja hasta qué punto podemos ser ciegos al comulgar con las tradiciones y asumir, (...) que lo que ha sido impuesto por una discriminación injusta se convierta en una justificación natural y se nombre como criterio científico. (...) Ya Pardo Bazán vio insolublemente asociados al progreso y la liberación de la mujer. Porque cuanto menos esclava sea una sociedad de etiquetas y estereotipos, más libertad real se gana para servirse de lo masculino y de lo femenino que están en la naturaleza de todo.” (Vicente García: 54)

Sin embargo, no creo que exista contradicción entre la postura de RCA frente al papel social de la mujer y su proyecto literario dentro del ámbito de los nuevos valores. La variable *inconsciente* participa de su palabra como un sedimento irrenunciable, que brota involuntariamente. Lo cual no justifica la ceguera del autor ante lo que hoy, con nuestra perspectiva, se considera una opinión básicamente machista y denigrante de la mujer, como ente social. Pero nos reafirma en que la materia de la que se forma el hombre es una historia acumulada que, como pasa con la palabra como unidad lingüístico-comunicativa, contiene elementos que sólo se eliminan mediante una actitud argumentada, construida por el propio individuo como consecuencia de una reflexión crítica. Es decir, que es la voluntariedad del creador la que anula su cultura original, haciendo de los medios artificiales del arte una herramienta novedosa para la elaboración de una cultura nueva, que impregnará (o no) a otros seres. Salvar ese escollo de la cultura propia, de la historia acumulada en el conocimiento con el que partimos, es el acto de conciliación entre la razón y una posición en el mundo, una percepción del mismo.

“Cansinos nos está dando, aunque nos duela oírlo, la descripción del subconsciente colectivo a comienzos de siglo sobre la valoración de la mujer y lo femenino. Insisto que lo hace desde un tono descriptivo, intentando comprender un fenómeno que le preocupa demasiado para tomárselo a la ligera. Le falta obviamente a Cansinos reflexionar desde la integración de la mujer en la sociedad con los mismos derechos que los hombres tal y como sí lo ve posible y necesario Emilia Pardo Bazán.” (Vicente García: 54)

En este punto, por consiguiente, la parte involuntaria del autor construye un discurso simbólico que encaja perfectamente en su consolidado modelo literario pero que, por el contrario, no cuenta con la reflexión crítica como para ofrecer un hueco en una nueva realidad a la mujer, que queda reducida a apoyo visual y filosófico del problema artístico. Por mucho que el símbolo femenino en la literatura cansiniana nos ofrezca algunas de las mejores páginas del autor, hemos de reconocer que para un modernista completo como él, preocupado de la regeneración del país y focalizado su arte en un modelo comprometido, el subconsciente social del contexto ejerce sobre él y su opinión, en este caso, un papel excesivamente fuerte. Con esto, su creación pierde la oportunidad de matizar, aún más y mejor, aspectos relativos al orden social que habrían hecho de su obra un ejemplo temprano de liberación artística. No obstante, no podemos achacar al autor la inutilización del esfuerzo realizado, ya que éste es un aspecto, no menos importante, pero que no anula la razón última de la obra completa. Y así lo reconocemos. Esa posición

anacrónica de la mujer, por lo tanto, casa a la perfección con aquellos elementos netamente románticos que se diseminan por la prosa de RCA. Así, no es difícil encontrar restos de un lenguaje formal, como de poética antigua, o una rememoración de los encuentros amorosos entre la pastora y el caballero cantados en romances medievales, muy propios de la cultura española:

“Él la escuchaba embelesado, y hacía que le contara su clara y sencilla historia de niña, allá en la aldea. Y se emocionaba de un amor rústico y aldeano, oyéndole contar cómo ella, de niña, había conducido los rebaños con una ramita verde y había sujetado por los cuernos a los carneros díscolos (...)” (*Las cuatro gracias*, RCA, 2013: 13)

“¡Oh, hombres de la calle!” (*Las cuatro gracias*, RCA, 2013: 181)

Por supuesto, no faltan, en este sentido, todo tipo de referencias clásicas, y no me refiero únicamente a elaboraciones costumbristas, propias del casticismo, o simbologías religiosas, que también, sino a elementos que nos recuerdan la herencia de nuestra cultura clásica greco-romana y que, en el caso de RCA, son un pilar de su sabiduría como escritor.

“(...) mi cuerpo tenía la rigidez de un hermes (...)” (*La que tornó de la muerte*, RCA, 2011b: 115)

No cabe duda de que, al hilo de la cuestión, si la simbología es importante en este tipo de literatura, y como resto inexcusable de la influencia romántica, existe un hálito de idealismo en todo cuanto se describe que, sin apartar los ojos de la realidad, deja un espacio preciso para la materialización del sueño. Todo cuanto participa de ese idealismo no es totalmente nuevo, como es bien sabido, sino que tiene su arraigo en la cultura más antigua que ha sostenido la formación de los nuevos autores. Ese horizonte nuevo por descubrir, la tierra prometida, el anhelo modernista de una europeización de España, es como esa naturaleza bella y salvaje de la que participa el hombre, asociado al mito del amor, en la mejor tradición del *beatus ille* medieval.

“El hermano le decía: -Detrás de esas colinas hay campo, campo otra vez. (...) Si llegaras hasta ellas, verías lo que no has visto hace ya tiempo. (...) Verías huertas (...). Verías bueyes (...) rumor de agua. Verías niñas que juegan (...) verías, ¡oh, hermana! Tanta cosa alegre, que te alegrarías...” (*La madona del carrusel*, RCA, 1919c: 183-184)

Nuestro autor hace de la mujer, del Sur, de Israel o de la poesía, los mitos de la tierra prometida. Tierra en la que el hombre libera su ser para llegar a realizarse en su totalidad. Y son esos tres pilares fundamentales: el amor, el judaísmo y la poesía, los que van haciendo que se desparramen por los textos las bellezas asociadas al idealismo que crean, que es motivación del hombre nuevo y que son espacio de reencuentro con los sueños que otros hombres, anteriormente, ya habían escenificado con arquitecturas poéticas diferentes. En todo ello vemos parte del romancero castellano o de la literatura romántica. Y, por supuesto, hay una filiación de RCA con la cultura popular, de la que se siente ampliamente deudor y cercano. Al igual que un Lope de Vega de la modernidad, ve en lo popular, en la expresión castiza, un reclamo de significación hermoso y puro, y una manera de comunicación del hombre de sus propios deseos y realidades. No renuncia a analizar dicho medio desde su altitud erudita, como demuestran algunos de sus ensayos críticos, ni a utilizarlo como gozne particular de su lirismo.

“¡En coplas anda ya el desastre de Villanueva del Alcor!” (En la tierra florida, RCA, 2011d: 135)

Dando valor, así, a la literatura popular como una fuente de información histórica. Esto significa dar categoría de fuente a lo que, hasta hace poco, sólo era considerado como un anecdotario cultural propio de técnicas rudimentarias y poco menos que vulgares. Esa altitud de su poesía, esos altos vuelos del lirismo, coloca al autor en la esfera de un universo, aparentemente alejado, no obstante lo dicho, del hombre convencional. Empero, se trata de una valoración, simplemente, del papel del artista en la sociedad, como una reafirmación de lo hecho y lo por hacer, una consolidación del sustento filosófico y político de la obra. La teatralidad medieval de algunos poemas exalta la pluma del crítico, transformándola en un laudo permanente del oficio del escritor, por encima del resto de oficios, dada su importancia en la materialización del ser del hombre. Esta es una vieja reivindicación del poeta, considerado un actor secundario en la historia y que, con la aportación de la figura típica del intelectual de finales del XIX, consigue acaparar un papel protagonista de la renovación nacional de principios y valores. Así, el clasicismo también aporta una visión que ayuda a comprender la exaltación del lirismo, el esteticismo más desarraigado y la sublimación de la forma sobre el fondo en una creatividad desbocada por la imaginación.

“¡Con qué gallardo ímpetu irrumpe en el poema la voz hasta ahora silenciosa del amado! Salta como un manantial que alumbrase de pronto en medio del páramo de la ausencia.” (*Los valores eróticos en las religiones. El amor en el Cantar de los cantares*, RCA, 1930: 35)

A eso hay que añadir el bagaje cultural propio del autor, construido en cohabitación con un desarrollo novelístico enorme que deja su profunda huella en los nuevos autores. Todo novelista, decimonónico o no, ha bebido de las fuentes de una prosa de éxito, de amplia divulgación y de unos valores muy solidificados que ha transmitido una imagen social pétrea pero, a la vez, atractiva para el lector, impelida a cierto modo de piedad y conmiseración con el ser humano y arraigada en una pasión exaltada del romanticismo y el amor, como única tabla de salvación ante el destino trágico del hombre. Valores todos que confluyen en la novela del XIX y que han ido acumulándose tras un proceso de formación del medio expresivo que arranca desde la revolución del *Sturm und drang* alemán.

“Y ahora, rendido de cansancio, con el corazón destrozado por la visión incompleta de rostros o piernas femeninas y el cerebro aturdido por mil comienzos de novela (...)” (*El madrigal infinito*, RCA, 1922c: 13-14)

Y eso acabará dejando huella en la percepción del individuo, más allá del escritor, lo que podrá observarse en la nueva novela del siglo XX, donde los rasgos de la ficción parecen constituir un modelo para el individuo y una guía de comportamiento. Esta inmersión de la literatura en la realidad, en sentido inverso al tradicionalmente admitido, es, de hecho, una vuelta a los modelos idealistas de la caballería medieval en las letras, donde el noble, el hombre prototípico, debía dominar el arte y conocerlo y cumplir con los esquemas allí propuestos. En esta vuelta de tuerca de la “literaturización” de la sociedad, se trata más de un molde que de una composición ideal, aunque en la prosa misma subyace ese deseo de simbolizar la perfección anhelada. Porque, de hecho, el ideal necesita ser revisado por un modelo mundano que nos recuerde que estamos vivos.

“(...) y al besar el blanco cuerpo de la “Dorada” me parecía oficiar en el altar de las literaturas populares.” (*El madrigal infinito*, RCA, 1922c: 67)

Se persigue, entonces, una vuelta al terruño, como una necesidad innata, lo que vemos en las actitudes clasicistas de la literatura de RCA, y no sólo de la suya sino, también, en la

de otros autores modernos. RCA reconoce su pasión por los orígenes, en el alma de Israel o del Sur, en la historia contenida en la palabra, como hemos dicho, en el amor que nunca muere, que permanece latente como una pasión ilimitada. Sus personajes tienen un fuerte sentido de pertenencia y a él se deben, como un estigma imborrable y reconocible. Son personajes abatidos por el destino, como aquellos de las novelas románticas, que se reconcentran en su ser de hombres. Al final, al igual que en el romanticismo, los rasgos que definen al hombre conforman el único tesoro de éste. Sí que observamos una diferencia fundamental: el hombre de la novela modernista se encierra en el yo con una capacidad de abstracción mayor, la nación es el *ser*, mientras que en la novela romántica hay una vuelta a los valores de la cultura materna, como esencia de ese mismo *ser*. Diríamos que el hombre moderno carece de peculiaridades que no formen parte de su personalidad: él *es* la palabra, y toda la historia se va acumulando, capa tras capa, en su propia significación. La vuelta a un cierto modo de casticismo, a un terruño determinado, es la vuelta a uno mismo, el abandono de todo aquello que no constituye sino un aditivo contextual dañino a los intereses de la verdad, el único motor que nos puede hacer vivir con dignidad.

“Y cuando se vio allí, dejó con mucho cuidado la monedita de dos cuartos sobre la blanca losa [el amor no se compra con dinero] y se deslizó escaleras abajo, y atravesó el patio, ya en sombra, y echó a correr hacia su casa.” (El llanto irisado: Congoja infantil, RCA, 2004: 29)

La palabra sagrada es, también, un terruño personal de muchos de los individuos nacidos en aquella religiosidad medrosa del siglo XIX, por lo que la parábola es un resquicio de la influencia bíblica y la mística clásica, una forma de llegar a la rememoración de las fases educativas del hombre.

“La madre, atónita de haber concebido un pájaro y no un hijo de la tierra, aguarda ahora el retorno del mísero vástago, vencido por la ley de la gravedad (...)” (La epopeya de las alas, RCA, 2011e: 5)

El hombre, por consiguiente, es un terruño que ofrece la salvación al hombre, toda vez que han sido arrancados los condicionantes que lo deformaban. La sabiduría es un valor, siempre lo fue; representa el oráculo al que acudir en busca de consejo, pero también la carencia asociada a la pérdida de la juventud, que también es un valor del hombre muy reconocido. Cabe pensar que en la literatura modernista, más allá de las pulsiones eróticas que están contenidas en el emblema de la juventud, hay un deseo de rejuvenecer en todos

los ámbitos de la vida, por lo que el erotismo exacerbado, la sexualidad explícita y la liberación de las pulsiones, en general, representan una renovación de los principios, más allá de la literaridad del hecho físico. Por todo ello, la presencia de la juventud junto a la sabiduría, es una forma de asociación de ideas, una perífrasis metafórica.

“Desde hoy serás mi discípulo ¡oh joven! Y en prueba de ello lanzo a los aires este báculo que me ha sustentado hasta ahora.” (El secreto de la sabiduría, RCA, 2011c: 22)

El léxico relaciona la juventud con la pureza no mancillada. Es una pureza incompleta, pues no tiene la experiencia de la sabiduría, aunque el anciano es el único que, en su carencia, admira la juventud ya perdida.

“candor juvenil / el blancor del semblante / blanca y alegre claridad” (El secreto de la sabiduría, RCA, 2011c: 24)

“(…) ignorante del prodigio de ser joven.” (El secreto de la sabiduría, RCA, 2011c: 28)

En el contradictorio ser del hombre aparece uno de los grandes males de la humanidad: el recelo. Toda forma de miedo conlleva una agresión hacia el foco que lo provoca, una agresividad que expresa la inseguridad de quien la lleva a efecto. La historia está cargada de este sentimiento negativo: entre los pueblos, las naciones, los hombres. En la posición del sabio, el tesoro del conocimiento, de la experiencia, lejos de ser compartido en beneficio del otro, aparece como un motivo de recelo. Esto queda muy bien explicado en la tipología cansiniana. De hecho, esta inseguridad produce una situación inestable, en la que la opacidad del anciano frente al joven también esconde el miedo a ser abandonado por éste, a quedarse en la soledad más absoluta. En ello vemos que recae sobre el acto comunicativo una gran responsabilidad en el mantenimiento de la humanidad como un todo, al sacar al individuo de su aislamiento original y transformarlo en un ser social. Pero la palabra, el poder de la palabra, suponen asimismo una pugna constante por ocupar la posición de prestigio, el reconocimiento del otro, así la verdad es motivo de inseguridad y tragedia, a la vez que anhelo. Y en esa lucha fratricida el hombre va evolucionando y se va conociendo.

“Y un día, cuando ya se sienta llena de gracias el ánfora de su corazón, se irá de mi lado y me abandonará para amar pródigamente a una mujer que no tenga otro mérito que el de una frente tersa y un cuerpo traspasado.” (El secreto de la sabiduría, RCA, 2011c: 65)

De la misma manera, la indiferencia alegre del joven puede ser absorbida por el anciano, que se aprovecha de él para captar su efímero tesoro. En tal caso, ¿de qué sirve el conocimiento si no puede aislar los sentimientos negativos que nacen espontáneamente del hombre? El análisis crítico de la realidad no siempre es capaz de mejorar la actitud del individuo. Para mejorar la sociedad, por lo tanto, no sólo hay que confiar en los principios y valores bien ponderados sino en la capacidad coercitiva del conjunto sobre el individuo, lo que genera las reglas de la justicia humana o la ética. Esa carencia del hombre para convivir con otros hombres está en su naturaleza y la poesía cansiniana nos lo recuerda vívidamente.

“Y con la malicia sórdida de las mujeres viejas que cultivan a un joven por la astucia y se sirven de él para su comodidad, así se servía del joven para su descanso.” (El secreto de la sabiduría, RCA, 2011c: 139-140)

La injusticia como reflejo de la sociedad real, es rasgo costumbrista muy acusado, donde los novelistas decimonónicos encuentran motivo de construcción de sus tesis representativas. El naturalismo se vuelve sublimación de esa mirada piadosa, derivando hacia un modo de expresionismo acusador y deshumanizado. RCA utiliza el concepto de *arrabal* como encuadre significativo del entorno urbano. La ciudad es la nueva jungla del homínido, sitio natural del hombre moderno donde nacer y morir. En ese suburbio despojado de la protección de un hogar familiar, donde la supervivencia es una carrera de obstáculos, los inferiores muestran al ojo del lector la naturaleza de las cosas. Desde Mark Twain hasta Dickens, el personaje clásico de la niña soñadora que es pobre y maltratada por su familia postiza, aparece como símbolo de la sociedad opresora frente a la espontaneidad e inocencia de la infancia, terruño original de todo ser humano. Podemos leer *Hard times* o *Los miserables* encontrando la misma sensación de abandono y el mismo territorio teatral que nos aproxima a una verdad, aunque esta vez no como mera representación piadosa sino como resultado de un instinto de autocrítica degenerativa.

“-¿Me pondrá usted los zapatitos en la ventana para cuando pasen los Reyes?”

-Sí, con ellos te voy a dar como tardes; anda, haragana." (*La epopeya de las alas: El milagro de los reyes*, RCA, 2011e: 40)

Dickens, antes nombrado, puede ser un modelo perfectamente válido para el dibujo de ciudad descrito en la obra de RCA; aunque también podríamos acudir a *Manhattan Transfer*, por nombrar una creación posterior, proyectada por éstas en el siglo XX, convertida en una sublimación de los valores de la modernidad.

"Aquella era, sí, la tétrica y lóbrega ciudad donde abundaban más los pobres que los ricos y donde las familias desventuradas venían a consumirse en una miseria trabajosa, sin el consuelo de un cielo claro." (*Los sobrinos del diablo*, RCA, 1921d: 12)

¿Es el concepto de arrabal un cuento literario o una realidad histórica? Lo que surge de una condición contextual heredada y enquistada en la sociedad española, representando lo peor de la nación, incapaz de superar el mal de la injusticia social, acaba encajonado en los límites de un molde artístico, del que se beneficia la arquitectura del yo en el personaje cansiniano. El teatro de operaciones del individuo es un cúmulo de negatividad, es una acumulación de sentimientos desoladores, de injusticias y desigualdades, donde el hombre se muestra en su desnudez. Por ello, este marco de acción cobra protagonismo y centralidad, convirtiéndose en argumento activo desde su origen de objeto pasivo y costumbrista. Lo que escritores como RCA y Borges llevan a efecto es la *motorización* de la miseria humana concentrada en el ámbito de las calles. De Galdós a Borges el suburbio sufre el empuje manifiesto de una acción ininterrumpida, donde ya no hay únicamente rasgos sino razones, argumentos y movilización de los mismos. Los personajes míseros, trágicos de Cansinos no despiertan piedad o conmiseración sino comprensión y autocrítica.

En definitiva, RCA transmite la necesidad de un arte nuevo, y así construye su obra sobre el desarrollo de un tradicionalismo entendido en los nuevos parámetros. Servirse de lo conocido y evolucionar como método de consolidación del hombre. Siempre en la búsqueda de una vía para europeizar el país, los puntos de contacto con las novedades francesas no sirven, como hemos visto, sino para consolidar los patrones de hispanidad de las letras autóctonas, reafirmadas en su voluntad de hacer de lo castizo una punta de lanza de la vanguardia. Dice Gerardo Diego:

“El arte tradicional no ha muerto; seguirá evolucionando. Los ensayos de creación de un arte nuevo, inicial, en otro plano (cubismo, creacionismo, etc.), no estorban su desenvolvimiento, por lo mismo que están en otro plano. Es más: el mismo artista puede simultanear el arte nuevo y el antiguo (ejemplo: Picasso), y hasta tal vez le convenga. Siempre se pudo escribir en verso y en prosa. Hablar directamente y por teléfono. Beber y fumar (ya lo dijo Apollinaire). (...)” (*Revista Grecia, Año III, Núm. XLVI, VVAA, 1998: 6-7*)

Esta opinión del poeta, conciliadora, tiene, de todos modos, una carencia de fondo y forma. El arte nuevo nace de la reelaboración de todo arte antiguo pero, también, parte de su destrucción como objetivo común. Los movimientos “originales” que él nombra, efectivamente vierten la necesidad de abandonar todo lo dicho y crear a partir de cero, lo que, en mi opinión, siempre esconde una gran mentira, pues el hombre jamás parte de cero, como hemos venido demostrando hasta aquí. En todo caso, si lo que llamamos “partir de cero” es una elaboración sin condiciones previas, la labor resulta de todo punto imposible, puesto que el propio afán de transformación implica el conocimiento y la asimilación de métodos y maneras que ya existieron previamente y que, por tanto, condicionan la mirada, la perspectiva y la percepción de quien decide, en un momento dado, crear nuevamente. Por todo ello, arte nuevo y arte antiguo pueden, efectivamente, convivir en la biografía artística del individuo, pero siempre como resultado de una evolución personal, donde se desechan formas y fondos en virtud de nuevas ideas y métodos y no, como Gerardo Diego parece dejar caer, en un estado de conciliación donde la obra surge aleatoriamente según el momento de percepción del autor. Ahora bien, podría darse a pensar que el método es una parte efectiva, efectista más bien, de cara al receptor de la obra y que, así, la idea que subyace es una consecuencia no siempre deseada. Si la forma da originalidad a la idea y si, al desprendernos de la misma obtenemos una obra completa, toda estética, toda expresión, capaz de llegar al observador y variar su punto de vista, ¿para qué nos sirve la conceptualidad, de hecho? ¿No es la sustancia del *acto* más poderosa que toda su *potencia*? Al respecto, Gerardo Diego añade:

“(…) El arte antiguo era un arquero que apuntaba y cobraba la pieza. El arte moderno se contentaba con disparar sin importarle el blanco; los más avanzados en vez de flecha acerada colocaban una vara ingenua y hacían del deporte un simulacro. Nosotros no llegamos a disparar; nos contentamos con la intención, con el ademán. Porque toda la estética del arquero está en el gesto.” (*Revista Grecia, Año III, Núm. XLVI, VVAA, 1998: 6-7*)

Y aquí llegamos a la queja histórica de la crítica nacional con respecto al modernismo: toda la estética de vanguardia es un quiero y no puedo, un camino a medio recorrer, una intención que carece de objetivo final y cuya intencionalidad está supeditada a un ejercicio de malabarista, fútil y huero. Todo este trabajo pretende demostrar, y así lo va haciendo, que RCA representa el paradigma de un modelo filosófico-artístico que se proyecta más allá de la Guerra Civil y sus problemas y obstáculos, y reconcilia a las letras españolas con la modernidad más extensiva y auténtica: la novela del siglo XX; anulando todo atisbo de decepción con respecto a la aportación española a las letras de la modernidad y sacando, de este modo, a nuestro autor del limbo de la indiferencia. Motivos que justifican sobradamente el esfuerzo.

2.2. LA NUEVA NOVELA COMO REACCIÓN IDEOLÓGICO-ARTÍSTICA.

La consolidación del modelo de novela decimonónica, y su enorme éxito, conllevan también un hartazgo provocado por el estancamiento de los valores sociales, reflejados en una pétrea convicción de la bondad del arte establecido. Se produce entre los pensadores una corriente de existencialismo creativo. Si el arte se ha convertido en una herramienta de representación de la realidad, abocada su capacidad crítica a una lacrimosa evidencia de la miseria moral general, ¿qué sentido tiene? ¿Ha llegado, quizá, el arte al límite de sus posibilidades? La originalidad ha muerto, la solemnidad del discurso es sólo un espejismo de la incapacidad de la novela para avanzar, embelesada de su propia perfección técnica. Por lo tanto, el arte se ha encasillado en unos cánones indiscutidos y asfixia la libertad del autor, del mismo modo que la sociedad enclaustra al individuo. El aburguesamiento de la prosa preside la categorización de obras y autores y el foro habitual de la discusión crítica se traslada al ámbito de los salones, los cafés o la prensa, fuera del entorno de la erudición. Se diría que se ha democratizado la novela, con el éxito de su difusión, pero que ha perdido la frescura, a cambio de una identidad reconocida por la historia.

“¿Será que el arte es una superchería?” (RCA, 1917: 42)

Ante la tragedia del hombre, incapaz de cumplir con sus objetivos vitales, el ente social se muestra como un *Leviatán* represor. Los cauces de socialización de los individuos están controlados por una gobernanza injusta y desequilibrada en un país que vivía una profunda crisis de identidad, acosado por la desmembración de las colonias, por las penurias financieras y por el analfabetismo. La ignorancia, la incapacidad de los políticos para dar soluciones viables, la incultura generalizada, abogan al hombre a un nihilismo destructor. Si la vida no tiene sentido, ¿existen otras vidas? ¿La literatura es un tipo de vida por vivir, o vivida de otro modo?

“No es sólo la vida que conocemos. No es sólo la vida que se ha conseguido ocultar. No son sólo las mentiras que se han contado acerca de la propia vida, algunas de las cuales hemos dejado de creer actualmente. Es también la vida que no se vivió.” (Barnes, 1994: 148)

Puede que el arte sea la expresión de lo que nunca será, pero que está latente en nuestro espíritu. Sin embargo, si la percepción cambia nuestra manera de vivir, ¿no es menos

cierto que se puede vivir el sueño? Vueltos los ojos a una realidad secundaria, alternativa, el arte se convierte en centro y signo de las nuevas ilusiones, de las esperanzas de libertad del hombre frente al error de su mundo. Ahora bien, llegados aquí se plantea una cuestión fundamental: ¿Es la relación íntima del signo con la realidad, fantasía o pura creación? Deberíamos definir los términos *fantasía* y *realidad*, para poder acercarnos a la raíz del problema. Si la *fantasía* es aquello que se vive extramuros de la realidad cotidiana, de la realidad física, perceptible a través de los sentidos, la *realidad* es el conjunto de acciones, circunstancias, sensaciones y percepciones que recibimos a través de nuestro cuerpo, y que confirman el ser y nos dan la conciencia de vida. Hasta aquí todo normal. No obstante, ¿no es la fantasía un modo de recibir sensaciones también, una manera de obtener conciencia de las cosas y del propio ser? La diferencia fundamental, diría algún razonador, es que la fantasía no se vive y la realidad, sí. Pero todos sabemos que eso tampoco es del todo cierto, ya que la *fantasía* es una experiencia vital de lo más vívida y, probablemente de las más intensas. Puede que sólo ocurra en el ámbito de nuestra mente, pero ¿no es nuestra mente la que ciertamente *crea* la realidad? Por lo tanto, soy de la opinión de que la realidad no es tal si no es a través de la conciencia del hombre, no existe como tal, por mucho que los acontecimientos ocurran. Un amigo mío afirma que, tengamos conciencia o no, las cosas seguirán ocurriendo y que, por tanto, la realidad como tal existe. Sin embargo, en ese razonamiento se esconde una fisicidad de los objetos, que sólo son percibidos porque *son*, porque existen de algún modo y pueden describirse y aparejarse con los sentidos humanos. El propio hecho de que la realidad existe fuera de la conciencia es un acto de conciencia mismo; fuera de ella, no ocurre nada, nada es concebible, nada sucede. En teoría, la realidad somos nosotros. Y, en la práctica, también, pues nada importa más allá de nuestra toma de conciencia. Por consiguiente, el arte es una dimensión de la realidad muy interesante y susceptible de ser vivida por aquel que la percibe, que la crea o la piensa.

“Las palabras dirigen así el poema, el poeta se deja llevar por ellas, por su sonoridad y sus sugerencias y la lírica se convierte en un juego entre lenguaje y fantasía. Esta poesía no es inteligible y como se abre a múltiples interpretaciones, el lector se convierte en un co-creador. Pero por este camino se enfrenta con su mayor peligro: una poesía que persigue mundos fantásticos, azarosos y caóticos (...) puede llegar (...) a un punto en que se destruya a sí misma.” (Videla, 1971: 96)

¿A que creemos que se refiere Gloria Videla cuando teme que el lector invada el espacio de la creación, y la eliminación de los límites estéticos de la poesía lleve a la misma a su

extinción? Ya hemos explicado que el lector hace, de hecho, desaparecer al autor por la capacidad flexible de la palabra de adaptarse y proyectarse en el tiempo, para lo cual usa a aquél y su singularidad perceptiva y recreadora. Este no es el auténtico peligro del lirismo exacerbado, sino su propia infinitud, su alargamiento deslavazado, su exceso, podríamos decir, de originalidad, transformado en un proceso constante de desintegración. Mas puede que ello conlleve la desaparición del orbe artificial de la poesía y conduzca a una primaria esencia del verbo lírico, a una sonoridad y musicalidad tan primitiva que alcance el eco originario del hombre, en su más íntima esfera comunicativa. Luego, no debería preocuparnos que el arte se sublime hasta sus últimas consecuencias, dado que un arte que alcance su clímax puede darse como un no-arte, siempre que, al fin, el hecho de la belleza, la comunicación y el conocimiento confluyan entre los seres y el mensaje se produzca de forma efectiva. El arte moderno, de hecho, camina hacia esos caudales, provocando, en muchas ocasiones, la incomprensión e indiferencia por parte de público y crítica. En todo caso, este tipo de *esencialismo* no debe soportarse sobre la máxima de una universal condescendencia, pues todo arte conlleva un principio y una finalidad que lo deriva al término, al signo. Es la actividad artística, por todo lo dicho, una forma de percibir que no usa de los sentidos tradicionales, sino que combina los mismos con la percepción subjetiva de la experiencia humana acumulada, la sensibilidad y la cultura materna. En ese campo de representaciones y de motivaciones, el hombre obtiene la materia que devolverá al objeto artístico, transformándolo a su vez y haciendo de él algo distinto de lo preconcebido. Así es como el receptor de la obra la convierte en única.

“Aldous Huxley asigna un enorme valor a esta capacidad del hombre de retirarse a otro mundo que está en nosotros, sobre todo porque gran cantidad de personas corrientes tienen estas experiencias, no sólo los grandes místicos y artistas, el hombre genial produce genialidades con ellas, y el corriente no, pero a todos les proporciona otro nivel de conciencia.” (De Paz Blanco, 2008: 27)

Es decir, que el objeto artístico da otra dimensión a la conciencia humana. ¿Y no es eso vivir otra vida, trasladar la realidad a otro plano? Entramos en el terreno de la necesidad vital, desde la cultura ociosa y aburguesada que comparte el mismo instrumento significativo. Una forma de cambiar el entorno y actuar sobre la sociedad es cambiar al hombre. Y ese principio activo encuentra aquí un terreno abonado para la discusión y la

movilización. Es por tanto la belleza, la idea, la que pervierte al hombre y lo sustrae de su contexto original, provocando en él la pregunta.

“(...) ese cielo adverso y peligroso que con su mirada, henchida de engañosa ternura (...) lo sedujo, arrancándolo a la mirada de mis ojos (...)” (RCA, 2011e: 6)

La pregunta, principio de toda filosofía y todo movimiento, cuya aparición se debe a la duda del hombre acerca de sí mismo. La pregunta es una muestra de la inseguridad y consecuencia de la curiosidad natural del ser humano, incapaz de conformarse con aquello que percibe a través de los sentidos. De ahí que la realidad inalcanzable, que hemos llamado en algún momento *fantasía*, se produzca en la mente como una entelequia. Tengamos claro, de todos modos –ya lo hemos aclarado–, que de no existir tal idealismo el dinamismo del hombre sería inexistente, por lo que la realidad se ha visto metamorfoseada a través de la idea, una y otra vez, mostrando su maleabilidad.

“Entonces ella es un sueño, un sueño siempre presente, pero lejano, tan lejano como esas nubes que cruzan la ciudad y el río y vienen a detenerse sobre aquella altura, en el ocaso...” (RCA, 1918: 31)

En el orden tradicional del arte siempre existió la idea, que simbolizaba la búsqueda constante del hombre. En su forma de concebir históricamente residía como una verdad revelada, que se transmitía de generación en generación, pero que acababa constreñida por el hecho *cierto* de la acción devenida. Podríamos decir, por tanto, que la idea era una utopía inalcanzable, hermosa pero irreal. De tal forma que servía de punto de referencia y apoyo a la ensoñación, que quedaba en un plano secundario. Reside ahí el concepto de *musa*, como inconsciencia brotada de una ensoñación y no, tal vez, como creatividad propia, que es el sentido que hoy se le da. El arte tradicional se nutre de la ensoñación pero no la busca, consecuentemente sólo es un espejo artificial de ésta, a diferencia del arte modernista y la vanguardia, que se embeben de idea y que ponen al arte por encima de cualquier otra consideración, traspasando los límites establecidos. De ahí que el miedo cunda entre los burgueses y, de él, nazca la incompreensión y cierta forma de rechazo racional.

“La tradición liberal, cuando llegó a los modernistas, estaba curada de progresismo, ingenua ilusión que sitúa arcadias y paraísos terrenales en el futuro, no en el pasado. Pero seguía creyendo en la cultura como medio para servir al hombre, ayudándole a lograr la plenitud (...). Crear algo bello es contribuir

al enriquecimiento del alma colectiva, y estimular una cadena de sensaciones y sentimientos que favorecerán (...) la eliminación de situaciones injustas.” (Gullón, 1963: 63)

No cabe duda de que Ricardo Gullón entiende el mensaje de la cultura, tal y como los modernistas lo concebían, puesto que habla de “eliminar situaciones injustas”. Es decir, que la consecuencia final del nuevo arte es el cambio de la sociedad o, al menos, de sus resultados. Si la cultura contribuye al estado de las cosas, sea a través de sentimientos o influyendo directamente en la acción del hombre –lo que puede tener una correlación directa- estaríamos, por tanto, hablando de un plan político-social de transformación. ¿De qué trataría este plan? Ya hemos visto cómo el hombre ha alcanzado el final de su visión panorámica y que ha llegado a la conclusión de que su recorrido vital ha sido cercenado. Esto le provoca una angustia existencial de la cual surge la pregunta. Y esta pregunta genera un modelo de respuesta que, asociado al ente cultural, produce una evasión, en primer lugar, desde la contemplación de la belleza y el ideal, para después ser punto de referencia y motor de transformación. A través de la percepción el hombre cambia y eso hace que mejoren sus perspectivas, su ilusión, y que sea capaz, también, de percibir otros mundos en el espacio encerrado del suyo propio. Aquello que no le gusta de la sociedad puede ser sustituido porque puede ser pensado. España como país puede ser otros países, si la voluntad del hombre así lo quiere. Y a este fin el arte contribuye de una manera mucho más efectiva que la política profesional, pues el primer acto político es la adhesión a una idea, a una estructura vital, algo que hace de la comunidad un todo y no el origen de un desequilibrio descorazonador. La primera acción del ciudadano, del individuo, para la modernización de su país debe ser la asunción del problema –algo que hicieron los noventayochistas- y de ahí se podrá pasar a una acción directa, a un cambio de los sentimientos, a una mirada proyectada al futuro, al hombre nuevo.

“La vida humana no tiene objeto ni finalidad alguna –nos dice Dosart, resumiendo la ideología nihilista del pasado siglo-: triunfa la ciega voluntad de vivir, ayudada de los instintos y pasiones.” (Sobre Wenceslao Fernández Flórez, Gullón, 1963: 145)

Si ese instinto de supervivencia es el que mueve al ser humano, como reacción animal innata ante la adversidad, al tratarse de un ser social, un ser político –al decir de Aristóteles-, dicho instinto se traduce en una opinión, en un posicionamiento. Hay que partir de algún lugar concreto para redefinirse y nutrirse del movimiento en una dirección concreta transformadora. Todo el arte se ve subsumido en un cauce que transcurre

irreparablemente hacia un punto proyectado desde el origen. Luego, a pesar de toda la indefinición de la forma estética, válida por la libertad de criterios, el plan político-social que ha enmarcado las acciones sigue guiando las mismas, lo que convierte a las producciones creativas en actos efectivos del mismo plan. ¿Y entonces, en qué se diferencia el arte tradicional, basado en un canon conocido, del arte moderno, basado en un canon de libertad estética? ¿No están los dos delimitados por un esquema profundo inicial? Así es, aunque existe una diferencia muy específica e importante. La novela decimonónica cumplía con unos patrones sociales y técnicos que habían llevado al arte literario a una situación de enclaustramiento excesivamente evidente. Su éxito había contribuido a la cerrazón del género, provocando su autocensura implícita: todo autor innovador, sería tachado de “raro” o extravagante, lo que supondría su exclusión del sistema. En la novela modernista, el objeto estético cobra una vigorosidad inusitada, puesto que la idea que delimita al nuevo arte es la libertad creativa sin límites y el modelo de transformación social, lo que deja todo el margen de maniobra para la palabra. El arte decimonónico es, por definición, un arte artificial, en este sentido, mientras que el arte modernista se vierte como una forma naturalizada de expresión humana, completamente espontánea y cercana al concepto original de comunicación creativa. Originalidad. Ésa es, probablemente, la cuestión más incisiva de la modernización del arte literario: conseguir que la palabra suene como nueva, hacer que la lengua sea el impulso de la realidad desde unos parámetros no contaminados por la historia. Esfuerzo ése, como hemos demostrado, inútil puesto que la palabra ya *es* historia. En todo caso, la forma, la expresión del objeto artístico, tiene como condiciones de vida las de su modificación constante, las de una aparición que despierta nuevas sensaciones, antes no holladas o, al menos, matizadas por la sutileza de su ejecución. Al respecto, la opinión de David Lodge es muy significativa.

“¿Qué queremos decir cuando afirmamos –y es un elogio muy común- que un libro es “original”? No queremos decir con ello, en general, que el escritor ha inventado algo sin precedentes, sino que nos ha hecho “percibir” algo que, en un sentido conceptual, ya “sabemos”, y lo ha hecho desviándose de los modos convencionales, habituales, de representar la realidad. “Desfamiliarización”, en una palabra, es otra manera de decir “originalidad”.” (Lodge, 2011: 92)

De nuevo el protagonismo del lector. La palabra heredada transmite los sentimientos y pasiones comunes al hombre, que ya son conocidos. Sin embargo, en la ejecución de las líneas maestras del arte se contiene la clave de la originalidad. La forma es la esencia de

todo lo nuevo y allí se encuentra la sustancia de la idea renovadora. Ésta la explicación plausible de los “excesos” del arte en la búsqueda de una transformación social. La vuelta al origen de las cosas, a la libertad y reconocimiento del ser mismo, es una reconciliación con la libertad de las formas, lo que conlleva la invención de un arte nuevo, distinto, que, no obstante, bebe del arte conocido para poder llevar a cabo sus acciones. La estética lo es todo; es la muestra de la originalidad, de la novedad y la motivación del nuevo ser del hombre. Los modernismos, en su proyecto político-social, rompen el pacto canónico de la técnica narrativa del siglo XIX y establecen una desclasificación del género novelístico, dándole la forma de un movimiento sinfónico, impregnado de matices y donde el orden sensitivo prevalece sobre el orden estructural. En una sociedad mísera e ignorante, angustiada y cerrada, esa sensibilidad vierte la expresión al campo de lo extremo: desde la belleza más exaltada hasta la degradación de los bajos instintos del hombre, claramente reflejados y valorizados dentro del arte. La recuperación de todo lo que conlleva el desprecio y la depravación, comportamientos humanos desclasados por la burguesía y su gusto artístico comercial, es una característica muy destacable, que emparenta con la novela naturalista a través del uso del expresionismo. Sin embargo, hay quien batalla contra la novedad de lo moderno usando el miedo como arma arrojadiza. El arte de la modernidad destruye las viejas estructuras y, con ellas, a los viejos artistas, desarmándolos para los nuevos tiempos. Renovarse o morir. Ante la actitud libérrima de los adeptos a la vanguardia, crece la opinión de que se está generando un germen anárquico, donde todo lo construido acabará desmembrado ante la opinión pública, con riesgo de afectar a la cultura nacional. Este es un miedo, sobre todo, basado en la incomprensión y la opacidad del pensamiento de algunos intelectuales, incapaces de llegar al fondo mismo de la cuestión y atenazados por su propia limitación. Miedosos, recelan de la nueva estética, ¿o es del nuevo orden del que tienen precaución?

“Conducen al pueblo a la abstracción. Esto es distinto al matadero. Pero también es por medio de abstracciones como éste se había renovado. La bella abstracción que se encuentra en cualquier parte, sobre la escala vertical se agita como una bandera. Así se siente la muerte. ¿Ida o vuelta? ¡Terrenos vírgenes! –cantan los fideístas, emocionados con los diáconos- ¡Renacimiento! -¡Ay! Cuando los hombres –y los más sabios- se ponen a hablar de belleza, es que se trata de una momia. (...)

Hay un medio de remediar la ausencia de remedio. Está en lanzar la masa al fanatismo destructivo, al salvajismo, a la incomprensión de todo lo que es “elevado.” (G. Ribemont-Dessaigues (Trad. César A. Comet): *No sólo placer*, en *Revista Grecia*, VVAA, 1998: 8)

Sin embargo, ¿por qué alarmarse? Esta libertad del acto formal estaba ya presente en el Romanticismo, donde el arte se enroca, por primera vez, en sí mismo, intentando descubrirse, abriendo una ontología de su ser y llegando a la íntima influencia de la cultura religiosa, del mito vernáculo, de la voz popular, del casticismo bien entendido. El conocimiento del arte, por sí y para sí, es una característica asociada al hombre como centro de la cuestión y a un plan para la liberación del individuo, para su firme emancipación de los valores históricos artificialmente subsumidos en nuestra educación. El gran problema de esa educación “estructurada” es que, al ser admitida, ignora el orden natural de las cosas y nos enajena de ese orden al que, primigeniamente, pertenecemos.

“(…) en su ignorancia de hombre de ciudad (…)” (RCA, 2013: 18)

La belleza, en el caso del arte, permanece como una máxima, como un mito que tiene unas características discutibles o asimilables, según la filiación cultural del perceptor. Pero ¿qué ocurre con el concepto de belleza asociado no a un objeto físico sino a una mujer? El mundo del *arrabal*, tan representativo en la literatura cansiniana, coloca a la mujer en un orden de opresión social, pero también en una posición de autonomía de pensamiento y acción. La burguesía dominante, el clasismo decimonónico, al igual que en *La Regenta* o en *Madame Bovary* no permite que la mujer ejerza su belleza, que haga de ella una herramienta de poder. La mujer que, en su libertad, domina el elemento sexual abiertamente, se transforma en un peligro, en una amenaza contra el orden establecido. Por eso, la degradación del papel sexual de la mujer está patente en muchos de los escritos y en muchos de los autores de la época. Hay una abierta hostilidad por la figura de la meretriz que, en ocasiones, vive su condición más allá de la resignación, con una enorme capacidad de resistencia, voluntad y supervivencia. La valoración de este tipo de mujeres, tan importantes en el marco del dibujo costumbrista y novelesco, es siempre negativa y, sólo a veces, piadosa.

“Y, capitaneados por el señor Custodio, avanzan al encuentro de las recién llegadas. Y se oyen gritos roncros de: “¡Fuera las ramerás!” Y se vislumbran báculos erguidos y manos torpes y arteras que buscan armas escondidas.” (RCA, 2013: 203)

Por lo que el objeto de deseo, íntimo, ambicionado en secreto, debe ser el enemigo, la víctima de ese orden de moralidad hipócrita que le acabará dando muerte. Aquellos que han participado en su propagación son, ahora, los adalides de su desaparición. Pero, en el

fondo, la prostituta conserva el tesoro de la sexualidad, la belleza más desinhibida y representa lo que en el ínterin de la sociedad ésta desea profundamente pero que, de cara al sistema, oculta y repudia como una enfermedad incurable.

“(...) devorarían toda su vida el largo remordimiento de haber dado muerte a la mujer...” (RCA, 2013: 208)

Vemos cómo el abierto enfrentamiento entre las distintas concepciones artísticas y sociales viene determinado por el racionalismo y la libertad de pensamiento, respectivamente. La racionalidad, el conocimiento, somete al hombre y a su sensibilidad, empaqueta en un rincón su goce natural de la vida, su instinto natural. Esa dependencia a ultranza de la razón como instrumento, nacida de una confianza sin paliativos en la ciencia, en el progreso, en la tecnología, ha deshumanizado, de alguna manera, al hombre y no ha resuelto el problema fundamental que históricamente arrostra: definir su posición en el mundo y su autoconocimiento. Al indagar en el ser, al construir una ontología mucho más honesta, desligada de los prejuicios acumulados y de los razonamientos constreñidos, se encuentra otra motivación y una visión de los problemas del individuo que enlazan a la perfección con los problemas de la comunidad. La razón, quíerese o no, está limitada y no ofrece sino preguntas que sólo el instinto es capaz de responder en última instancia, puesto que es la libertad y el sentimiento del hombre los que dan una visión precisa del mundo, empequeñecido a la realidad de cada uno de nosotros. La ciencia, en su avance acaparador, ha convertido a la sociedad en un obrero de sí, un empleado que únicamente consigue seguir haciendo girar la máquina, sin otro sentido que acumular, uno tras otro, nuevos goznes, nuevos cruces de caminos insalvables, inacabables. ¿Ciencia? Sí, pero limitada a su espacio. ¿Razón? Sí, pero no más allá de su utilidad.

“Ellos, los soberbios sabios, reinaban ahora sobre la tierra que habían modelado a imagen de sus tristes almas (...)” (RCA, 2013: 219)

El mecanicismo, por racional, conlleva una paradoja: la sociedad acaba siendo irracional, no preguntándose por el sentido de su avance, ignorando la comunicación de la especie en el orden de la comunidad, desplazando a los seres considerados “no aptos” y deshumanizando el entorno y las costumbres. Todo ello configura el dibujo del mito de la opresión de las máquinas, el futurismo descarnado, la materialización de la pesadilla

de un mundo ligado a la dictadura del orden tecnológico. Lo que luego leeremos en obras de ciencia ficción o de crítica social en el siglo XX, ya parece anticiparse aquí.

“En aquel mundo de seres automáticos, que se movían por la virtud de un número, como las máquinas (...)” (RCA, 2103: 220)

El mismo desgarró, la misma desolación, la misma soledad del individuo, el desamparo, la disolución kafkiana, el callejón sin salida, el camino hacia la negación. Un entorno que ya no pertenece a la cultura decimonónica, un paso adelante para abrir los ojos del lector del nuevo siglo. En esta literatura parece haber un espejo de lo que luego será la literatura de Orwell o de Benjamín Jarnés. Precisamente, por ese antagonismo, la reacción del arte establecido es de no reconocimiento a sus artistas. No resulta una actitud nueva, pero sí acusada en este caso. Nuestro autor se queja amargamente de que el arte parece crecer por voluntades individuales y no por instinto de la comunidad nacional. Esa reafirmación modernista del arte parece una respuesta a la indiferencia general por su actividad. El propio RCA sufrirá en su obra el ninguneo constante de la comunidad literaria, aunque él como erudito tenga una presencia activa en los primeros años de la revolución modernista. Pero acabará pagando su implicación en el movimiento con la imposibilidad de desarrollar una carrera comercial, a pesar de sus numerosas publicaciones. Amén de esto, aún hoy, Cansinos sigue siendo uno de los grandes olvidados de la literatura española, que ha ignorado una de las obras más singulares y precursoras que ha dado este país y que merece un puesto destacable en esta parte de la historia cultural que nos atañe.

“Algunas veces el inglés, admirado de la finura de aquella labor de arte, exclama: -¡Si usted viviera en otro país!...” (RCA, 2011d: 34)

Es de suponer que el miedo sume al hombre en el vacío, pues impide que la novedad surja. La juventud ha de ser reconducida. Por todo ello, juventud y belleza, valores románticos y significativos de toda poesía tradicional, son objeto de las diatribas especuladoras de los casticistas, empeñados en manejar el terreno con mano firme. ¿Qué es ser joven sino una desviación de la razón, un desvarío? Dispuestos a transformar esa dictadura del orden en una emancipación, el hombre construye la novela a partir de su imagen y semejanza, con la singularidad propia de su personalidad, imbuyendo el concepto artístico del yo mismo, de la voz constructora. Ya no se trata del otro, o los

otros, o la realidad física, se trata del mundo que hay contenido en mí. Estoy vivo, soy joven, soy creativo, y mi obra es mía.

“El siglo pasado, en sus manifestaciones estéticas, fue radicalmente subjetivo. Sus escritores antes propendieron a patentizar su personalidad que a levantar una obra; sentencia que también es aplicable a quienes hoy, en turba caudalosa y aplaudida, aprovechan los fáciles rescoldos de sus hogueras.”
(Borges, 1998: 99)

A lo que Borges hace referencia, por supuesto, es al riesgo de que la subjetivación de la literatura conlleve una disociación de todo sentido del signo literario, que no sólo ha de ser pensamiento íntimo, reflexión y sensibilidad sino, fundamentalmente, signo. Y, por ende, la discusión sobre el arte afectará a esta sensible parte de la comunicación. El objeto estético novelístico contiene una particularidad importantísima, pues se construye de la palabra, que posee numerosas formas de composición y que arrastra una historicidad manifiesta, que la determina, le da el ser, pero que no impide su enorme versatilidad. Por tanto, la transformación de la novela alcanza, en primer lugar, al debate lingüístico.

“La innovación modernista afectó en primer término al lenguaje, a la diversidad de formas métricas y a las técnicas; mas tales innovaciones respondían a un cambio en el modo de sentir la vida, y ese cambio les acercaba de nuevo al romanticismo eterno.
Y no sólo en la poesía; en la prosa se observa paralelamente el mismo fenómeno. *Azul*, de Rubén, incluye novedades tan importantes y radicales en la prosa como en el verso.” (Gullón, 1963: 15)

El cambio en la forma de utilizar la lengua es crucial para entender la nueva estética, que se sitúa en el ámbito de un lirismo exaltado y pasional, pero también delicado y contemplativo. Buena parte de la crítica acerada a los modernismos utiliza un lugar común: *la torre de marfil*, en clara referencia al autismo del poeta frente a la sociedad, sin entender la idea inicial del movimiento. Es cierto que la poesía lo invade todo, incluida la prosa, y que su desarrollo viene dado por una suerte de aislamiento, de rechazo a todo lo que suponga representatividad o que esté fuera del dominio del arte. A esto podríamos añadir una convicción mesiánica que abona el terreno para la extravagancia. Los poetas, hombres dotados de armas divinas para transformar al hombre, cantan sus grandezas desde su elevada posición de aristócratas del conocimiento. La realidad no pinta nada aquí, pues ellos la crean en cada verso y las reminiscencias de su eco suenan sólo para los

más dotados, los elegidos. Una nueva república de Platón ha nacido, la república de las letras.

“En el modernismo, como en el romanticismo, hallaremos –y dentro del mismo hombre- junto al esteta comprometido, el melancólico al lado del belicoso, el apagado lindando con el exaltado, y todos poseídos por la convicción de vivir un Destino (con mayúscula), sintiéndose capaces de reconocer, revelar y crear la belleza.” (Gullón, 1963: 55)

Al estudiar la literatura romántica y su influencia en la técnica literaria modernista, encontramos que dicha época fue producto de una desviación sentimental. Dostoyevski, un precursor de la novela moderna, bebe de su difícil biografía para hacer manar sus neurosis y bañar, así, su obra. En el fondo, a RCA le pasa lo mismo; también está condicionado por su experiencia vital que, profundamente, marca a fuego el perfil de sus relatos, que, en conjunto, son la obsesión de un hombre solitario, anhelante de un amor que no existe, dependiente de la mujer que no es mujer (la hermana) y de un Dios que no es su Dios (judaísmo), en la búsqueda constante de un paraíso perdido (el Sur).

“El romanticismo creó un arte de la simulación de los sentimientos bellos, sublimes y delicados, fundó la Estética de los sentimientos y paró así en histrionismo. Deformó los temperamentos, y queriendo ser una expansión salvaje de sinceridad, acabó siendo todo lo contrario: una escuela de declamación. Mediante su supervaloración del dolor dio a sus criaturas un *pathos* masoquista, pronto a cambiarse en la clave contraria del sadismo. Todo está dicho con decir que el romanticismo pervirtió los sentimientos.” (RCA, 1935: 291-292)

Sin embargo, llamamos desviación a lo que es, más bien, una interiorización. Los sentimientos que brotan al explorar las condiciones íntimas del ser no son artificiales, están ahí, sedimentados, y acontecen cuando una motivación externa despierta sus voluntades. El hombre es un ser poliédrico, capaz de contradecirse a cada instante, ignorando la razón precisa que él mismo determina. En la disociación social, volcada su acción en el ámbito creativo, no hay nada que delimite la exaltación y expresión de los sentimientos que en cadena se suceden, dando lugar a pasiones contrapuestas, complejas, que se muestran entrelazadas. De acuerdo con esto, la nueva novela, la novela del *yo*, ha de abordar el arduo problema de la psiquis, donde el mundo es capaz de alterar las categorías tradicionales: el tiempo, el discurso, el marco de referencia, el espacio. La anulación de esas categorías, su disolución, y la aparición de una narración reconcentrada en la reflexión, en la línea del pensamiento y la experiencia primera, serán un caldo de

cultivo para los nuevos experimentos narrativos. La nueva novela, por tanto, nace de una liberación de la psiquis y de un sentimentalismo, en apariencia, descontrolado.

“Al bucear sin duelo alguno en la consciencia del hombre, el romanticismo sacó a la luz los demonios de la subconsciencia. Demostró que el hombre es doble o triple, que es una quimera la idea de una personalidad única.” (RCA, 1935: 295)

Empero, el buceo en la personalidad del hombre contiene una segunda proyección, que tiene que ver con la idealidad, con el *geist*. El arte ha de ser religión, una creencia, una fe, un dogma, y no un simple elemento del esbozo cultural. Porque la convicción de su grado más alto de perfección conlleva la adhesión incondicional, que el hombre relaciona con lo divino, dándole así categoría de mito religioso. El mito es una herramienta que irá etiquetando diferentes apartados del pensamiento de RCA, que luego veremos, pero que aquí afecta, fundamentalmente a la concepción artística. La sutileza en el empleo de la palabra se afina hasta el punto de convertir la narración en un juego poético, en una proposición invertida. Esto tiene unas consecuencias sonoras muy evidentes. La prosa se poetiza, la frase alcanza el espacio del versículo, y la narración alcanza cotas de transmisión bíblica. El estilo profético de la prosodia pone su hincapié en la potencia del sonido, que enlaza las palabras y le da cuerpo, en esa certeza de que la palabra es antes hablada que escrita. Pero la novela es un marco de formación del discurso y ha de alcanzar ese estatus de lengua hablada, por lo que la *sonorización* de la prosa quiere estirarse a través de un lirismo altamente refinado. Dicha manifestación implica una reducción de la trama argumental –completamente secundaria en estos casos- y una concentración en el verbo, que adquiere sutilezas antes nunca vistas fuera del terreno del poema, o al menos no con esa profusión de dimensiones.

“El gran triunfo del modernismo fue la adquisición del matiz, como un grado más hacia la espiritualización del arte.” (RCA, 1917: 98)

Todo esfuerzo, es de suponer, se ha de traducir en la aparición de una nueva hornada de escritores y pensadores, dispuestos a reducir el tradicionalismo a cenizas. Pero, curiosamente, el primer impulso lo darán aquellos que ven en la discusión filosófica plena el arma de rejuvenecimiento del país. Y éstos no utilizarán la poesía, sino el ensayo, como medio para alcanzar sus metas, creando así un espacio de opinión que endurece la prosa y la racionaliza –todo lo contrario de lo que los modernistas pretenden-. En consecuencia,

los modernismos se generan a partir de una primera reflexión honda y preocupada, que se presenta con un bagaje de erudición y que ambiciona ocupar el terreno baldío de la autocrítica, en un afán que siempre tendrá una dirección constructiva. No nace de la revolución anárquica, sino de la influencia filosófica de una literatura de altos vuelos, cargada de argumentos y firmemente radicada en la cultura materna; aunque ampliamente conectada con el pensamiento europeo más vanguardista.

“La generación del 98 tiene su fructificación estética en la generación del 900 (...). Esta generación a la que pertenece Villaespesa, los dos Machado, Juan Ramón Jiménez, Martínez Sierra, es hija espiritual de la anterior. (...) Salvador Rueda, que acaba de revolucionar la métrica y ha creado el colorismo, les ha abierto la vía para nuevas audacias líricas.” (RCA, 1917: 276)

Esta evolución histórica y crítica se establece en un corto período de tiempo pero irá alcanzando, uno a uno, a los escritores del siglo XX, a través de las obras de los novelistas más singulares, aquellos que darán el paso de migrar desde la novela decimonónica, y aprovechando los bagajes acumulados. Muchos serán los intentos de renovación y, así, la experimentación técnica dará ejemplares no completados, medianías extravagantes, pero también importantes paradigmas que influirán, posteriormente, sin remedio en los diferentes epígonos que, no obstante, no perderán su singularidad, a pesar de la sombra alargada de sus predecesores. Como resultado, la novela del siglo XX, ampliamente conectada entre sí, ofrece, bajo un tronco común renovado y fresco, una exultante capacidad de maleabilidad, una sutileza fuera de dudas y un colorismo y profundidad de gran calado. Los intentos por clasificar las distintas novedades me parecen infructuosos, puesto que casi todas ellas definen el mismo patrón de la novela modernista y modernistas han de ser llamadas, de modo genérico, si nos atenemos a su origen. En esto no debemos escatimar arrojo, a pesar de la distancia histórica con las primeras apariciones, como las de nuestro autor. No obstante, estoy convencido de que cada giro de tuerca, cada nuevo pequeño “movimiento” o “subgénero” acabará cediendo ante un análisis exhaustivo, colocando a la novela del siglo XX, en general, como un esfuerzo continuado por dotar a la narración de un espacio propio, propiedad del hombre. La ontología humana en permanente construcción e independencia, no caracterizada sino caracterizante.

“Largo será el trecho recorrido desde las novelas de Virginia Woolf y Miró a las de Francisco Ayala y Joyce, por permanecer en las primeras décadas del siglo. Y en posterior ampliación cronológica y temática otros intentos caracterizadores –“novela intelectual”, “novela deshumanizada”- habrán de

compartir y competir por el dudoso privilegio encasillador de todos estos modelos genéricos, cuya única confluencia incuestionable la establece su desazón ante el modelo de la novela realista decimonónica, a cuya crítica y superación, incluso un siglo después, consagran sus esfuerzos.” (Hübner: 2)

Así que, dispuestos a degradar el modelo anacrónico novelístico, el escritor vuelve sus ojos a Grecia, y recupera una satirización de la realidad poetizada por el verbo intenso y la teatralización del marco costumbrista. Este ejercicio de desrealización lo es, también, de desmitificación del hombre mismo, como muestra de honestidad del autor ante un problema complejo del que ni él mismo se salva. Todo sea por dar espacio a la nueva edad adulta del género, que se abre paso sin condiciones previas, revisando el total y anulando los viejos preceptos.

“Con ello nos hallamos ante una de las vías de emancipación del modelo realista, de suerte que la preocupación por la fidelidad a su etimología que manifestara Ortega respecto a la novela encuentra otra posible vía de desarrollo en el humor, incluido de esta manera entre las estrategias de renovación formal.” (Hübner: 8)

Es, así, la irreverencia una de las características más destacadas de los escritores del modernismo, acostumbrados a hacer de cualquier tema “serio” un cachivache desmontable. Los esqueletos del mundo construido por los hombres se muestran desnudos, implacablemente, a ojos del espectador, que descubre una dimensión nueva, no porque antes no se conociera sino porque se expresa de un modo que afecta directamente a su adquirida percepción. El motor de la modificación del pensamiento actúa como un estímulo externo que trastoca el modo de asociación mental, el índice de términos que han modelado el léxico del que extraemos los datos para referenciarlos ante los objetos. El objeto, una vez cambiado de postura, muestra el lado desconocido de una realidad ya asimilada, y necesita ser indizado de nuevo en el léxico. De este modo, cambian las categorías o, por lo menos, se matizan, creando subcategorías nuevas y alterando, así, el orden global, que ha de ser reestructurado. Es éste el tronco común de la actitud moderna, siendo el modernismo uno de los responsables de su visualización. Al igual que piensa Hans Hinterhäuser (Abellán, Vol.7, 1993: 19-20) modernismo y modernidad no coinciden totalmente. No podemos negar que otras expresiones, como es lógico, se hagan hueco en el contexto que estamos diseccionando aquí. Lo que sí se puede decir con certeza es que los modernismos, agrupando diferentes esteticismos y movimientos creativos, sí que concentran los rasgos principales de lo que se puede definir

como modernidad, que es, en general, un desarraigo de los racionalismos y lugares comunes de la sociedad decimonónica. Esa confusión de materiales expresivos afecta a la visión crítica del movimiento y sus materializaciones artísticas. Históricamente, es un hecho, el modernismo como tal no ha sido definido sino en base a aproximaciones o, directamente, negada la posibilidad de su delimitación. Esto es así porque, en realidad, la condición filosófico-política del movimiento no ha trascendido desde el segundo plano. Del mismo modo, el lector se ha encontrado en una posición de desventaja a la hora de valorar el hecho crítico que supone la aparición de la nueva estética, y aunque su percepción ha conseguido alterarse en virtud de los nuevos cánones expresivos, puede que haya fecundado una indeterminación que elimina parte de la significación buscada.

“Ricardo Gullón lo ha expresado con gracia y contundencia equilibradas: “En el modernismo se dan de alta impulsos diversos, contradictorias ideológicas y formas de vida tan distintas que al analizar por separado alguna de las corrientes fecundantes del subsuelo se corre el peligro de incitar al lector (o al oyente) a tomar parte por el todo, o cuando menos a supervalorar uno de los aspectos en detrimento de los demás (...)” (Abellán, vol. 7, 1993: 24-25)

En todo caso, y de acuerdo con Gullón, la modernidad es una pose, una toma de posición frente a las cosas, con un criterio maestro y una libertad de ejecución. Sería de todo punto imposible definir las características de los modernismos o tratar de identificar determinadas técnicas comunes entre los autores. En un ejercicio de literatura comparada –como el que haremos aquí– lo que podemos extraer es el resultado de una conducta que se manifiesta de forma precisa en algunos puntos, pero que no pueden ser tenidos como generalidades aplicables a otros autores, también llamados –bien llamados– modernistas. Esos rasgos son producto de una técnica narrativa similar, excitada por el lirismo en unos, y compilada en el expresionismo, por otros, o en combinación de multitud de propuestas y formas. Lo que está claro, sin embargo, es que los mitos heredados son punto de referencia de los discursos y crean una corriente de simbología, así como nuevos mitos.

“(...) Díaz-Plaja: Coinciden curiosamente ambos modernismos, el estético y el religioso (...) en su postura antitradicional, en la sustitución de los dogmas por los actos de sinceridad interior, en la predicación de un agnosticismo, en la valoración de las formas intuitivas por encima de las racionales, en el culto al misterio como campo de la intimidad efusiva...” (Abellán, vol. 7, 1993: 82)

Pero ¿de dónde nacen esos mitos, qué es lo que impulsa su creación y categoría? Es la conciencia del hombre la que elabora las realidades, lo hemos dicho aquí, y el mito no es sino una conformación de especulaciones culturales y folclóricas, un molde susceptible de discusión, vestido de dogma. En la recreación del mismo, en la cotidiana cosmogonía de su efímera existencia, el mito proporciona la guía de recuperación de los valores ancestrales, sometidos a la experiencia histórica, y valorados desde la tradición y la liturgia. No solamente es el mito de la religión, sino también el del amor, el sexo, la mujer, la muerte y todos aquellos temas trascendentales que han crecido con nosotros al albur de una narración interna de la comunidad humana. Así que la modernidad se constituye en el mismo momento en que el mito no es el dominador de la cultura sino un rasgo más, evaluable por la mente y posición del intelectual. Es decir, que el hombre, cuando adquiere la categoría de pensador, con oficio de tal, minimiza el mito y lo coloca en disposición de ser manipulado por él, como una materia deleznable más. Y esto no le quita importancia al concepto de mito, sino que lo deposita en una escala adecuada, toda vez que el homocentrismo ha sido aceptado.

“(…) el umbral de nuestra modernidad no está situado en el momento en que se ha querido aplicar al estudio del hombre métodos objetivos, sino más bien en el día en que se constituyó un duplicado empírico-trascendental al que se dio el nombre de *hombre*” (Foucault)”. (Ródenas de Moya, 1998: 27)

Situación ésta en la que hay que comenzar a tomar en consideración determinadas vías de comunicación lingüística y extralingüística. Ya que si la prosa tradicional se ha arrogado el derecho a subsistir y representar la sociedad de su tiempo basándose en unos trazos racionalistas y representativos, no puede supervivir en la modernidad desde los mismos parámetros. Esto conlleva la puesta en discusión de las herramientas expresivas, por supuesto, pero también de las meramente comunicativas. Si el hombre es centro de la cuestión y la voz del yo es la protagonista, entonces hay que esperar la aparición de rasgos íntimos de la comprensión que actúan desde un ámbito cerebral bastante alejado de la ficción escrita o de la lógica de un texto poético, si no es a través de relaciones dentro del signo lingüístico que nos retrotraen a una perceptibilidad mucho más primitiva e instantánea. El corte intuitivo sonoro o la imagen, el color, la impresión, la sensación abstracta, más allá de la fisicidad del término, juegan papeles primordiales en la nueva codificación de los medios artísticos. Lo que parece una desmembración de los signos tradicionales, un apartamiento del lenguaje tal y como lo conocemos, no es sino una

búsqueda de la posibilidad íntima del signo, de la prosodia que expande las posibilidades gramaticales de los términos entrelazados, una atomización semiótica, si se me permite la expresión. El minimalismo expresivo, la realización del término en su propiedad íntima, es una extensión, paradójicamente, de las posibilidades de la lengua y, por ende, de las capacidades estéticas de la misma.

“Renato Poggioli denomina *antipasatismo* a la actitud del arte de vanguardia de proponer la ruptura de la tradición y de la continuidad entre el pasado y el presente (...). El hermetismo lingüístico, formal y estilístico es concebido como causa y efecto del recíproco antagonismo entre público y artista. La oscuridad del lenguaje, que en la novela cansiniana es un rasgo caricaturizado al punto de que los poetas ultraístas no comprenden siquiera el sentido de las composiciones de sus camaradas, constituye una reacción ante el lenguaje de las generaciones precedentes (...)” (Martínez Pérsico: 155)

Sin embargo, no hay lugar para la confusión puesto que la actitud pone en marcha los resortes del arte. La violenta espontaneidad del creador no predica una rectificación de los valores sino a través de una ruptura que quede perfectamente evidenciada y donde el público advierta los beneficios y efectos de la nueva técnica. Así que todo parecido con la realidad es mera asociación artificial, puesto que la verdad no pertenece a ella. Parece crearse, así, una corriente de opinión cercana a ese mesianismo del que hemos hecho alguna referencia, puesto que el hombre nuevo se funde en un espíritu de futuro y sólo el arte se presenta como guía certera.

“Lejos de mí senectudes engañosas. Que un nuevo arte cante la maravilla de la eterna juventud del tiempo y el consolador evangelio de la velocidad.” (RCA, 1982: 26)

Velocidad. Ése es, posiblemente uno de los lemas más conseguidos por los modernismos; el cambio se produce a favor de una tecnología desbordada que, en este caso sí, actúa en beneficio del hombre y no como una ciencia ensimismada. La ciencia produce aparatos que mejoran la capacidad de desplazamiento y de acción de los hombres, cambian la morfología de las ciudades y provocan multitud de especulaciones sobre el futuro. Pero, sobre todo, hacen que el hombre se sienta terriblemente poderoso, capaz de conseguir rebasar todas las líneas conocidas. Esa condición imparable es la que se asocia con los aeroplanos, la velocidad, la maquinización. Lo que la ciencia antes mostraba como un ente de racionalización de los problemas, sin más beneficio que el mantenimiento de una aristocracia histórica, ha devenido en una popularización de los

descubrimientos y avances, una democratización del desarrollo. Asociada a inventos, más o menos con vocación de cotidianidad, la ciencia pasa a ser *velocidad*, motorización del progreso del hombre, llenando los poemas de resortes mecánicos, de aviones plateados y demás armatostes. Esa simbolización, ese eco de la tecnología como mito de la modernidad, tendrá un paso, curiosamente, efímero por las letras pero dejará, no obstante, un cierto regusto de catastrofismo en la novela de ciencia ficción, ubicada ya en una primera voz que habrá de estructurar ese “lirismo del acero”. Lo que sí es evidente es la sensación de que, para los modernistas, toda generación que muere en el olvido del tiempo lo hace por culpa de su escasez de movimiento.

“Y ahora nosotros, jóvenes todavía, nos extasiamos atónitos ante los sepulcros, y nos parecemos a esas figuras que cierran en algunos libros el final de una historia. ¡Cuánto silencio alrededor!” (RCA, 1919c: 161-162)

Así que las nuevas generaciones se caracterizarán por su auto-búsqueda, por su concepto de la juventud, como mito de la regeneración, y por su dinamismo creciente e inabarcable. Un renacer del hombre que tiene numerosos peligros, dada su indefinición, pero que también ofrece enormes posibilidades y una gran pulcritud creativa, algo que no siempre ha sido convenientemente valorado.

“(…) una conciencia nueva de su vida y de su destino, como si el milagro de su natividad se repitiese...”
(RCA, 2011: 35 (2ª parte))

También las relaciones cambian en el individuo, como consecuencia de su novedosa actitud. Ya la mujer no anhela la sabiduría, dejando atrás los valores del pasado, ya no desea pertenecer a una clase de hombres anacrónicos, enquistados en su aburguesamiento, sino que se siente atraída hacia la juventud, la esperanza, el deseo de renovación, el porvenir. El ideal romántico, el ensimismamiento del poeta que engatusa a las chicas, es recuperado como un atractivo común de la vida que ha de llegar. Los jóvenes conquistarán el mundo, y el elixir de la belleza auténtica se encuentra en ellos. Se trata de una juventud idealizada, en el más puro estilo clásico, pagada de sí, que recupera los viejos valores del adonismo y en el que la relación de fuerzas con la mujer queda equilibrada. Sin embargo, también existe el lado opuesto y, como podemos comprobar en algunas novelas cortas de RCA, la juventud conlleva una inocencia asociada a una indefensión, donde la mujer devoradora, anhelante y poderosa, es capaz de anular la voluntad del incauto.

“La mujer.- ¡Enviadme al más joven! ¡Sólo quiero al más joven! Detrás de mí he dejado hombres duros como vosotros. He dejado la noche y el hastío. Busco la juventud perfecta y la mañana pura que sólo se halla en la soledad. ¡Enviadme al más joven!” (RCA, 1916b: 23-24)

Como vemos, una generación se abre paso dando lugar a diferentes tendencias e ideologías que vierten manifiestos y propuestas, y ejecutan procesos y obras. Así que analizar los modernismos desde la óptica de otros movimientos resulta, de todo punto, ineficaz. Porque no es sólo la actitud, sino la heterogeneidad de los proyectos artísticos basados en los mismos razonamientos, el mesianismo, las personalidades exacerbadas que se proyectan sobre los productos estéticos. Se trata de una amalgama de posibilidades, de un espectro tan amplio, que es imposible de abarcar. Aun así, no hay motivo para creer que no hablamos del mismo interés, como hemos dicho, de la misma filosofía.

“La tendencia simplista a reducir el modernismo a dos o tres de sus elementos más característicos, o que, sin serlo, pasan por tales, constituye uno de los males de nuestra historiografía literaria.” (Gullón, 1963: 8)

La heterodoxia da consistencia al conjunto, reafirmando dicha actitud, huyendo del dogmatismo y la ortodoxia; como dice Gullón, no es “un cuerpo de doctrina, ni una escuela” (Gullón, 1963: 20), sino, sobre todo, una ideología. No encontraremos, por ello, en sus manifiestos sino ideas generales sobre el futuro del hombre y su conquista. Curiosamente, dichos manifiestos artísticos se asemejan bastante a proclamas políticas, confirmando la tesis que venimos aquí desgranando. Hacemos mucho hincapié en este punto para intentar delimitar las bases generacionales del movimiento. Aunque para algunos críticos, como Juan Ramón Jiménez, se trataría de una época, y no de un movimiento. De este modo, los modernismos no serían varios sino uno, referenciado por la metodología histórica y precisado por unos límites temporales. No puedo estar de acuerdo con esta apreciación, sin embargo, porque, como veremos más adelante, la proyección del modernismo es tan sumamente alargada en el desarrollo de la novela del siguiente siglo, que es posible pensar en su firme latencia, más allá de meras influencias cercanas, como sí pasa en el caso del romanticismo anterior. No obstante, lo que sí parece encontrarse, al hablar del homocentrismo, es la sensación de que el hombre de su tiempo vivió una profunda soledad, una enajenación del mundo, hacia el que siente un repudio existencial; sensación que se prolonga durante todo el siglo XIX, soterrada o no por

diversas fases. El siglo XX, con la literatura del yo, prolonga esa sensación de abandono. Es la pregunta sobre el yo la que genera los movimientos de conciencia.

“El mal del siglo romántico fue el tedio; el de la época modernista, la angustia. El hombre moderno siente su soledad, y en ella, o más allá, el silencio de una libertad que le fuerza a decidir por sí en todas las oportunidades, menos en las decisivas: el nacer para la muerte y el morir sin saber para qué.” (Gullón, 1963: 56)

Esta actitud es la que se anticipa a Sartre, a su condena del hombre a ser libre. La responsabilidad que conlleva la libertad, el nivel de exigencia, es también una cierta esclavitud del individuo, que no tiene más salida que la coherencia de pensamiento, lastrado por una convicción que le impide ser feliz. Y aquí sí que el modernismo aporta otra diferencia: el arte proporciona ese estado de felicidad ideal, donde todo funciona y todo se espera, donde coinciden las latencias y los estímulos. Al contrario que los escritos existencialistas o el drama romántico, la obra modernista, en muchas de sus versiones, ofrece el placer del arte por el arte, del *sí mismo*, donde el hombre se reencuentra con su significación absoluta. Bien es cierto que la novela del siglo XX irá abandonando esa contemplación en busca de una reflexión volcada sobre el orden del hombre en su universo, mucho más activa políticamente, pero no podemos dejar de señalar este aspecto inicial del modernismo que me parece muy destacable. Además, la presencia del escritor modernista provoca una situación deliberadamente enfrentada, un frente de ideologías que afecta al debate convencional y que subraya las enormes diferencias que, entre ambos bandos, se van marcando con insistencia. En la práctica, supone la aparición de un grupo que cuestiona el orden establecido y que utiliza el modelo artístico como lema, lo que no deja de ser algo muy parecido a un partido político sin pretensiones de administración pública. Es curioso que, al socaire de estos movimientos, no surgiera ninguna acción política concreta, reclamada por ellos. Sin embargo, no está en su genética el modo tradicional de crear sociedades y sus propuestas se apartan del estructuralismo político para centrarse en la formación individual y el cambio de perspectivas. Un cambio que responde a una transformación mucho más permanente en el tiempo. Su influencia social, por todo ello, se deja notar desde el primer instante.

“El movimiento modernista, que fue esencialmente aristocrático, con su desinteresado lema –el arte por el arte–, tuvo una actitud de hostilidad, o más bien de inhibición, para el escritor democrático.” (RCA, 1927: 7)

“De los jóvenes de 1890 a 1900, ¿quién no ha escrito crónica a lo Dicenta y versos a lo Rueda?” (RCA, 1927: 13)

Aunque dicha exaltación de la virtud artística también tendrá su nota negativa: la bohemia. En numerosas ocasiones se ha hablado de la bohemia como una escuela literaria. Esto no puede ser llamado así, propiamente. Escritores bohemios los ha habido, y muchos. Alejandro Sawa, ejemplo de esta actitud, acabó dando una obra de calidad y algunos resabios de la misma, como pequeños complementos secundarios; los Machado vivieron esa época en París, pero acabaron centrándose en otros valores mucho más productivos y poco se conoce de quienes hicieron de ese modo de vida una bandera. Nuestro autor ya describe con profusión el desperdicio intelectual que supone una posición tan exaltada, y cómo muchos escritores incapaces de serlo en la realidad, disfrazan su futilidad de pose, entre atractiva y acabada. Escritores del siglo XX, como Henry Miller o Charles Bukowski, o William Burroughs, por poner algunos ejemplos característicos, no hacen de la bohemia un contenido sino un pretexto para desmigar al hombre. Autores como éstos, que vivieron vidas en plena libertad, al margen de los contextos sociales, no pretendían mostrarse como bohemios, lo eran simplemente por convicción, sin relacionar el estilo de sus vidas con una ideología artística de tal o cual tipo, por lo que no pueden ser llamados escritores bohemios en esencia. Y en esto me remito a la opinión de RCA, que aduce que la escritura bohemia, en sí misma, no existe puesto que su producción escasea o es de mala calidad, mostrando así la insignificancia artística de lo que más parece una moda social.

“Fácilmente se comprenderá que, siendo la bohemia un parasitismo, su valor estético ha de ser tan precario como su valor ético.” (RCA, 1924d: 114)

En sus antípodas se encuentra el mito de la literatura del norte, acuñado por RCA en su obra crítica. Recoge los elementos contrapuestos al mito del sur, por supuesto, donde la luz, la sensualidad y el impresionismo causan una abierta posibilidad perceptiva del lector. Si bien el mito del sur está enraizado en el recuerdo de la infancia sevillana de nuestro escritor, el mito del norte parece venir provocado por la aparición de la figura del intelectual. El *intelectualismo* es, como dijimos, el acicate que da pie a la corriente renovadora española, una vía de comunicación con el europeísmo más avanzado. La generación finisecular está perfectamente coordinada con la hornada cultural del

continente, por primera vez en la historia, a la vanguardia del pensamiento, lo que motiva la imaginación reformista. El norte será, así, identificado por RCA con lo europeo a lo que, no obstante, diferencia el casticismo cultural español, representado por el mito sureño. Ese afán identificador de lo nacional parece estar en consonancia con su propia herencia romántica.

“En cierto sentido puede decirse que el famoso movimiento del 98 que encarnó la protesta contra una tradición literaria y política, en que el sur tenía la mayor parte, fue un movimiento nórdico. Y nórdico es también especialmente el filósofo máximo de ese movimiento, el Sr. Ortega y Gasset, amamantado por las madres germánicas, y cuya obra tiene la altura y la frialdad de las grandes montañas.” (RCA, 1924e: 56)

En contraposición, la figura del escritor modernista está apegado a su idea cultural de España, y sus más importantes hallazgos se centran en la creación de su propia obra, donde plasma la realidad de una europeización de las formas y los contenidos, dejando la idea como arma implícita de toda cosificación estética. El artista, como en el caso de Valle-Inclán, reclama a través de la lengua la manifestación de la diferencia territorial, la singularidad del hombre identificado con sus valores autóctonos, pero también la universalidad del movimiento, que alcanza a todos los hombres y cuyo fin primordial es el desarrollo absoluto de las posibilidades de esa diferencia, que es constructiva y comunicadora de un ente común. La poesía es virtud del hombre y cauce educador y hasta él llega el artista, involucrando al lector en su íntima explosión de formas y colores. Los modernismos son, para RCA, la intelectualidad del sur, una suerte de arte pensador.

“Las conquistas expresivas de Valle-Inclán corresponden, en general, a la posición de los escritores del 98 frente al hecho lingüístico. Quiero resaltar la profusión de adjetivos: los baraja, los multiplica, los convierte en transposiciones metafóricas.” (Varela Jácome, 2003: 18)

Ese afán educador del hombre comienza por la aceptación de todos los valores que el arte en su autenticidad propone, ofreciendo enormes posibilidades para elegir la vida que se desea vivir. Por primera vez, el hombre es quien quiere ser, y se moldea a sí mismo. Fundamentalmente, lo que se pretende es mostrar la cara más alejada de la personalidad convencional, destacándose de la multitud gris y homogénea, lo que dará lugar a la excentricidad, signo de evidencia de una modernidad, tal vez mal entendida, pero rebosante de esperanza. El individuo ha de ser libre en su totalidad, libre para equivocarse

y para estar en el mundo frente a la totalidad alienada. Es una afirmación, una sustentación del poder de la conciencia que requiere un valor especial, pero también un temple ideológico. Sólo así se libera la catarsis del ser que dará a la pluma del escritor el motivo adecuado para crear sin cortapisas. En este sentido, la excentricidad es una primera consecuencia de la modernidad, tan sólo, eso sí, una efervescencia infantil necesaria para reafirmarse y que se desvanecerá al poco tiempo.

“No sería exagerado decir que en algunos casos el modernista se encontró a sí mismo en el exotismo, o, dicho de otra manera, el exotismo le sirvió para crear una imagen de sí que el ambiente le negaba y le dio seguridad respecto a su identidad. Por el exotismo supo, sino cómo era, sí cómo quería ser, cuáles eran los lineamientos generales de su carácter o, cuando menos, de la parte del ser que llamamos persona (...)” (Gullón, 1963: 107)

Empero, no sólo es crucial la formación del propio individuo sino que podría considerarse un paso previo a la transformación global de esa sociedad, principio de toda idea. La comunidad necesita ser influida, necesita oír el mensaje y para ello se requiere un canal de participación comunitaria. La literatura, ocio aburguesado, contribuye a que la cultura forme parte de ese principio activo, introduciendo temas de discusión y debate, acercando las clases sociales mediante la terminología común e involucrando al estatus político para que el eco de la nueva estética, difundida a través de la prensa y los mentideros intelectuales, despierte las conciencias y transforme las estructuras o, cuando menos, la visión estática de las mismas. Un cambio conceptual, una visión diferente, requiere un ambiente de determinación que empuje las trincheras y despierte los sentidos. Los modernismos, sea a través de los cafés literarios, los grupos artísticos, las nuevas modas, la ropa o las técnicas formales del arte y la novela incentivan el intercambio de ideas. Y ésa es su idea del *movimiento*.

“Este tradicionalismo literario, en el que culminan los anhelos castellanistas, marca ya el instante en que una fórmula literaria puede convertirse en norma poética. Se ha convertido, por lo tanto, en algo híbrido, que ya no puede considerarse solamente desde el punto de vista estético y que queda abierto a toda discusión.” (Sobre la obra de José Rodríguez de la Peña, “Españoles de Antaño”, RCA, 1917: 195-196)

La poesía brinda las características y espectros de toda terminología y sus fundamentos, entrelaza los mensajes con las sensaciones y hace que el lector investigue íntimamente las relaciones que fluyen en los marcos de la estructura lingüística. Convierte al

observador en un “dador de vida”, un *demiurgo*, lo que conlleva una responsabilidad de criterio y, por lo tanto, una opinión fundamentada y no solamente un apunte ocasional. Así, todo lector de poesía acaba por interponer al hombre en el dilema de su propia conciencia: ¿disfruto o, además, pienso? El placer no es una condición secundaria, pero no requiere de actitud crítica si no lleva aparejada una proposición de pregunta. Al preguntarse sobre el origen del mismo, el hombre antecede la idea a la propia satisfacción del sonido poético. Y es más que evidente que esto se produce a priori, pues al buscar el placer de la sonoridad, del color del verbo, nace la pregunta sobre el *qué* y, seguramente, también el *para qué*. En todo caso, para Cansinos la poesía es un signo de anormalidad, algo que personifica, por ejemplo, en la figura del profeta Mahoma. Una anormalidad que aparece en el comportamiento y que parece más un signo de distinción en medio de una mediocre realidad.

“No hay, pues, óbice para asignarle apriorísticamente los caracteres de la contradictoria psicología genérica del vate; sensualidad, idealismo, irritabilidad y agresividad ocasionales, alternando con momentos de dulzura y mansedumbre, generosidad, euforia y optimismo. Reacciones opuestas y de potencial equivalente, con intervalos de ecuanimidad que son el terreno normal en que se operan esas crisis.” (RCA, 1954: 128-129)

Así pues, esa “anormalidad” despierta los sentidos que el dogma de la realidad ha adormecido, y crea un foco de atención sobre el que se pueden proyectar las miradas, ávidas de reencuentro con lo que han ocultado en su subconsciente desde el principio de los tiempos. Y ésa es una de las maneras en que la literatura interviene para transformar el mundo.

“Sería cosa de nunca acabar, si fuéramos a enumerar todas las maravillas que al Korán atribuyen los creyentes, y que corren pareja con las que asignan a Mahoma. En el fondo como se verá, esos poderes koránicos son de índole cabalística, residen en la virtud de la letra y son pues, en último término, de carácter literario.

Es esa la magia del Verbo, Koránico, de que habla Blachère.” (RCA, 1954: 328)

Claro que, por todo ello, la poesía tiene un componente subversivo que la convierte en corrosiva. El placer asociado a ella es la aquiescencia del lector con una actitud revolucionaria que le categoriza como un desclasado. El acto de rebelión contra el orden social es también un placer prohibido, casi descontextualizado, puesto que aboga por estar “fuera de juego”. Eso lo hace más atractivo, sí, pero le resta, a ojos de algunos criterios,

la seriedad del debate público político y lo encasilla en el mundo de las excentricidades. El escribir poesía, de esa manera, clasifica al individuo como una rareza. Así, las antologías de los “raros”, escritores fuera de la órbita del mundo aceptado, aparecen a finales del XIX y principios del XX como una constatación de un universo paralelo, de la palabra proscrita.

“Porque en Castalia, a más de haber renunciado por norma general a la producción de obras de arte (...) escribir poemas se consideraba como algo absolutamente inconcebible, como la cosa más ridícula y peor vista que pueda nadie imaginarse.” (Hesse, 2001: 114)

Ahora bien, ¿existe otra manera de indagar en la aparente temporalidad del mundo? ¿Podríamos llegar a la íntima esencia y la apreciación de lo que no es una visión sistemática del mismo, si no es a través del caos que inunda el ser, que es universal, desordenado e intuitivo? La libertad de sus relaciones tiene en la metáfora una herramienta extraordinaria de conciliación entre el signo y alguno de sus posibles significados; pero, sobre todo, tiene la impagable aportación de la proyección futura del espectro del signo, que no puede ser abarcado en el uso fonético habitual, dado que el lexicón del cerebro parece haber consolidado una utilización convencional y útil del propio signo, fosilizándolo para usos posteriores y cubriendo su rostro de una cierta opacidad que, como vemos en la poesía, es sólo una apariencia artificial de un no-ser del signo, mucho más flexible y rico en matices. La poesía arrastra hacia el color del verbo, también, que existe y es palpable en la versificación de los conjuntos líricos y en sus múltiples combinaciones, mostrando la poliédrica vocación del término, que es un universo en sí mismo. El caos da motivos para ser aceptado como un mundo en camino de ser comprendido.

“La vida del mundo, tal como la ve el castalio, era retrógrada, inferior: una vida de desorden y brutalidad, de pasiones y evasión, carente de belleza, nada apetecible, en fin. Pero el mundo y su vida eran, con todo, mucho más grandes y ricos que las imaginaciones de un castaliense acerca de ellos: estaba lleno de aconteceres, lleno de Historia, lleno de ensayos y comienzos eternamente renovados; era tal vez caótico, pero era la patria y el suelo materno de todos los destinos, de todas las elevaciones, de todas las artes, de todo lo humano, había producido todas las lenguas, los pueblos, los estados, las culturas, incluso nos ha hecho a nosotros y a nuestra Castalia, y a todos ha de verlos morir, y hacerlos perdurables en el recuerdo.” (Hesse, 2001: 430)

En el plano político, José Luis Abellán es capaz de ver tres elementos destacables en los modernismos: la espiritualidad, la relación con el anarquismo y el lazo cultural con los pueblos de Hispanoamérica (Abellán, vol. 7, 1993: 19-20). Achaca el primero a su reacción contra el positivismo, viendo en el racionalismo una postura materialista y cercenadora de la sensibilidad. El segundo, a una situación contextual determinada y a una pose “rebelde”, de respuesta práctica al tradicionalismo político. Y, el tercero, a la invasión de la influencia rubendariana, así como los nuevos *ismos* importados del continente americano. En todo ello, ¿no observamos un plan político de adhesión a una protesta colectiva de la calle? Negar la evidencia de que los modernismos impresionan la sociedad hacia su desmembración, para provocar una reconstrucción posterior, y que buscan conexiones internacionales para hacer del mensaje una propuesta universal, en consonancia con los grandes anhelos de los pueblos allende los mares y los logros obtenidos al otro lado de los Pirineos, sería un desvarío histórico. Como también lo sería pretender que el arte, por anárquico que parezca, ha llegado para insensibilizar al hombre frente a la cultura vernácula y negar la verdad contenida en las viejas formas, que también la hay y mucha. Es, ante todo, una irreverencia que, sin embargo, no deja de reconocer el respeto merecido por los conocimientos que no han de ser eliminados del corpus cultural.

“En general el modernismo es, pues, un movimiento reformista, que no pretende destruir nada sustantivo. Es índice de una crisis que viene dada desde fuera y en la que se plantea la posible caducidad de valores que siempre se habían tenido por absolutos. (...) Como dice el mismo Valentí [Eduard Valentí Fiol]: “identificar modernismo y modernidad es una simplificación tan fácil como falaz, en la que han incurrido algunos de los tratadistas más destacados.” (Abellán, vol. 7, 1993: 21-22)

Estoy de acuerdo con la afirmación anterior aunque, definido en positivo podríamos añadir que el modernismo es un paso necesario para la modernidad. Abellán habla aquí de “devastación”, al relacionar los modernismos con la “industrialización, el positivismo filosófico, la politización creciente de la vida, el anarquismo ideológico y práctico, el marxismo incipiente, el militarismo, la lucha de clases, la ciencia experimental, el auge del capitalismo y la burguesía, neoidealismos y utopías, todo mezclado” (Abellán, vol. 7, 1993: 22), como si el movimiento artístico fuese un batiburrillo de todo ello, canalizado a través de la poesía, fundamentalmente. Lo que no se dice aquí, y eso se lo vamos a achacar humildemente al profesor, es que es el modernismo el único impulsor de una visión de la realidad que no está en consonancia con las viejas estructuras, pues cualquier otra forma política, militar o científica, juega en el campo de lo conocido, y los

movimientos “creadores” de la poesía o la novela, sólo tienen en común –aunque no es poco, soy consciente de ello- con los anteriores el uso de la lengua. El campo, sin embargo, es abiertamente diferente, anula los procesos asimilados ya y reivindica el nacimiento de una nueva era. La poesía nueva es poesía, sí, pero avasalla al lector desde su “incomprensible” condición recién estrenada, que ya no beberá de las fuentes timoratas de la influencia histórica sino que mostrará su desnudez apetecible de libidinosa beldad recién llegada a la vida; si acaso, un cúmulo de intenciones que sí que son comunes a otros movimientos. Esto es algo que otras vertientes de la modernidad sólo harán a medias pero que la poesía se encargará de mostrarnos como un campo antes no hollado por el hombre. De ahí su intransigencia, de ahí su autonomía y aristocratismo. La conclusión del profesor Abellán, después de todo lo dicho, no deja lugar a dudas:

“Bajo esta triple rebeldía subyace una rebeldía metafísica, muy alejada del mero esteticismo con que se ha querido identificar a los modernistas.” (Abellán, vol. 7, 1993: 22)

Algo con lo que coincide el profesor Arnold Hauser:

“También la teoría del arte por el arte, que es naturalmente un fenómeno extremadamente complejo y por un lado expresa una actitud liberal y por otro una actitud quietista conservadora, tiene su origen en la protesta contra la escala burguesa de valores.” (Hauser, 2004: 211)

En definitiva, los términos de la crítica coinciden en que existe una actitud política subyacente al movimiento modernista, en que su expresión es resultado de un plan que tiene como base la idea y en que la discusión, el debate, establece un frente de dos bandos antagonistas, donde los falsos poetas, con sus críticas violentas, intentan silenciar a quienes ejercen su libertad y amenazan, con ella, esa manifestación timorata del verso encajonado. Nace una corriente de ignorancia, de un lado, y comprensión hacia la nueva posición del arte, de otro, y las actitudes se mostrarán esquivas, en un principio, y decididamente agresivas, al final. La beligerancia de los tradicionalistas llegará al desprecio más absoluto por el lirismo modernista, como si la poesía no pudiese ser *ella* misma, como si solo tuviese espacio en la arquitectura histórica que el hombre le había concedido. Parece que la palabra hubiese descubierto una esencialidad más allá de la dependencia del hombre, una calidad de autonomía y motivación de la que ahora el hombre no es más que un vehículo, transponiendo, de este modo, la relación de fuerzas y equilibrios que se había mantenido incólume hasta el momento.

“Los pájaros feroces se habían ensañado con la triste cabeza; y habían picoteado allí como en un fruto, ebrios como tigres y como chacales. Habían hundido allí sus picos aguzados, con una frenética voluntad de matar que, por la exaltación había llegado a ser artística, laborando su obra. Habían sentido la embriaguez trágica del crimen, la horrible alegría de matar, no por la presa, como las águilas, sino por la venganza, como los seres superiores. Estaban sin duda, llenos de odio por el compañero con quien se le obligaba a convivir en una jaula estrecha: se habían llenado de odio contra él las noches en que el pesado pinzón no los dejaba dormir con su canto intempestivo; y también porque era el más grandón y ocupaba el mayor sitio en la caña, y acaso agotaba el comedero con su sana voracidad; (...) le habían acometido todos juntos en la noche, juramentados sin duda, con miradas misteriosas de sus ojos de pájaro –tan misteriosos- y con sus trinos enigmáticos, de otra música que la que conocía el pinzón, como cantor de otra casta, forastero entre ellos...

Y con unánime crueldad le habían dado muerte.” (El sacrificio del pinzón, RCA, 1918: 87-88)

A pesar de ello, del peligro que amenaza al poeta –y que parece predecirse en *El poeta asesinado*, de Guillaume Apollinaire-, la beligerancia no pasa de ser la misma actitud que desdeña a los noventayochistas y su brillante análisis de la realidad. Esta verborrea conservadora no evita la afirmación de una corriente nihilista, influenciada por la figura de Nietzsche, donde se presupone el valor de afrontar un conocimiento doloroso, pero necesario para la superación de una ceguera existencial mucho más pernicioso. Se vive sin miedo cuando se conoce la verdad y se desdeña la falsa promesa, que no es sino misericordia y conformidad, engaño y resignación. La verdad, no obstante, conlleva una serie de dudas y problemas que provocan el abandono de una establecida confortabilidad insensible.

“¿No sientes tú la fuerza prodigiosa que nos da el saber que la alegría ha muerto?” (Alegria del mundo, RCA, 2004: 118)

Así pues, el espectáculo del objeto artístico renovado es una maravilla y transforma a quien lo contempla. La experiencia fenomenológica es tan íntima, tan esencial, que lo que la crítica no comprende, llega al espectador con una fuerza inusitada, cargada de reminiscencias que parecían haber caído en el olvido, pero que permanecen en el sentir del individuo como un eco primitivo, donde la *sensitividad* tiene una mayor importancia que el contenido. Todo en la forma manifiesta una motivación de protagonismo, una voluntad de hacerse más y más exacto. La convicción artística de un Juan Ramón Jiménez cuando propugna su “obra en marcha” no es sino el resultado de ese proceso de

aceptación, por el que la forma se retuerce y da una vuelta de tuerca más, y otra más, en un camino infinito que se acerca ilimitadamente hacia la palabra precisa, la que no necesita explicación o ubicación, la que es *por sí* y *para sí* y que atrapa al perceptor cambiando su ser definitivamente. El mundo acaba viéndose sorprendido, acogotado, ante la magnificencia de una demostración tal de sonoridad y colorido, como si el verbo hubiese descubierto la verdadera primavera y floreciese sin detenimiento.

“Exhortada por él, afionzóse la mujer en su brazo, y haciendo un soberano esfuerzo, abrió toda la boca. Y gritó. Se sintieron crujir todas sus vértebras. Gritó sobre la noche, arqueada, contorsionada, quebrada. Y fue un solo grito, tenue y sutil, como el chillido de una golondrina que rayó profundamente el cielo terso y claro, y se clavó directamente, como una flecha, en el corazón de la noche. Un solo grito y cayó desmayada, exánime, muerta, en brazos del esposo.

Abajo, en la calle, azuleante y honda como un pozo, un transeúnte se detuvo atónito, y alzó vagamente la vista al cielo impenetrable más cerrado después de aquel grito supremo.” (Congoja infantil, RCA, 1918: 124-125)

¿Por qué esa aprensión repentina? De haberse tratado de un simple ejercicio retórico, la respuesta podría haber sido mucho más indiferente. Sin embargo, esto confirma nuestra tesis de que el arte acaba siendo vehículo de una idea, que amenaza el estructuralismo y el clasismo de una sociedad estática y complacida de sí. Lo que aparenta ser una huida del mundo, un espacio narcótico de la irrealidad imprescindible para que el ser solitario y angustiado del siglo XIX soporte su propia insignificancia, es, no obstante, una reafirmación vitalista del ser del hombre, una irradiación de voluntad y motivación de vivir, una amalgama de latencias y sensaciones que únicamente una vida en ebullición puede producir en tal acumulación e intensidad. Así lo ve, también, Ricardo Gullón.

“La convicción de que la poesía, la obra, es el último baluarte, el único reducto invulnerable del ser (contra la aniquilación) les hizo dedicarse con plenitud de esperanza a la invención salvadora, y de ahí la paradoja del esteticismo, entendida por tantos como fuga de la vida cuando en verdad simbolizaba el ansia de afirmarla, de hacerla eterna, trasmutándola en palabras imperecederas.” (Gullón, 1963: 42-43)

Múltiples ideas y movimientos surgirán, además de ese esteticismo, hacia el cambio, pero ninguno con la convicción de metamorfosis del hombre a ese nivel de intensidad, como ya hemos señalado, pues se consideran dentro de un cierto estructuralismo histórico, con bases de conocimiento bien asentadas. Son acciones que remueven los cimientos pero que *crean* y, en su apariencia de anti-sistema, se desplazan en el mismo eje; esto no es

criticable, más bien resulta de una lógica evolutiva que se da cíclicamente en las posturas políticas y sociales, pero sorprende su quietismo esencial cuando se contrasta con los modernismos. La filosofía krausista pretende una reeducación del entorno social y armar al hombre frente al futuro, mejorando sus perspectivas a través de la universalización del conocimiento y el equilibrio de los principios y los individuos. Frente a una forma exclusiva de racionalismo materialista surge, también, una simbología no menos estructural: la simbología rubendariana. El cisne, el color azul, auténtico sello de la poesía modernista en su más amplia significación, la exaltación de la belleza frente a todo lo que signifique utilidad o inmediatez, son también elementos comunes que tratan de instrumentalizar un lirismo de gran exigencia, para el que algunos buscan un asidero. La poesía de Rubén Darío ha sido, en demasiadas ocasiones, identificada con el modernismo, como la gramática de la modernidad, sin caer en la cuenta de que esta afirmación niega, de facto, la esencialidad del movimiento, cayendo en una contradicción un tanto llamativa. No es que el *cisne* no sea modernista, y no es que su influencia no haya dejado buena cantidad de versos de calidad, también identificables y singulares de por sí, sino que no debemos encasillar el lirismo de un movimiento transversal y liberalizador en una estructura definida, puesto que no estaríamos haciendo honor a la verdad. Rubén Darío es un poeta sublime, que moviliza los sentimientos y actitudes de los lectores y escritores aquí y allende el océano. Su poesía atrapa una simbología muy precisa y reconocible, que lo hace atractivo y comprensible, pero no por ello más significativa, desde el punto de vista de la concepción de la estética como movimiento general. Quede claro que estamos hablando de los modernismos como una idea y no de la poesía rubendariana como hecho estético y creativo, para cuya discusión los adjetivos abarcarán su grandeza, su capacidad de proyección tan extensa y su determinación de sistematizar una imagen y un signo, lo que, a efectos prácticos, focaliza al lector en un universo particular que tiene unos parámetros y unas referencias reconocibles. Eso facilita su acceso y su decodificación y, tal vez por ello, su popularidad alcanzó los niveles que otros autores, seguramente menos creativos también en muchos casos –hemos de reconocer-, no llegaron a alcanzar. La poesía de Darío congrega los elementos y formas que hemos venido describiendo, y aglutina las necesidades del cosmos modernista: el anhelo de ganar el futuro, la suprema exaltación de la belleza, el ensimismamiento, la recreación de la forma, el esteticismo detallista, la herencia romántica... Y todo ello, con una suprema delicadeza de estilo y gran precisión del verso, maestría pocas veces alcanzada con tal grado en la poesía modernista –también es justicia decirlo-. Por todo ello, lo rubendariano es una filosofía

dentro de la filosofía, una estructura minúscula, de gran influencia, que ha nacido dentro de la condición incontrolable de los modernismos y que, dada su fuerza histórica, ha sido injustamente elevada como la idea global, cuando sólo constituye una versión reducida, aunque perfectamente labrada, del ideal de la forma. Como vemos, el poeta es, esencialmente, un político que acude a la retórica de su propio lenguaje, ante la inutilidad del esfuerzo activo por otros medios. Ha aprendido de la historia y ha decidido que tenía que tomar un camino distinto. Su compromiso debe ser un aldabonazo al quietismo general; un nuevo lenguaje crea un nuevo código que, por definición, delimita la realidad del futuro.

“Dostoyevski ha creado precisamente un símbolo para expresar este proceso; su “hombre del subsuelo” es una alegoría de la consciencia que sabe la fatalidad del destino y su impotencia para conjurarla, su poder de antorcha o linterna y su absoluta inutilidad de espada, de la consciencia atormentándose a sí misma (...)” (RCA, 1935: 6)

Probablemente nuestra visión de la etapa modernista ayude a salvar, en la perspectiva de la distancia temporal y contextual, muchos de los obstáculos que se opusieron a su desarrollo e implantación. Hoy nos parece que mucha de esa poesía ha envejecido mal. Incluso, la prosa cargada de lirismo de RCA puede ser identificada con otro tipo de lenguaje, anacrónico para los tiempos actuales; sin embargo, la fuerza visual de los elementos característicos de esa literatura posee un poderoso poder de atracción y ofrece algo que pocas veces ha ofrecido el arte: la visión del hombre desde su desnudez y autenticidad, sin complejos, en pleno ejercicio de libertad. Por eso, nada más lejos de la verdad el relacionar su terminología con una actividad irresponsable y despreocupada de los problemas cotidianos de la sociedad.

“Y ésta es una de las dificultades inherentes del estudio del modernismo: su complejidad, tejida de contradicciones. Si volvemos por un momento a los símbolos iniciales y los analizamos en su contexto epocal y no situándolos en otro orden de realidades en una situación (la nuestra) totalmente distinta, se entenderá que el cisne y Versalles y las princesas tienen sentido. Son armas contra la vulgaridad y la chabacanería del ensoberbecido burgués; no imágenes de una invasión, sino instrumentos para combatir la imagen de la realidad que se les quería imponer.” (Gullón, 1963: 48)

Descubrimos, por consiguiente, una auténtica lucha de clases donde los términos de la discusión no estriban del lado de la economía, el derecho al trabajo, a la posesión de objetos o a la igualdad de oportunidades, sino a la libertad de pensamiento y acción, a la

libertad del *ser*, que conlleva la manifestación de sus convicciones y el dominio sobre la idiosincrasia del que emite la pregunta. Una batalla tan íntima como necesaria y que precede a las revoluciones sociales de la tumultuosa historia del siglo XX. Hay, como dice Gullón, una vulgaridad en toda negación del hombre, un vacío que no tiene nada de esencialista, porque está construido por la mano de la humanidad. La nada es siempre algo, pues se debe al ser y es indiscutible, como luego probarán los existencialistas, pero la alienación no tiene significado, no tiene fin, ni es *en sí*. La novela que no es libre, que no ejerce como tal, cuyo género se circunscribe a un mandato, no es novela. Por ello, el término *antinovela*, muy usado a partir de ciertos experimentos narrativos, no debe entenderse como una negación del género, sino de la vulgaridad, lo que representa una ascensión del escritor en su particular lucha de clases, trasponiendo la condición de aristocracia a lugares menos correspondidos por el poder innegable de la crítica establecida. Esa sociedad mate, roma y mediocre, sin embargo, constituye un motivo excelente para el nuevo arte, cuyo propósito es desenmascararla para el lector en su propia tragedia.

“¡Qué hermoso trozo de vida para convertirlo en una obra de arte sencilla, superior a todos los poemas altisonantes! ¡Reflejar aquellas figuras de oficinistas, asiduas y resignadas, consumidas entre las páginas de los libros mercantiles, con sus almas limitadas, dichosas de haber convertido el vasto mundo en un orbe doméstico, llenas del espíritu de monotonía hasta haberse hecho maniáticas y concentrado todas sus ambiciones ideales en algún vicio inocente!” (RCA, 1919c: 37)

El mundo del materialismo ha arrinconado al arte en su reducido espacio, para el que sólo le sirve una actitud condescendiente con la ínfima formación del observador burgués, acostumbrado a modos y maneras aquiescentes con su ineptitud para la observancia crítica. Baste comprobar los éxitos que copan el mercado editorial o teatral, cuáles son sus elementos de triunfo y cuáles los méritos de que carecen. ¿En qué se diferencia eso de lo que las editoriales publican hoy día? El mercado sigue siendo un juego de matemáticas, no de ideas, por lo que no puede extrañar que así ocurra: los mundos ideales no se implementan con asiduidad. Un tipo de materialismo, asociado a un desarrollo de las condiciones de vida del hombre, crea una corriente de opinión basada en la compra y venta de un arte estereotipado, que adocena al individuo y que acomoda sus sentidos. La modernidad corre el riesgo de verse afectada por el deseo infantil de hacerse gustar, sin otra motivación superior.

“La última vez que el maestro lo vio, mostraba un aire irónico y ligero. Había renunciado a la literatura. ¿Para qué servía eso? En adelante iba a aplicarse a los números. Dejaría los libros, excepto los mercantiles.” (RCA, 1919c: 53)

¿Qué ocurre cuando es la percepción del lector la que debe verse involucrada en la emisión del mensaje creativo? ¿Y si el autor es el que bombardea al receptor de la novela para hacerle cambiar su ineficaz manera de interactuar con el objeto artístico? En tal caso, como en los modernismos, el mensaje habrá de ofrecer un conjunto de rasgos mejorado sobre el modelo original; es más, habrá de ofrecer un modelo primario, de origen, que designe no una aproximación léxica sino el espectro de un paradigma, poliédrico y en constante transformación. Eso impedirá que la visión fenomenológica del lector se vea afectada por la asociación de ideas preconcebidas, aplicadas al objeto en cuestión. Impresionismo, por tanto, como forma de captar las excelencias estéticas del verbo, desarrolladas en plena ebullición de los sentidos.

“(...) la novedad literaria es el colorismo. Y esta novedad la trae Rueda, que escribe, además, la preceptiva del color, la retórica del color, como escribe los cánones de la nueva métrica (...)” (RCA, 1917: 97)

Lo que llamamos colorismo no es un efecto sinestésico, sino una interrelación de criterios entre la técnica pictórica impresionista y el lirismo verbal de la narrativa modernista. Ambos comparten una misma condición observable: la exigencia recreadora del observador. Mientras que, en el caso de la pintura, el objeto muestra exteriormente, a través de la imagen, una serie de características que imprimen sensaciones inmediatas, por su parte, la palabra, necesita despertar la sugerencia de la imagen. Pero en ambas, aunque parecen diferentes fuentes de información, se contiene un valor intrínseco de estímulo sonoro, visual, táctil incluso. El color es un flechazo inmediato de los sentidos, capaz de alterar una motivación y, por tanto, el pensamiento. A ese recurso de la sorpresa, del acto puro de la percepción, se aferra el poema –entiéndase, la narración–, al obligar al lector a dibujar en su mente la imagen contenida en el verso o en el término. Hemos pasado de la conciencia colectiva a la enardecida subjetividad. El cuadro se contempla pero, íntimamente, se decodifica, se autorrealiza; la novela se desbroza pero, de facto, se visualiza. La inversión de términos es una manera de hacerlos coincidir por caminos opuestos, en sólida amalgama.

“Hay una especie de neutralización de las formas elementales de la conciencia colectiva, de la vida plegada hacia la necesidad de la inmediatez, que permite una liberación de la subjetividad artística, donde lo que importa es la expresión individual por sí sola, y su recepción en el espectador. En este cambio de perspectiva, el impresionismo ejerce su soberanía, que sólo reconoce el lenguaje expresivo de tipo pictórico, a espaldas de la conciencia común, al escoger el silencio de la representación visual.” (Patiño Ávila, 2004: 459)

Dicha profusión, en el espacio de la metáfora, alude a la música, la danza, la transmutación de los dolores en una abstracción. Es una forma de locura que se plantea como un paralelismo a la realidad física. La superación de la angustia existencial a través de diversas expresiones comunicativas del arte es una forma de eliminar el detalle, inversamente proporcional al costumbrismo materialista. Nos referimos, por supuesto, al detalle minúsculo que manifiesta una representatividad, no al detalle de la sutileza expresiva, que tanto juego da en el esteticismo modernista. Porque la actitud nihilista del romántico, sublimada en la modernidad, acepta que “cada” realidad posee una acumulación sensitiva y cada motivo, en consonancia, posee color, sonido y relieve. La vieja convicción patristica de que la palabra tiene su significado y éste es el auténticamente relevante, queda superada, en este caso, cuando la palabra no es un instrumento únicamente de transmisión de una herencia del conocimiento sino, además, un medio de creación original, un principio sobre el que, de alguna manera, construir ese conocimiento. Porque ¿cuál es el significado del signo, el que conocemos o el sugerido, que también, potencialmente, conocemos?

“-No me echas tú. Pero no tengas cuidado, no faltará quien me recoja... Mejor que aquí, estaré en un asilo.

Y se pone a cantar... Ella también, en su cólera, recuerda los motivos de jovial belleza de la tierra florida.” (RCA, 2011d: 181)

Es por esto, que para RCA el movimiento se relaciona con la vitalidad, y se manifiesta en la significación hipertrofiada del signo, comparada con el elemento líquido, que es adaptable a todo molde, fuerte, aunque de estructura fácilmente manejable, rápido en el desplazamiento y expansivo, mientras que lo viejo es árido, áspero, como esos objetos físicos ramplones, pesados, o tan sumamente duros que sólo pueden ser transformados mediante su ruptura.

“Por mucho tiempo aún beberá en compañía de la leche de la vida y será nutrido por la médula de dos mujeres (...) mientras yo, tan viejo, (...) soy como esas cáscaras de frutos que yacen en mitad de los caminos...” (RCA, 2011c: 43-44)

Para nuestro autor, las literaturas del sur ejercen una elaboración natural del esteticismo naciente pero, también, corren el riesgo de no profundizar en los motivos originales de éste. En la crítica a la obra de Pedro Mata (1900-1927), RCA reconoce algunos de los elementos que han sido relacionados con la revolución modernista y su poesía más exuberante, sin llegar a encontrar la emoción vital que en todo observador debe producir la contemplación del color en sus más variadas presentaciones. Al señalar este patrón de conducta, está advirtiendo de la posibilidad de que la “moda” modernista desvirtúe la auténtica razón del movimiento, anulándolo de facto. Pero también, llama nuestra atención para que toda percepción sensorial tenga una correlación de fuerzas racional, y que la impresión artística dé como consecuencia una posibilidad de reflexión personal. Con lo cual, está ejerciendo una labor pedagógica de cara al lector, al que considera bastión fundamental de la nueva ola.

“Creo que este preciosismo verbal no pasa de la primera categoría estética, aquella en que se exalta la palabra como sonido o como color, como algo sensible y plástico, no como clave mística de evocaciones, a la manera como la exaltan los simbolistas; claro que este preciosismo es todavía clásico y parnasiano, y está dentro del gusto y de los patrones de los preciosistas de la época, de los coloristas y de los fogosos y de los cálidos escritores levantinos y andaluces.” (RCA, 1927: 309)

Como ejemplo de poesía narrativa auténticamente modernista, en el sentido más conceptual del término, se encuentra la obra de Valle-Inclán, que es un precursor, un estilista de la lengua y un maravilloso cronista de su tiempo. Su obra no escatima recursos lingüísticos y muestra una complejidad expresiva que contrasta con su más acerada crítica de la realidad, y una visión panorámica del hombre de su tiempo, consiguiendo que la música no haga olvidar la letra. Así lo piensa, también, Benito Varela.

“La tetralogía de las Sonatas es una muestra de la sensibilidad modernista: significa un esfuerzo expresivo, un milagro musical, un juego de sensaciones, una envidiable selección y riqueza de sintagmas nominales.” (Varela Jácome, 2003: 18)

No por casualidad, esta precursora obra se identifica con un género musical, en el que, habitualmente, uno o dos instrumentos, a lo sumo, desarrollan un monólogo interior de

frases sin que el eco de un coro amplifique lo que es, en pureza, una palabra interior. Las sonatas musicales son una reflexión romántica que nace de la voz del instrumento protagonista, mientras que las sinfonías reflejan la amalgama del conjunto del universo musical. Al elegir este subgénero, Valle-Inclán pretende concebir la nueva no-estructura expresiva en el marco de la intimidad de la propia palabra, excluyendo todo *ruido* que pudiese desvirtuar el mensaje. Ahora bien, no se trata de sonidos disociados, sino de fraseos musicales con reminiscencias de gran orquesta, donde el instrumento único, acompañado del piano como punto de referencia, matiza las grandes voces minimizándolas, pero posicionándolas en aquel lugar en el que hubiesen sido puestas en cualquier otro caso, produciendo, así, un efecto globalizador, donde los matices aparecen del mismo modo y dando la impresión de que toda orquesta puede ser contenida en un único violín.

“Las palabras no sólo tienen un valor musical por sí solas; están ensambladas, estructuradas armónicamente en la frase. (...) Hay, lo mismo que en Azorín, que en Baroja, una escasez de estructuras subordinadas. (...) Para Amado Alonso, la prosa de las Sonatas “es la más musical de toda nuestra historia literaria”.” (Varela Jácome, 2003: 18)

En realidad, Valle-Inclán ejerce más de poeta que de narrador o dramaturgo, en el sentido que venimos describiendo hasta aquí, y su condición de conocedor erudito de la lengua española –que no esconde en su obra sino que la desarrolla con profusión en beneficio propio- le proporciona un campo de trabajo muy amplio, como pocas veces se ha visto en la literatura. En este sentido, el escritor gallego inaugura la fase más brillante de los modernismos, en el apartado esteticista, pues elabora una condición de lirismo no exenta de contenido esencial. Pero también ocurre que la exuberancia, la exaltación poética, en algunos autores, puede llegar a ser sólo una ilusión. Es así que se puede tratar de ocultar el mensaje tras de una apariencia de poesía, referenciando a la palabra como mito, lo que perpetúa su capacidad comunicativa y lo enlaza con la arquitectura cultural histórica del individuo. Cuando RCA disecciona la obra de Mahoma, por ejemplo, hace notar que tras algo como la palabra divina, auténtico elemento estructural de la historia de los pueblos, puede subyacer la poesía en su forma más simple, en su cosmética utilización. Porque una forma de adherir las voluntades de los hombres siempre fue a través de la impresión de sus sentidos. Y el eco de la poesía a través de los textos sagrados o las grandes obras

divulgativas o de erudición, tiene ese sabor de utilitarismo que tanto se aleja del concepto modernista, donde el utilitarismo se torna en *utilidad*.

“Mahoma se pasa su vida rechazando esa imputación de poeta, precisamente, porque el poeta crea ficciones y se vale de la música para engañar y distraer a sus oyentes, en tanto el profeta dice verdades y desdeña ese embeleso sensual del metro y de la rima. El poeta es pagano por naturaleza, pues crea imágenes, ídolos, y se enamora de ellos y lo ofrece a la admiración de los hombres, en tanto el profeta tiende a la unidad de Dios, desdeña los adornos y va derecho al Corazón y la conciencia de sus oyentes.” (RCA, 1954: 210)

En ese utilitarismo de la expresión poética se intuye su capacidad de transmisión, su recordatorio para la memoria colectiva. La música deja un hueco en la misma que va más allá de toda sentencia, pues impresiona la capacidad perceptiva y cambia nuestra visión del mundo, como venimos diciendo. La prosa aparece como una manera de racionalizar esa impresión, de establecerla y estructurarla a la manera de una reflexión que desnuda ideas, y no formas. Sin embargo, éste será el proceso opuesto a los modernismos, donde la forma es, en sí, una idea, por lo que no se requiere la participación de una poesía soterrada sino que es necesaria la sublimación de la prosodia del texto, transformando la narración en prosa en una especie de versículo donde la rima se vuelve musicalidad y la metáfora se vuelve verbo unitario, signo o nexo entre ellos.

“El Korán es el primer libro árabe que ya no está escrito en verso, o por lo menos, lo está en un verso que parece prosa. Ahora bien; la prosa marca la madurez de los individuos y los pueblos. Unos y otros empiezan su vida cantando.” (RCA, 1954: 213-214)

A esa utilización de la poesía favorece también el concepto de la belleza enclaustrada. Durante mucho tiempo, los escritores coinciden en apreciar que se ha negado la condición de belleza a la sociedad, más preocupada de sus menudencias cotidianas que de reinventar el signo de su propia época. La mujer, en la literatura de RCA, está íntimamente ligada a esa idea de la belleza reprimida, muchas veces en la metáfora de la meretriz que espera un futuro mejor, que se dedica a ahorrar para cumplir sus sueños o que, a su incipiente vejez, une su experiencia, de la que cree conseguir réditos que el recorrido del tiempo ha ido enterrando y sometiendo. Así pues, la belleza sólo puede marchitarse en el espacio de la urbe, deprimiéndose de sí y mostrando una cara triste de la idealidad que no habría de mostrar nunca. Buena parte del esfuerzo poético de liberar dicha belleza es, en sí, un

esfuerzo cargado de melancolía, ante la incompreensión general. Las narraciones de RCA están llenas de ese anhelo, impregnadas de una tristeza, en el espacio mísero en que se desarrollan, para la que la esperanza es un sentimiento secundario. No hay mejor manera de reflejar la sensación que padecieron aquellos que se lanzaron a la aventura modernista, toda vez que la convicción se estableciera en sus conciencias. La esperanza va asociada, por tanto a la idea de una pérdida, que tratará de ser reestablecida en los márgenes de la contemplación humana, de la que la belleza había sido extirpada.

“Y quizá también tuviera una envidia secreta y sórdida de su salud juvenil, de su fuerte hermosura aldeana, que ella había perdido en la ciudad.” (RCA, 1918: 16)

El desarrollo de la poesía naciente acaba aquilatándose en el símbolo. Quizá por la utilidad práctica que deviene de condensar las imágenes surgidas, en su inmediatez, en una terminología manejable por el lector. Los símbolos han de ser fuente de conocimiento pero también espacio de discusión, no pueden ajustarse únicamente a ciertos rasgos catalogados, sino que deben permitir aventurarse en la matización sin reservas. Puede que se trate de una técnica instrumental pero coincide a la perfección con el advenimiento de un nuevo lenguaje. En el número XLV de la revista *Grecia*, fechado en el Año III, en Madrid, en 1920, encontramos un poema de Adolfo Salazar titulado “Tarjetas” que describe a la perfección esta manera de crear y da razón convincente de ello:

“SIMBOLOS.

Esa fuerza... A prueba de tiempo, se aquilatan los hechos, se funden las voluntades, se condensan los significados, y el jugo de veinte siglos puede exprimirse en dos trazos desiguales. Tengo sueltos estos trazos, y no significan nada: los cruzo, y surge un mundo. Virtud de la FORMA.” (VVAA, Revista *Grecia*, 1998: 5-6)

El desequilibrio entre las partes del signo nos introduce en una semiótica de la disparidad, de la no-relación, donde se rompen moldes ya adquiridos y el verso se maneja en un magma incontrolable de sonoridad no embridada por academicismo alguno. Seguramente, la imagen de la belleza como de una “leche vital”, como de un líquido que mana, que hemos visto anteriormente que RCA usa en alguno de sus relatos, refleja bien a las claras esa sensación. El poeta, por tanto, se maneja con un producto que es difícil de encasillar en molde alguno, pero que ofrece una colección de oportunidades ilimitada. Adolfo Salazar encuentra que en esa desigualdad, en la no-significación de algunos de

los rasgos, se hallan elementos primigenios, susceptibles de expandir hacia la creación, principio de un mundo que, en su origen, no parece tener un sentido racional. La metáfora es la manera más cercana a nuestra mente de establecer esas conexiones “imposibles” y de darles sentido. Poesía, en este caso, es la técnica del *monólogo interior*, el intento de reflejar el caos significativo que se organiza en nuestra mente, y en el que todo estímulo exterior ocupa su propio espacio, sin que haya una cadena de fuerzas intensamente fusionada. En su lugar, la mente utiliza esos términos, que reducen la realidad a la mínima expresión, como luces localizables en medio del magma, con su brillo propio, de las que se vale instintivamente, en esa afinidad de nuestra razón con el lenguaje, para caracterizar nuestro ser de hombre. La relación de conocimiento implícito que manejamos con la lengua no tiene una explicación plausible, sino meras aproximaciones. Pero lo que sí sabemos es que la lengua está en los orígenes de nuestro pensamiento y nos pasamos la vida recorriendo el camino inverso hacia el punto cero de su explosión definitiva, allí donde la materia de la realidad que somos está contenida en el producto lingüístico. Por eso, Salazar, a continuación se explica en estos términos:

“En el símbolo todo se satisface a sí mismo. El símbolo perfecto carece de toda noción adjetiva. La palabra tiene un valor simbólico, pero no llega a la sustancialidad del símbolo. El símbolo perfecto de una sensación es una re-creación en forma tonal. El lenguaje no obra más que por alegorías, mientras que la música obra por “entidades”. Quitar a la imagen su valor accidental, y por sugerencias sucesivas llegar a una forma de visión, autónoma, libre de toda dependencia con su fuente original, como la música pura lo está de la sensación que la hizo nacer. Esta es la ambición de la poesía moderna. Música: lenguaje de ultra-sensaciones. Poesía: lenguaje de ultra-imágenes.” (VVAA, Revista *Grecia*, 1998: 5-6)

Sin embargo, este autor comete un error al diferenciar la capacidad del símbolo y la palabra, pues presupone en esta última una institucionalización de la forma con respecto al significado. El contenido sería lo que determina la utilización de la palabra, es decir, contenido gramatical y contenido significativo, así como contenido implícito. Luego, Salazar ha *determinado* el uso de la palabra y su potencialidad en base a un aprendizaje intuitivo histórico, pero no en base a uno intuitivo fenomenológico, que sería lo más razonable a juzgar por su decidida designación del símbolo. Hagamos extensible el razonamiento a la palabra como unidad imprescindible del pensamiento creativo. Y todo ello porque, de hecho, lo que importa realmente es la materialización de los términos de la poesía, y no el término mismo, que queda reducido a un foco emisor de estímulos

sensitivos. De ahí que el símbolo sea importante, pero no imprescindible para entender el proceso; más bien, un arma de apoyo elemental en la pedagogía del lector y en la propagación de la idea modernista.

“No hay en la poesía modernista tantos cisnes y princesas como suele creerse, y junto a ellos siempre encontramos materiales poéticos tomados del mundo en torno. El secreto está en el modo de utilizarlos.” (Gullón, 1963: 9)

Lo que no parece una reacción esperada frente a todo lo dicho es la de la corriente que anteponía la inmediatez de la creatividad a un sistema supuestamente condicionado por la simbología. Es como si la crítica tradicionalista acusase a los nuevos autores de haber perdido la frescura de la creación, porque la “moda” modernista los identificaba con determinados símbolos rubendarianos. En ese sentido, el universo del nicaragüense tuvo una influencia perniciosa para la percepción de la nueva ideología, seguramente por su éxito comercial y su amplia difusión. Ricardo Gullón, al que acudimos nuevamente, lo expresa de este modo:

“El decadentismo, el esteticismo tuvo también enfrente a quienes pensaron que el proceso de depuración artística dañaba la espontaneidad, pero la expresión no deja de ser espontánea por realizarse con los primores del arte, las gracias del lenguaje y los recursos de la imaginación creadora.” (Gullón, 1963: 21)

El lector de este trabajo debe tener claro que poesía y narración son equivalentes durante el discurso, pues la distinción artística está por encima de los géneros y, además en este caso, la prosa alcanza niveles de lirismo tan elevados que, en ocasiones, puede llegar a confundirse con el poema. En este orden de cosas, hay quien logra personalizar el ejercicio de la no-relación de los términos, provocando conexiones metafóricas que, entre la degradación del cuadro social y la espontaneidad del lenguaje, produce una codificación de la realidad entre delirante y aguda. Y éste no es otro que Ramón Gómez de la Serna, para quien la historia dejó el privilegio de haber acuñado una herramienta narrativa y literaria de gran personalidad: la *greguería*. De ella dice nuestro autor:

“La greguería es el reactivo más violento contra todo preparado literario. Es un medio disgregador. No constituye ciertamente un género literario nuevo (...).” (RCA, 1927: 353)

Para luego añadir:

“Así Gómez de la Serna proclama la fórmula de un arte por el arte, aún más desinteresado y libre que el modernista.” (RCA, 1927: 354-355)

El humorismo, la satirización de la realidad no es, por supuesto, algo nuevo, como bien señala RCA, pero sí que encuentra en la *greguería* una línea de expresión completamente original, porque no se trata únicamente de deformar o caricaturizar el modelo original, al estilo de los valleinclanescos espejos del *esperpento*, sino de que éstos surgen de relaciones inconcebibles de los signos, que antes no se habían enfrentado entre sí, dando lugar a interpolaciones de la realidad física que no podrían ser esperadas de antemano. De lo irreal nace la coincidencia con lo real, y eso sorprende por su capacidad degradante, por su humorismo y acidez, que son una fuerza muy importante de la literatura frente a la desgracia del contexto general. Por ello, RCA lo llama “libre”, puesto que no hay más libertad que la de ver con los ojos incensurables del artista en su plenitud. La novela de Gómez de la Serna dejará vivos ejemplos de perspectivismo muy acusado, así como de inclasificable juego evanescente. Ha sido acusado de intrascendente o de banal, en algunas partes de su obra pero, en mi opinión, nos ha dejado una pieza fundamental del desarrollo de la literatura moderna. Tal vez su más profunda huella sea, también, su cadáver literario, puesto que la incisiva manifestación de su sátira no deja lugar a otras dimensiones de su creatividad. De este modo, su novela no tiene las posibilidades críticas de la de RCA, ni su gama de matices, pero sí la fuerza expresiva emisora de un mensaje corrosivo y de gran belleza de las formas.

Ya vimos cómo uno de los elementos líricos asociados a la modernidad resulta de la aparición de una terminología tecnológica, que ensalza la idea de un progreso científico útil, aplicable a la cotidianidad. Toda esa *literatura del acero* concentra la misma intención simbólica que el orbe rubendariano, pero en sí no es un patrimonio individual sino una percepción del individuo medio en una sociedad cambiante. De todo ello surge el concepto de *aeroplano* que, enfrentado al del *cisne* modernista o el *azul* copan los poemas de epígonos e imitadores. La idea de velocidad o de movimiento, tan esencial en la percepción de lo moderno, concentran en este concepto buena parte de sus características físicas. Lo físico es muy importante para entender perfectamente el progresismo de la ciencia “democratizada”, puesto que remite al contacto metálico, al sonido de las hélices, al movimiento sobre el aire, a la potencia, al poder de vencer los

obstáculos. El suelo es abajo, lo impracticable, y el cielo es arriba, donde la libertad se cosifica. Así habla nuestro autor sobre *Talín*, de Concha Espina:

“(…) en ella, además, hace su irrupción fatídica y gloriosa, el nuevo amor de la moderna industrial el aeroplano, “el Cupido moderno por excelencia, con los ojos libres en la ruta de la inmensidad; las alas dobles y potentes, señoras de las más altas nubes; por flecha un tren de aterrizaje, y en el pecho enamorado de las aventuras, el estruendoso latido de un motor”, según lo describe la autora en feliz prosopopeya.” (RCA, 1924e: 229)

La poesía es, efectivamente, el lugar donde comienza todo y donde más rápidamente surgen las variaciones literarias que los modernistas propugnaban. Se trata de un manifiesto en la práctica y de un catálogo de buenas maneras. Opino, no obstante, que es la novela el género modernista por excelencia, pues es en ésta donde las transformaciones tendrán lugar de manera mucho más permanente y donde la proyección del movimiento alcanzará más influencia, participación y longevidad. De hecho, los cambios producidos por la novela modernista llegaron para quedarse, implantando un estilo de hacer narración que da personalidad al conjunto. La verdadera escisión, la cesura fundamental, se da en el campo de la prosa, al que acabará subiéndose la estética del lirismo, para luego ir disolviéndose en un expresionismo mucho más descarnado, aunque no exento de sutilezas. La novela, empero, se separa del artificio y se concentra en el *yo*, que no tiene por qué ser el autor mismo –aunque en la mayoría de los casos es el punto de partida–, sino que profundiza en la primera voz, la voz narradora. Esto hace que la lectura conecte directamente con el pensamiento y que la decodificación del mensaje se acerque al diálogo más profundo o, cuando menos, a la contemplación de un soliloquio espontáneo.

“El modernismo titularizado exige que la novela se deshaga del artificio del personaje que, a fin de cuentas, según él, no es más que una máscara que disimula inútilmente el rostro del autor. (...) Según el modernismo titularizado, entre la novela “moderna” y la novela “tradicional” (...) hay una frontera infranqueable.” (Kundera, 1994: 79)

Pero tiene razón Kundera en que el peligro está en esa búsqueda incansable de novedad y en su deriva de evanescencia. RCA lo sabe ver también, y critica la inocencia de quien la antepone a la certeza de lo bien hecho. Por ello critica ese afán desmedido de los ultraístas por lo nuevo, sin más criterio que ése, dado que la tradición no debe ser arrasada

por completo sin apreciar los valores que pueden perdurar y ser trasladados a la nueva literatura, algo que él sabía conjugar muy bien.

“Desde el recibimiento les oyó cantar con alegre inocencia, con toda la alegría de la niñez ante la novedad:

-Mañana tendremos otro preceptor.” (El preceptor viejo, RCA, 2004: 26)

En definitiva, una vez que el proceso modernista ha desarrollado una cierta forma de hacer poesía y ésta, a su vez, parece haber llegado a un límite, en ocasiones, no deseable, es como si el movimiento necesitase un nuevo campo de expansión. La novela ofrece, a diferencia de la estética poética, un espectro muy amplio, inabarcable, donde la voz del modernismo tiene a su disposición un vasto espacio de experimentación. En la práctica, es la novela el auténtico molde del modernismo pues, sin causar un primer impacto tan decisivo como el de la terminología poética, cuyo catálogo conceptual es perfectamente identificable, es capaz de construir un argumentario de gran calado sin consumir las posibilidades estéticas del género, que se irán extendiendo y matizando a lo largo del nuevo siglo y que, aún hoy, ofrecen claras perspectivas de renacimiento, sin que por ello pierda la frescura y la actualidad que exige su desarrollo.

“(…) ¿por qué no sería como la señora del principal o como la del segundo, que hablaba con aquella flemma y sin inmutarse decíale cuanto se le antojaba a las criadas, llegando hasta insultarlas (...)? “¡Sois una raza inferior!” –les decía con frase aprendida de alguna novela y declamada con dicción irreprochable”. (RCA, 1923f: 19)

El estímulo de la novela es tan hondamente cercano que hace que la presencia de la literatura en la cotidianidad no sea un ejercicio de voluntad creativa, sino un hábito vernáculo que se evidencia en medio de todo el folclorismo cotidiano, cambiando –como antaño ya hacía- algunos conceptos del día a día y reafirmando los términos de la sabiduría popular. La novela del siglo XX sirvió, por ello, de fuente de recursos e ideas que trasladaban la literatura al terreno de la realidad física, interviniendo así en los asuntos públicos, algo que había motivado la aparición de los modernismos en sus inicios. Autores como Franz Kafka adelantaron la tragedia de la guerra y los totalitarismos, la desmembración de las democracias y las sociedades, y la opresión y soledad del hombre moderno; a esta imagen contribuyeron otros como Aldous Huxley o George Orwell, Malcom Lowry o John Dos Passos, que participa de esa idea del nuevo “urbanismo”, la

jungla donde el hombre sobrevive alienado de sí en muchos casos. La *beat generation* en EEUU supone una vuelta de tuerca a esa búsqueda de la libertad del hombre en un mundo, definitivamente modernizado, mientras que el lado oscuro de esa modernidad, no tan creativa, lo da la nueva bohemia reflejada en los escritos de Henry Miller o Charles Bukowski. El modernismo más experimental, más conceptual, puede entenderse que nazca de los principios técnicos de un Marcel Proust y, seguramente, de un Joyce, a los que seguirán Virginia Woolf o André Gide. De la maestría de Thomas Mann nacerán espacios narrativos que darán protagonismo a la voz y que, no obstante, no alterarán la estética de manera decisiva, en una correlación de fuerzas muy equilibrada. Y la sátira del nuevo estado de cosas dará ejemplos tan impresionantes como *La conjura de los necios*. De la obra de William Faulkner o Benjamín Jarnés a la novela de Gabriel García Márquez o Juan Rulfo, el camino del género irá encontrando su lugar, estableciéndose sin pudor como el molde definitivo de la modernidad y entablando un diálogo productivo con las fuerzas del devenir, de las que ya no se desligará del todo. Se podría decir que, de esta manera, se consolida el ideario modernista en sus fundamentos originarios.

Para llegar a recrear unas condiciones no coincidentes con la realidad física, necesarias para que el modelo de funcionamiento mental desarrolle su encadenamiento singular del conocimiento y las ideas, se necesita llegar a un estado muy parecido a la enajenación. Es por esto que buena parte de la novela moderna muestra a través de numerosas técnicas, como el *monólogo interior*, una conciencia en estado puro incapaz de argumentarse si no es a través de ella misma. La locura, un estado de éxtasis fuera de la cotidianidad, un rechazo de la realidad más normalizada, es una forma de acercamiento a una verdad del hombre que es desconocida. Empero, no se trata de una enajenación real, incontrolable, sino de una exposición del interior del individuo, una liberación de fuerzas que suelen estar condicionadas por el *súper-yo* freudiano.

“¿No fue ya utilizada como recurso teatral la demencia, en la tragedia antigua? Y nunca fue el teatro más auténtico, nunca estuvo más conforme con su espíritu, que cuando dotó de locura a uno de sus personajes.” (RCA, 1919c: 88)

A pesar de estas evoluciones formales, la novela sigue siendo considerada, en un principio, cuando la exaltación estética está en plena efervescencia, un género menor frente a la poesía. La creencia general, el aburguesamiento del arte, ha convenido en que

la narrativa sólo es un entretenimiento o una crónica costumbrista. La emancipación del orden novelístico, su más abierta personalidad de molde generacional y comunitario, poco a poco irá ocupando el puesto de responsabilidad expresiva y de primacía que le corresponde en el movimiento ideológico-artístico, dadas sus amplias expectativas. Así, acaba la etapa infantil de un proceso creativo al que le faltaba dar el paso definitivo hacia la desinhibición.

“(...) y sentía aversión por las noches, por los libros de trama y de imaginación, hechos para entretener. Admirábase del éxito que hallaban tales libros, y comprendía cómo el hermano, cultivador de este otro arte sutil y fervoroso, no había tenido fortuna.” (Trébol fraterno (Poema de tres hermanos), RCA, 1919c: 122)

Porque, entre otras cosas, la literatura crea imágenes y estereotipos que se confunden, a veces, con la realidad y que la influyen. Y por esto no podemos negar que el realismo costumbrista ha servido para consolidar ciertos comportamientos y principios socialmente aceptados. Pero también por ello, únicamente a través de la novela dichos pensamientos pueden llegar a ser transformados, para lo que se requiere cambiar, desde los inicios, el concepto de novela que también forma parte del folclore general, así como los moldes de la literatura y su percepción.

“El Moreno llegó borracho a casa pero contempló al anciano y recordó esa escena de la hija cuidando al padre enfermo en los melodramas que había contemplado en el teatro y le causó una gran impresión.” (RCA, 1921c: 34)

Para Ricardo Gullón (Gullón, 1963: 15-16), los modernistas en este caso “contribuyeron a la renovación de la prosa rompiendo los moldes tradicionales”, hecho al que concede la mayor importancia. Y cree que en Azorín ese nuevo ritmo y adjetivación alcanzó “el máximo de intensidad”, siendo la literatura de éste un límite a lo “caricaturesco”, que es el peligro en el que puede caer este tipo de técnica cuando se descarrila. En este punto, supongo que el profesor convendría conmigo en afirmar que, desde el punto de vista de la difusión del significado artístico puede que sea crucial que el signo esté perfectamente identificado, para que el receptor sea capaz de conectar con la idea o mensaje; pero también es admisible que lo que él llama “caricaturesco” sea una desviación satírica, o una deformación de la realidad conocida, lo suficientemente expresiva como para ser *en sí* un signo. Dicha globalización de la técnica, que alcanzaría a la obra en su conjunto y

no a un término, adjetivo o metáfora, hace que la alegoría, globalmente, deba ser interpretada dentro de su órbita sonora, o como una imagen de conjunto. Así como un cuadro de Jackson Pollock es un universo visual en sí mismo, sin medir las partes, la propiedad inquisitiva de la novela puede llegar a ser un conjunto de trazos que tienen sentido vistos desde una posición focal. Por lo que llamar “caricaturesco” a lo que algunos reconocen como un juego intrascendente o una diversión lingüística, sin más, puede resultar arriesgado o, simplemente, el efecto de una incompreensión o desconocimiento del sentido de la obra, o uno de ellos. Por supuesto, esta certeza no invalida la pretensión de futilidad de algunas obras que, en su mediocridad, se aproximan levemente a una forma preconcebida de modernidad, cayendo en un uso de lugares comunes y estereotipos, que es a lo que se refiere el profesor Gullón, pero casi siempre son obras fácilmente reconocibles. Aun así, el novelista ha de ejercer, en su condición de creador, con la mayor de las honestidades, desligándose de la forma convencional y alcanzando el máximo de su potencial expresivo; algo que exige un esfuerzo superior al de la perfección técnica materialista y que, por tanto, da como resultado una selección del talento natural, que no siempre coincide con el éxito comercial, a ojos de la crítica más adelantada.

“Entonces, un escritor como éste, excepcionalmente dotado por las hadas madrinas para realizar una obra de arte puro e independiente, para erigir una torre de marfil en que la necesidad no hubiera puesto su inscripción, dejará de seguir a los tropeles del público, y aventando las cenizas de sus llamaradas rojas se aplicarán a una labor más opaca y honesta...” (Sobre Antonio de Hoyos y Vinent (1918), RCA, 1927: 75)

Así pues, también serán estigmatizados los que se resistan al nuevo orden, separados de su condición de escritores y asignados como artesanos del mismo, en esa distinción que RCA hace de *arte* y *artesanía* y que es tan proclive a desarrollar en sus novelas cortas, a través de personajes empobrecidos de espíritu y soñadores rejuvenecidos por la pasión, que se enfrentan entre sí en un orden que oprime los espacios, dando lugar al terreno propicio para la discusión. Sobre Ricardo León (1900-1927) llega a decir:

“Toda su obra está desfigurada, hinchada, tiene la dermis levantada por la garrapata retórica.” (RCA, 1927: 218)

Reconociendo la futilidad de todo adorno de forma que no tenga una precisa orientación ideológica y que no contribuya al desarrollo creativo del género. La hipertrofia del

adjetivo no es más que una condición útil, pero jamás un fin en sí mismo, a no ser que el resultado de dicho ejercicio provoque un efecto novedoso, no experimentado anteriormente, capaz de cambiar el ángulo de visión y, por tanto, la conexión del pensamiento con la realidad, en algún modo. Por eso, como crítico y avezado observador de la realidad de su tiempo, promueve una escala de valores que va clasificando a sus coetáneos, de los que hace una criba muy significativa y, en ocasiones, tan singular que no ha sido correspondida por la crítica histórica. Hoy vemos cómo algunos de sus escritores señalados como “modernos” han ido arrinconándose en las esquinas de los libros, olvidados por el gran público. Pero recordemos que RCA mismo sufre un proceso de negación crítica del que estamos intentando sacarlo. En todo caso, hemos de advertir, el RCA crítico literario está dentro de la órbita de una realidad fundacional, constituyente, por lo que su proceso de elaboración y clasificación de un modelo de novela y de novelista tal vez debería entenderse en otro ámbito diferente al de los cánones generalmente admitidos por la argumentación técnica literaria. Lo que no significa quitar valor a lo considerado como valioso, desde el punto de vista del conocimiento adquirido por esta disciplina, sino la valorización de una especie de “subcrítica”, en la que RCA coloca a los modernos frente a los antiguos, en un ejercicio de limpieza nominal que más parece destinado a identificar criterios que creadores. Así se expresa cuando analiza la actitud de Rufino Blanco Fombona (1899-1927):

“(…) la técnica novelesca parece haberse hecho más libre, aprovechándose de las modernas reivindicaciones del género, en punto a una supervaloración de la fantasía y de los elementos subjetivos sobre la objetividad estricta del realismo anterior a la guerra.” (RCA, 1927: 279)

Por consiguiente, en esa búsqueda del criterio, del detalle técnico, hay un ámbito que le resulta especialmente interesante y que comunica a la perfección con su dimensión *orientalista*, y ése es el ámbito del misterio. Lo misterioso, aquello que no puede ser comunicado sino a través de la experiencia propia, lo sensorial, ocupa un lugar de importancia en el análisis de la literatura cansiniana. Lo inexplicable, lo que aturde la mente racional del hombre, da un fondo de desconocimiento material al suceso y se adelanta en el tiempo a la estructuración del surrealismo, de gran importancia en el desarrollo de la novela moderna. Ésta es una aportación clave de la literatura cansiniana, como afirmación formal, pero también conceptual, a la construcción de la novela moderna, pues no tiene un papel secundario u ornamental, sino que se erige en fuente de

expresión y conocimiento íntimo del hombre. Lo surrealista actúa en el plano paralelo a la realidad, como una enajenación necesaria para un mundo posible. Al leer de la obra de José Francés (1916-1927), hace el siguiente comentario:

“Por esto, modernamente, el misterio, en sus manifestaciones exteriores y fortuitas, ha pasado a ser patrimonio exclusivo del folletín, mientras que una obra literaria más fina sólo sabrá aceptar el misterio psicológico, esas afluencias inexplicables de lo subconsciente a la realidad práctica, erigiéndose en determinaciones de actos que, sin aparente enlace con ese fondo oscuro, asumen una significación enigmática. La novela, el teatro superrealistas representan la última evolución de lo misterioso literario y radican el enigma del paisaje psíquico.” (RCA, 1927: 392-393)

Aun habiéndose publicado esta crítica posteriormente a la aparición mundial del *Ulises*, y teniendo en cuenta la nula recepción de esta obra en el mundillo literario nacional, a pesar de que se sabe, también, que muchos autores eran conscientes de su aparición pero desconocían su contenido, resulta de gran importancia histórica la fundamentación que RCA hace abiertamente en críticas como ésta, donde adelanta los principios del desarrollo de la novela del siglo XX y donde explica el lugar de la escisión entre lo *antiguo* y lo *moderno*, lo que puede significar, dadas las condiciones contextuales de su aparición, un principio fundacional para la literatura española en muchos aspectos. Del mismo modo, advierte sobre la comercialización del género y la adaptación de algunos de los rasgos modernistas al molde realista anterior, consiguiendo que dicha estructura no se desintegre a las primeras de cambio. Esa modernización cosmética de la novela no pasa desapercibida para el erudito sevillano.

“¿No es admirable que el folletín se haya apoderado ávidamente para sus fines de todos los inventos que multiplican la velocidad, y no lo es también su perfecta adaptación a ese libro dinámico del cinema? El movimiento, expresión visible de la acción, es el alma del folletín (...)” (*El valor artístico y filosófico del folletín*, RCA, 1924: 152)

Como coda a este apartado, recordemos que, tras todo lo dicho, queda la certeza de que más que del mundo de la novela hemos hablado del estado del arte, del entorno del artista y sus condiciones de existencia. Porque la novela, al fin y al cabo, es una consecuencia de la acción innegable del artista, que medra para que el mundo acepte su manifiesto, su posición, su ideología. Además de aceptarla, el creador se preocupará de establecer un criterio pedagógico, que sea útil para la transformación definitiva, que es lo que realmente se busca. Tras toda renovación, no lo olvidemos, se esconde un período de matización,

en el que se reconocen determinados *clichés* y fórmulas que ya habían sido desarrolladas. En tal caso, las influencias del romanticismo y el casticismo, como hemos comprobado, avanzan una cierta línea divisoria frente a la extravagancia de algunos *ismos*. De todo ello, profundizaremos en los siguientes apartados.

2.3. LA NOVELA CORTA EN CANSINOS.

Una parte importantísima en el análisis de la obra de RCA, y especialmente de su novelística, la constituye su amplísima colección de publicaciones breves. Sus relatos y novelas cortas conforman un bloque de expresión narrativa que escenifica buena parte de sus ideas originales, y que manifiesta los rasgos de su literatura más específicos. Este grupo de novelas, aparecidas en publicaciones periódicas y de muy difícil acceso hoy día, constituye en sí mismo una construcción única, casi normalizada, donde la intertextualidad y la coincidencia de algunos personajes, remiten a una concepción inicial. Podríamos decir que todas las novelas de RCA, y sobre todo su grupo de narraciones cortas, son una misma. En cierto modo, trabaja con aspectos que parecen ser matices de un tronco común, lo que les da esa sensación de unidad en la policromía significativa que resulta de ellas. ¿Por qué diferenciar, entonces, sus relatos cortos de sus novelas de gran formato? Porque la especificidad del relato de menos extensión, ofrece unas características técnicas muy adensadas –lógico, por otra parte- y, en este autor concretamente, exhibe un marco teatral mucho más acusado e incisivo. En las novelas más importantes de gran formato –véase *El movimiento V. P.* o *La huelga de los poetas*– la trama se diluye hasta espacios huecos, indefinibles, adelantándose a los desarrollos de la novela posterior, pero el discurso reflexivo no permite la definición tan aguda de algunos de sus personajes, además de extender la argumentación en detrimento del detalle *sensitivo*. La novela corta es una ráfaga que busca captar la atención del lector en un espacio inmediato, lo que condiciona el desarrollo del propio discurso y la ambientación. Edith Wharton define este subgénero del siguiente modo:

“(…) cuanto más breve sea el relato, más exento de detalles estará y más se potenciará la acción; y conseguir el efecto buscado dependerá no sólo de elegir qué se conserva una vez eliminado lo superfluo, sino del orden en el que se va dosificando lo esencial.” (Wharton, 2011: 59)

Sin embargo, las novelas cortas de RCA dan la impresión de haber sido técnicamente *novelizadas*, en el sentido de haberse separado de la simplificación del gesto condensado del relato. Esto significa, fundamentalmente, seguir los mismos patrones de la narrativa modernista, variando el ángulo de visión y aprovechando los términos de la historia que se desea contar al sustraer, en todo caso, el lugar para el soliloquio filosófico del personaje. Para conseguir el mismo efecto perceptivo, la interacción del protagonista

con el entorno ofrece la misma idea central, la tesis del relato, vista desde el ángulo del lector que decodifica el mensaje. Además, las posibilidades expresivas de dos medios tan próximos, pero tan disociados, remite al hecho lingüístico como unidad de conjunto. En una declaración de Juan Goytisolo a la revista mejicana *Plural* (núm. 25), en octubre de 1973, asevera que:

“De hecho, las únicas obras ‘novelescas’ que me seducen son las que obedecen a una elaboración nueva y audaz: aquellas en las que la imaginación creadora del escritor no se manifiesta solamente si se toma como punto de referencia la realidad exterior, sino, sobre todo, el lenguaje.” (Yerro, 1977: 54)

Lo que confirma que la estructuración del orden narrativo en un escritor proviene de una focalización en la técnica lingüística, en el desarrollo del lenguaje, y que el marco de conjunto de la acción no hace sino ceder un hábitat para que el discurso se manifieste ilimitadamente. Si el marco constriñe el mundo de la forma, entonces la obra carece de vitalidad y muere. Por eso, la novela corta, cuyo escenario está limitado, busca compensar sus carencias con una dinamización de la teatralidad argumental, amplificando el efecto causado. Puede que no llegue al nivel de sutileza de la novela extensa, que se puede permitir todo tipo de matices; pero, aun así, la intensidad de la impresión permite la recepción del mensaje principal de la obra. De este modo, la conexión fenomenológica y conceptual se produce entre el objeto y el lector. Precisamente, la profusión con que RCA cultiva este tipo de género, le permite abordar muchos de los aspectos (si no todos) que conforman su obra. Y esto lo hace desde la elaboración de un molde técnicamente aceptado, tradicional en el aspecto exterior, que va mutando, según los ejemplos, hacia formas mucho más evolucionadas. Muestra, así, su propia transformación técnica, como reafirmación de su idea de modernidad. Eso también opina Esther Bartolomé-Pons en su artículo *Las tres facetas literarias de Rafael Cansinos Assens*, publicado en la revista *Ficciones* (Otoño 1999/Invierno 2000):

“Precisamente en las novelas y relatos cortos es donde mejor pueden rastrearse los elementos hebraicos (...) Los temas de la muerte, el culto al pasado, la nocturnidad de los paseos furtivos, el luto perenne, la vida toda convertida en lamento (qinah)... son motivos tópicos de la tradición hebreo-bíblica (...)” (pág. 36)

Y añade:

“Sus novelas pueden a veces resultar crípticas o demasiado preciosistas, no así sus minuciosos ensayos, sus agudos comentarios literarios y estilísticos, que revelan a un lector insaciable, ávido, nada superficial y a un escritor plúmbeo y minucioso, casi maniático y enamorado de la palabra.” (págs. 36-37)

¿Y no es precisamente el resultado de su erudición, como señala, la causa del exotismo en su novela corta? Sus relatos pasan por una exhibición constante de lirismo. Es una prosa recargada, de tan delicada, que se sobrepone a la presión argumental del género novelístico y transforma su dimensión, haciendo de su erguida construcción una horizontalidad casi homogénea, donde el movimiento es más una implosión expresiva que una expansión a través de la dimensión temporal del relato. Es decir, que se trata de una novela “hacia adentro” y no de una composición que se dirige de un principio a un final. Es más, RCA se aparta de la convencionalidad de las fases de la narración para, en ocasiones, terminar el relato de una forma poco usual o inapreciable, como si quedara en suspenso, o como si nunca se hubiese dirigido a ningún lugar en concreto, lo que amplía, aún más, su sensación de nebulosidad. En *El eterno milagro*, el propio RCA registra una definición muy precisa de lo dicho hasta aquí:

“Llamo extática a esta narración, porque real y deliberadamente lo es; porque no hay en ella otro movimiento que el del tiempo, tan lento e insensible en la santa y árida colina que tampoco parece moverse: y los personajes viven en ella un momento único de su existencia, que podría prolongarse indefinidamente, porque no tiene nada de singular ni de definitivo.” (RCA, 1918: 9)

Es un concepto de la narración que se consagra en obras como *La montaña mágica* y donde el curso de los acontecimientos ofrecen una velocidad de pensamiento que no se corresponde con el devenir de la acción física. Es, por consiguiente, el triunfo de la conciencia sobre el paso del tiempo, una relativización que pone al hombre al mando de su realidad.

Pero esta modernización de la técnica novelística no parece haber sido apreciada por todos. De hecho, el molde tradicional con el que envuelve muchas de sus novelas cortas es, para algunos críticos, razón más que suficiente para encasillar al autor en una categoría de escritor comercial, dirigido al gusto establecido por la burguesía de su tiempo.

“(…) podría afirmarse que Cansinos recoge en cada historia materiales temáticos heredados de publicaciones anteriores, volcándolos de acuerdo a unas claves ya sistematizadas que garantizan el éxito popular. Es más, muchas de las novelas presentan una moraleja, a veces comentario aleccionador que

trata de conciliar al público con el final de la aventura expuesta en un afán de suprimir las posibles aristas de escándalo o intranquilidad moral, según propugnaban los cánones comerciales.” (Conde Guerri: 28)

Opinión a la que no le falta razón, de no ser porque no ha tenido en consideración dichas novelas en su conjunto, en las que podemos hallar no sólo situaciones sociales y comportamientos que llamarían a la patología del hombre, sino también un exotismo salvaje, cargado de idealidad, un sexo en abierta expresión, la consagración del arrabal como representante del mundo urbano, y otros rasgos que desmienten esta afirmación. Además, las moralejas que se incluyen en algunos de los ejemplares, sin duda, son reflexiones en voz alta que, probablemente, constituyen más una ironía de la visión modélica del sistema que una llamada de atención a los principios constituidos, pues no coinciden con la visión antagonista que del mismo sistema tiene el autor, y que queda de manifiesto en numerosos aspectos de su narración. El mismo espacio teatral de sus relatos no hace honor sino a la degradación del hombre y a la miseria generalizada, pero no desde la conmiseración, como se hace en la novela costumbrista, sino desde el orgullo y la dignidad del ser humano o desde su abierta moralización, consiguiendo el efecto opuesto en el lector, que se mira en el ridículo espejo de sus erradas convicciones. Afirmar desmesuradamente algo, cuando se exageran los detalles, es una manera de ironizar con el objeto, negándolo. Existen razones fundadas para creer que, lejos de su visión tradicionalista de algunos aspectos del relato y del arte mismo, RCA busca con su actitud demudar al lector, poniéndolo en el centro mismo de su irrealidad y, por ello, cuando hace de su actitud una expresión descarnada, irracional, es cuando desnuda auténticamente el carácter de su visión del entorno. No creo arriesgarme al decir que tanta correspondencia con la realidad contextual, en muchos de sus relatos, no hace sino incidir en su vacuidad y muestra una voluntad de superación que viene del camino de la sexualidad o lo fantástico e irreal. M^a José Conde Guerri, no obstante, insiste en su visión tradicionalista de la obra de RCA, de la que hace alguna excepción:

“(…) Cansinos comparte muchos de los tópicos culturales de la época como la creencia en el cáncer de útero como castigo a las solteras disolutas, el exceso de pasión causante de esterilidad o la moda de los alucinógenos provocada por el spleen.

Por fin, sólo uno de los relatos consultados escapa a estos esquemas previos. Hablamos de *Cristo en la morería*, con toda probabilidad su historia más autobiográfica, llena de elementos íntimos –su hermana, su domicilio personal, sus amistades- quienes ayudan a enumerar las vicisitudes literarias de un autor

novel enfrentado a la Compañía de Jesús, paradigma de antievangelismo para muchas firmas habituales del relato corto, como Pérez de Ayala y Belda (...)” (Conde Guerri: 27-28)

Podríamos matizar esta opinión leyendo *Muerte y transfiguración de Última*, por ejemplo, que es un relato donde la modernidad es la protagonista y donde la simbología alcanza grados de exaltación que superan, ampliamente, la estructura del relato convencional. O *El pobre Baby*, donde el estudio de una personalidad anormal, de un complejo de “Peter Pan”, mezcla de infantilismo y complejo de Edipo, muestran la necesidad social de avanzar, de destetarse del viejo mundo. O podríamos citar *La que tornó de la muerte*, donde el misterio que va más allá de lo racional ocupa la conciencia del individuo, que no sabe distinguir entre lo verdadero y lo falso o, tal vez, sólo acepta un estado diferente de las cosas. Esto en particular; por supuesto, como hemos dicho, no hay nada de negativo en que RCA utilice moldes antiguos para sus novelas, pero decir que sólo una de ellas escapa del realismo materialista, o del tópico, es construir un argumento sólido en base a un estudio superficial del conjunto de la obra, que no corresponde con lo afirmado. Insisto en que se necesita una visión panorámica pero también hemos comprobado que –y sin añadir otros ejemplos concretos- se puede negar ese argumento desde lo particular. Empero, no cabe duda de que el canon político-estético censuraba el carácter rompedor del género breve y lo encauzaba hacia la arquitectura moral reinante. En RCA, sin embargo, no se escatiman medios para desarrollar temas como el del erotismo, el estudio de la mujer como un mito asociado a la muerte, el sexo y la maternidad, la degradación del espacio urbano, el hombre frente a su propia decadencia, etc. Y, por todo ello, sería más fácil pensar que la obra puede desarrollarse en plena libertad manteniendo unos esquemas “cosméticos”, que permitan su publicación en un período en que el arte busca un medio de transición. La complejidad de los detalles explicitados en los relatos, así lo atestigua. Sobre un esquema antiguo, muchas de las narraciones ofrecen soportes y contenidos *subversivos*, por lo que el tópico debe ser revisado desde un plano diferente, en este caso concreto. Dicho condicionamiento, sobre todo en el tiempo previo a la aceptación general de la nueva estética, es sólo un obstáculo social y es salvado con pequeñas concesiones: introducir una moraleja como coda al discurso, revelar la tesis del relato en voz alta, hacer que la lucha épica del héroe frente a la realidad parta de una situación cotidiana, convencional, dando así un aire de normalidad, de costumbrismo, a lo que supone un salto en la conciencia del personaje, y

otros métodos de esta índole. Walter Pabst da, por eso, una justificación histórica a la situación del género.

“La posición de la novela corta, pues, estaba coartada por tradiciones estético-literarias. Si en toda la Edad Media cristiana fueron decisivos para el enjuiciamiento y aceptación de una obra no los criterios de cristiano o pagano, sino los de edificante o moralmente dañino, si la mitología, las fábulas de los héroes antiguos y la literatura erótica tuvieron que ser rechazadas de acuerdo con este punto de vista, resulta comprensible sin más por qué las novelas cortas, tanto eróticas como provenientes del mito y de la fábula antigua procuraban envolverse en el ropaje de la enseñanza ejemplar y moralizante.” (Pabst, 1972: 41)

Al hablar de “ropaje”, Pabst categoriza el aspecto de las novelas como una condición superficial, no esencial para el desarrollo de los temas que allí se desarrollan. Y esta es una dimensión que hay que matizar cuando se analizan los relatos breves de RCA, puesto que es un caso muy ejemplarizante de adaptación estilística en un momento de complejas variaciones expresivas e ideológicas. De manera que la exigencia del crítico ha de ser, también, diferente adoptando una focalización mucho más precisa. A una cierta confusión contribuye también el hecho de que muchos de sus relatos breves sean dramas que entroncan con las historias populares que la copla familiarizó. Crea un cierto tono de teatro folclórico, de tintes melodramáticos, donde el mal y el bien están plenamente diferenciados y donde los rasgos que caracterizan a uno y otro coinciden, a la perfección, con ciertos estereotipos sociales que conviven en la conciencia colectiva de un pueblo altamente condicionado.

“Pero esta condición personal y solitaria de la copla andaluza en sus más altas manifestaciones nos está indicando su carácter profundamente artístico y nos explica que la poesía erudita pueda fundirse allí sin gran dificultad con la popular poesía.” (RCA, 1936: 11)

La copla, además, conserva muchos de los dibujos narrativos de la estética del sur, según el tópico difundido extensamente, y recrea las formas que el autor alimenta desde su disposición del mito literario. Por otra parte, la herencia romántica se engorda de esta enmarcación pues, no lo olvidemos, la poesía popular caracteriza la tipología nacional del arte y la cultura vernácula. Por el contrario, no brinda la oportunidad de librarse de cierto casticismo mal entendido, si bien en RCA la estética, como hemos querido dejar patente, contribuye a la desmitificación del tono general de aceptación, ya que exagera su deformada raigambre costumbrista.

“El poema, reducido a su elemento melódico y emotivo, despojado de toda elocuencia, como pedía Verlaine, queda convertido en la copla, que es el primitivo protoplasma lírico, el alfa y el omega del poema.” (RCA, 1936: 13)

Queda claro, por consiguiente, que en la búsqueda de esa originalidad primigenia de la palabra, la copla es un género predilecto de nuestro autor, cuando la identifica con un tipo de primitivismo fundamental, base de todo conocimiento posterior de un pueblo. En la transmisión de los valores que una comunidad humana ha aprehendido, se han impregnado ciertos matices que tienen que ver con una perspectiva no siempre coincidente con el sentir de otros grupos, y a eso lo llamamos personalidad o singularidad. La singularidad provoca reacciones estereotipadas, también, y ésta es la condición esencial de la copla: despierta con sus amargas y trágicas narraciones cantadas, un apasionamiento del que brotan sentimientos comunes, que entroncan con el sentir general y generan aceptación y deleite artístico. Ahí reside su grandeza y utilidad. Del mismo modo, funciona la simbología religiosa donde tienen cabida tanto la imaginería, como la liturgia que le da sentido a lo que sólo es, en principio, un objeto artístico estático. La Semana Santa congrega la principal muestra de *movimiento* que la teatralidad religiosa concede a la imagen simbólica, que es desplazada por las calles y mostrada como un alma viva, pasional y sufriente, en acción. Es una acción conocida y *reconocida*, y cumple con un ritual en el que se dan cita los conocimientos transmitidos por el orbe bíblico, la textualidad sagrada, la palabra divina, que evoca su realidad histórica, cierta o no pero sedimentada en la mente de los fieles, incluso, en este caso, de los paganos.

“Y se estaban así largo rato silenciosos, ante aquellos velos morados de los balcones (...)” (RCA, 1922b: 21)

Al igual que la copla, la imaginería religiosa cumple una función de la cultura popular muy importante: la creación de una memoria colectiva donde se acumulan ejemplos y paradigmas, que a modo de crónicas moralizantes o fábulas, renuevan el poder del cuento de antaño o de los discursos pedagógicos literarios, tales como *El conde Lucanor* o los relatos de Esopo. Allí hallamos, como en un gran refranero, los secretos de la socialización del individuo, que en su humanidad deja rastro de multitud de inseguridades y de contradicciones y que el paso del tiempo va congelando en imágenes. La música o la teatralidad del encuadre artístico no hacen sino agudizar la percepción del receptor del

mensaje consiguiendo, asimismo, que las citas, consolidadas como unidad lingüística, puedan ofrecer algo más que un contenido predecible. También es verdad que dicha estética popular aprovecha maneras de otros modelos literarios o folclóricos, y de otras imágenes insertas en el sentir colectivo, para redundar en el efecto y conseguir el asentimiento general. Es por esto que en las loas a la Virgen, que recuerdan a la poesía hierática medieval, se acumulan cientos de años de congelación del mensaje sentimental del amor idealizado, del mito de la belleza impoluta e inmaculada, de origen divino; y todo esto afecta al mito del amor romántico y, posteriormente, influye en el modelo de sexualidad y erotismo que arrastra al hombre moderno. Téngase en cuenta que la sexualidad exacerbada es, en cierta manera, el intento del individuo de librarse de toda la idealidad que ha encarcelado sus íntimas y secretas pasiones en una sociedad timorata y censora. Por lo que la modernidad puede identificarse con un tipo de amor que, aunque sigue buscando esa belleza irreal, no elude las verdades de la intimidad más recóndita.

“A su paso todo parecerá sonreír con una alegría más pura que la de la primavera; un rocío matinal parecerá caer sobre los campos. Sobre la tierra florida, junto a los arroyos claros en que se mira el cielo, ante los límites de las dehesas en que los toros negros o rojos juegan probando la fuerza de sus cuernos jóvenes, la santa imagen pasará vertiendo efluvios de juventud divina e inocente.” (RCA, 1920: 132)

Pero es que ese ideal monótono y lejano de hermosura soleada y virginal pertenece, como muchas otras cosas, a una *literarización* burguesa, a una *estetización* de un estilo social, de un mundo consolidado. Y ese mundo crea tipos, que aparecen en las novelas y que se distinguen como reales, cuando solamente son modelos, espejos, recreaciones, dobles de una conciencia que aparece y desaparece en el devenir del tiempo y que se modifica constantemente, por lo que podríamos decir que un doble de nada es nada. Y en ese vacío, que aparece como certero en su inmediatez, nacen los personajes que trazan las aristas del folclore.

“(…) y de ella aprendió Baby aquella cultura novelesca y sentimental, el inglés frívolo que sabía, su elegancia y afectuosidad.” (RCA, 1915: 10)

Dentro de ese modelo social, las ideas morales copan el perfil de los tipos, y suelen erigirse en marco de aceptación y clasificadorio de los mismos. El rechazo o no que la sociedad hace experimentar a los diferentes caracteres que van apareciendo por las

historias, depende, en buena medida, de una ultrarreligiosidad que ha centralizado el mensaje cultural hasta casi hacerlo coincidente. En toda expresión folclórica se cuelean valores descendientes de la narración bíblica y de los cánones católicos ortodoxos, que nos recuerdan nuestra ascendencia ideológica y su importancia dentro de la evolución histórica de la arquitectura política. En el caso de RCA se utilizan profusamente, en ese intento de ambientación homogénea que saca a la luz la irracionalidad del contexto y que pone al lector frente a su escenario.

“*Viejas y sin belleza, las pobres solteronas eran unas criaturas simplemente ridículas.*” (RCA, 1924c: 14)

En ese orden de cosas, el matrimonio, como institución vertebradora del orden político y social, es el marco de creación de la familia, auténtica unidad de la nación y preservadora de los valores del catolicismo y de la moralidad a ultranza, sin el cual se abre un espacio incontrolado hacia todo tipo de "desorden" del individuo y sus costumbres. El hombre que no se casa es poco menos que un desgraciado, un alma abandonada a su suerte de despojo social, condenado a la depravación y el vicio; mientras que la mujer que se queda soltera cumple su papel de abandono y apartamiento, de velado respeto por unos valores de ascetismo cristiano que la marginan en su vacío vital, donde la alegría no tiene cabida. También son una tipología compartida y, de este modo, los individuos que no han pasado por el sagrado sacramento del matrimonio, no pueden participar de los rasgos asignados a otros paradigmas individuales, por lo que su papel en el conjunto queda perfectamente definido y, por tanto, también censurado.

Como ejemplo de los elementos tradicionalistas en la novela de RCA, podemos citar *Los sobrinos del diablo*. Se trata de una historia que aborda el reencuentro familiar de una viuda con su hermana, emigrada de Sevilla a Madrid con los suyos. Ella, principalmente, se dedica a bordar, como el personaje de *En la tierra florida*, y el escenario marca las esperanzas de un futuro mejor para los niños en la ciudad, motivo por el cual se produjo el éxodo. Es evidente el canto del Sur en esta novela, que ahonda en el anhelo, la melancolía y el abandono que siente aquel que sale de su tierra obligado por las circunstancias. Así, el carácter de los niños recuerda a Andalucía; todo parece enfrentar el mundo de la ciudad y el de provincias. Hay un arriba y un abajo, dos mundos que no pueden casar fácilmente, como propuesta ideológica del discurso, algo habitual en

el universo cansiniano y que caracterizará, también, a buena parte de la novela moderna. Todo el desarrollo escenográfico es un trasunto de la biografía del propio RCA y una traslación de los sentimientos individuales del autor. En el personaje de Rafaela se localiza ese anhelo de volver a Sevilla algún día; ella es la que en sus sueños refleja el miedo y la esperanza que supone el gran salto de la familia hacia el nuevo mundo de la ciudad. Porque se trata de otro mundo, no únicamente de un desplazamiento geográfico, y eso supone un gran peso en la vida de los personajes.

“Se habían acabado los pueblecitos blancos, las estaciones floridas.” (RCA, 1921d: 11)

Por eso, la teatralidad de la narración tiene que provocar esa distinción de los dos escenarios vitales de un modo muy evidente; así, la descripción del viaje se convierte en un camino de proporciones dantescas.

“Entonces, un viajero, poniéndose en pie, diría: “Ahí está Madrid”. Y sólo verían esto: un círculo de luces inquietas, trémulas, misteriosas, como el primer círculo de un infierno.” (RCA, 1921d: 11)

El centro familiar lo compondrán las dos hermanas, que RCA eleva a símbolo religioso al compararlas con Santa Justa y Santa Rufina, emblema folclórico de Sevilla. Queda así constatada su unidad familiar como método de lucha contra la adversidad y como rasgo de sus personalidades abnegadas. Sufrimiento, ascetismo, entrega, son algunas de las características que ya quedan consolidadas con el uso de esta simbología y que el lector comprende a la perfección inmediatamente. Esto se acompaña de la figura del marido artesano, un imaginero enfermo y débil que está casado con la menor de las hermanas. La vida de este escultor, que produce pocos beneficios y mucho trabajo, es tan santa como la de las protagonistas, pues su entrega incondicional al arte representan una pasión ancestral, lejana del lucro y de la posición social. Pero también es un símbolo de afianzamiento de los sentimientos y tradiciones religiosas. La presencia de los emblemas católicos en una casa tan condicionada y censurada por la moralidad, se hace aún más patente gracias a este personaje, que ha abandonado el mundo y a sí mismo por su trabajo. Sin embargo, también es motivo de discusión y de presión social, y ésta la ejercen los hermanos del padrino, solterones que vienen a censurar a la joven cuñada. El padrino es el benefactor, el que sacó a una de las hermanas del pozo de la miseria para crear una familia. Pero la familia es un conglomerado pétreo y delirante que ejerce una presión

sobre todo comportamiento individual, un círculo de unidad social donde se reproducen las condiciones del exterior con gran crudeza. Y esa vigilancia, fruto del resentimiento de quien no ha podido ser feliz, está asociada con personajes oscuros, arraigados en la tristeza y localizados –como no podía ser de otro modo en el tópico- fuera del matrimonio.

“Se instalaron en la casa, con la fuerza sedentaria de la vejez, como dos penates antiguos. En el patio circuido de columnas fueron como dos columnas más.” (RCA, 1921d: 47)

Y, claro, la aparición de estos tipos conlleva una negatividad que es nudo de la acción y que hacen aparecer bajos instintos, incluso en personajes de personalidad más dulcificada. Por esto, la envidia, la mediocridad y la violencia tienen su origen en el sentido de complejo interior que emanan individualidades tan depauperadas, transmitiendo un desprecio por la felicidad ajena, y una nula colaboración con los seres queridos. Esto viene a ahondar en la idea de una comunión familiar que se sostiene sobre marcos artificiales, que no tienen que ver con la verdadera filiación personal.

“Cuando el padrino acariciaba a alguno de los sobrinitos, ellos murmuraban por lo bajo: “A quien Dios no le da hijos, el diablo le da sobrinos...” Y alguna vez el viejo tullido exclamaba, con su acento sarcástico: “Cría cuervos, y te sacarán los ojos.” (RCA, 1921d: 50)

Los sobrinos del diablo reproduce un argumento puente en la intertextualidad cansiniana: la liberación del odio familiar, la huida hacia lo desconocido, un intento de creación de nuevas condiciones vitales lejanas a lo materno: aquello querido y odiado a un tiempo. La muerte de un familiar que centralizaba el nexo entre los componentes del círculo es el detonante de la aparición de los dos mundos, que antes apenas podían ser imaginados. La liberación de las fuerzas ocultas, por consiguiente, provocan un diálogo con los medios del entorno, sean individuales o sociales: el amor, el sentimiento de pertenencia o la afectividad no son motivos insuperables, puesto que la convivencia también merece del respeto y la sensatez necesarios para alcanzar la ansiada serenidad. Sin embargo, siempre hay espacio para la pureza del cariño, representada aquí en las dos hermanas que, a pesar de todo, luchan por seguir juntas, aunque eso conlleve ciertos sacrificios. Y esa tensión también es origen de una pregunta al respecto: ¿Merece la pena mantenerse aferrado al amor, por sincero que sea, cuando éste anula nuestras oportunidades vitales?

“(...) era necesario ahora esa separación; (...)”

Si, había que cortar al fin aquel modo de amor que insensatamente habían mantenido durante tanto tiempo las dos hermanas, con tan temeraria voluntad. Ella debía irse con sus hijos; mientras no lo hiciese así no conocería la paz.” (RCA, 1921d: 54)

Se manifiestan deseos de emancipación que luchan contra sentimientos, por tanto, enraizados profundamente, identificados con un modelo irreprochable de vida que es sólido y, tras el cual, la inquietud se adueña de todo. ¿No es ésta una metáfora, también, de la España que debe concentrarse en sus hijos y dejar que las colonias vivan su propia existencia? ¿No es, probablemente, una tesis sobre la liberación de las fidelidades sentimentales libres y no condicionadas? La hija, la nueva generación, es consciente de una realidad que le disgusta y que no está dispuesta a aceptar, como lo han hecho sus padres. El país es una estructura que siente que tiene que renovarse.

“¿Que den esas gracias las criaturas afortunadas, a los que Dios ha colmado de dones (...) y no nosotras, pobres, enfermas, a cada instante amenazadas con el convento, como si estuviésemos de caridad en el mundo y no tuviésemos derecho a la alegría...!” (RCA, 1921d: 118)

Al despertar de los tiempos, por tanto, vemos cómo la resignación se transforma en indignación, en protesta. Porque la nueva conciencia social cambia también la visión de uno mismo; es más, principalmente cambia la visión del individuo.

“(...) y sus vidas austeras de vírgenes cristianas, criadas, (...) que sólo habían visto el mundo al través de las ventanas enrejadas, se estremecían ahora con la embriaguez de las revelaciones.” (RCA, 1921d: 158)

En conclusión, *Los sobrinos del diablo* es un ejemplo narrativo de eso que hemos llamado el tradicionalismo cansiniano, que no es otra cosa que un marco de discusión ideológico-literario al respecto de una serie de discusiones políticas sobre el lugar que el individuo juega en la renovación de los entes sociales del país. A modo de discurso noventayochista, la novela de RCA ahonda en los lugares comunes y en la estética populachera del folletín, que le sirven de instrumento de comunicación para desbrozar las menudencias de toda esa moralidad de escuela y de todo ese santerío folclorista. Como marco del escenario se destaca un desplazamiento vital del núcleo de los personajes y el conflicto que eso genera, al verse contrastados con otro mundo de diferentes características, que remueve las conciencias y que altera las líneas de conducta de los componentes del círculo familiar.

La familia, claro está, es la unidad humana donde se desarrolla toda acción, en este caso, y que se utiliza como microcosmos especular de todo el conglomerado de la nación.

Otra situación típica de folletín es la que presenta un personaje femenino que padece un aislamiento social, donde se intuye un pasado difícil. En *La leyenda de Sophy*, por ejemplo, la protagonista viaja a Madrid dejando atrás un escándalo de la época, huyendo de su marido y habiéndose desprendido de una hija, a la que no ve. Su único nexo de unión con el recuerdo es la presencia de su otro hijo, que vive con ella. Sophy es extranjera y, por ello, exótica, rodeada de mujeres también “diferentes”, que destacan socialmente por sus actividades diarias o por su forma de vestir o su personalidad. En un edificio donde es conocida como “la inglesa”, da clases de idiomas. Sophy es prototipo de mujer independiente, vivida, que protege bajo sus faldas a tantos tipos desvalidos como gatos tiene. El protagonista, un trasunto de RCA, se ha convertido en un gato más; acude a ella atraído por su excentricidad y su atractivo. Supone un símbolo de belleza lejana, materializado más en la idea que en la realidad física, pues su hermosura está trasnochada ya. Por su parte, Sophy percibe el anhelo de esa juventud y belleza perdidos, y arrastra la pena de su huida, de la que se siente, en parte, responsable. Así, sus amigos, viejos todos, no hacen sino recordarle que la vida no deja de pasar facturas.

“Cronos es un dios terrible (...)” (RCA, 1922e: 13)

Hay en todo ello una injusticia formidable pues, aunque Sophy sea culpable realmente de lo acontecido, es incapaz de rehacer del todo su situación: existe una presión del entorno que le impide desprenderse de cuanto le recuerda al pasado, y su viaje hacia delante y su actitud sólo parecen una representación de la realidad, y no la realidad misma. Además, su hijo, consciente de que esa culpa no ha desaparecido y de que a él le afecta directamente, pues lo personifica, desprecia su cariño y pasea a su joven amada por la vivienda, como si quisiera recordarle lo que no tiene. Hay en Sophy un cierto complejo de madre amadora, pero no el de una madre pasiva, sino un enamoramiento de alguien sexualmente vital y liberado. Y, tal vez, esa libertad sea la auténtica culpa de Sophy; y dado que se trata de un elemento esencial de su personalidad, no puede desprenderse de él. Así que, en el fondo, sus celos, la forma en que compete con la amada de su hijo, le recuerdan que sólo va a recibir las sobras, y que ella ya no puede despertar la pasión de nadie. El Cansinos de ficción es el único que está ahí cuando llega la depresión y el

abandono del hijo y, finalmente, cuando muere en la demencia. Pero, en ningún momento, siente que Sophy le haya amado de verdad o le haya demostrado algún tipo de interés, más allá de toda amistad, más o menos superficial. Sophy no puede amar a nadie más, salvo a su hijo. Es un personaje que aparece en otras novelas de RCA de pasada, pero que aporta un punto de sofisticación que, en verdad, posee. Su capacidad de amar está siendo reprimida por una sociedad que, después de todo, es la que le niega el ser. Una vez más, la huida, relacionada con un cierto concepto de libertad, está asociada a la huida fuera del matrimonio. El marido, tal vez por lo intuitivo, un maltratador, visto el escenario posterior, sentía también la imposibilidad de amarla. En su lejanía, Sophy ama a su hijo, como hijo y como hombre, y es el único amor que colma sus expectativas. Claro está que, en la no-realización sexual de ese amor materno-filial, toda esa pasión necesita buscar una salida efectiva, por lo que Sophy se muestra, de manera natural, como una mujer activa y de gran atractivo, que emana sexo e inteligencia a partes iguales. Sophy representa lo que el hombre siente, que sabe verdadero, pero no puede realizar, una verdad íntima que la sociedad nunca entendería, una pasión destructiva, un ideal que quema, un hermoso infierno que atrapa nuestro ser. La herencia romántica se manifiesta, en este sentido, dramáticamente aunque ofrece, también, la oportunidad de contemplar un carácter complejo y una personalidad arrogante y valiente, que no tolera la discriminación de sus sentimientos y que comparte sus vivencias en un entorno de aislamiento que, no obstante, resulta mucho más seductor que todo lo demás.

En el caso de *La Dorada* el modelo de mujer que se dibuja tiene un perfil completamente diferente. No hay liberación posible: ni concebida, ni soñada, ni de ninguna clase. La vida es una cárcel y la única salvación está en el cumplimiento de los preceptos morales. El perfil es el de una santa, sexualmente negada y pura de condición –entendida la pureza en términos católicos–, que ha soportado todo tipo de vejaciones y que lleva una vida muy triste en la ciudad, alejada de su mundo. Huérfana, maltratada por un hombre borracho, su único consuelo es la compañía de las monjas y los enfermos del hospital donde siente purificar su alma. En este cuento de miserias y desgracias hay una madrastra (cómo no), que personifica el odio, el duelo. La madrastra la desprecia, le insta a vender su cuerpo para sobrevivir, casi la empuja a la idea del suicidio; es el demonio. El Moreno, su marido, personifica muchas de las cualidades negativas de la virilidad, que juega su papel en la sociedad censora: es el típico hombre encajado en la unidad matrimonial, que supuestamente tiene el poder y el mando en el hogar y que lo ejerce con

violencia, reprimiendo la personalidad de la f emina y obteniendo de ella el perd on absoluto de sus pecados y la mitigación de sus dolores, así como el placer que le corresponde por su condición de hombre.  l puede ejercer el sexo como actividad motora, pero ella no. Y, por esto, aunque le pega, la Dorada sabe perdonarle, incluso disculpando esa costumbre por su condición de clase. No deja de ser bueno para ella, a pesar de todo, lo cual es un signo de bondad extrema, sólo aplicable a la moral más exaltada. Anulada como mujer, la Dorada cuida de su padre como de un gran tesoro. Al igual que en el caso de Sophy con su hijo, el anciano, derrengado por la edad y la enfermedad y causante de muchos de sus males, será poseído por ella cuando desaparezca su rival, aquella mujer que desea tenerlo pero no por amor sino por poder. Ella intenta llevárselo del hospital, donde cuida a los hombres que no tienen con qué, para encargarse personalmente de él en su casa. Sin embargo, la madrastra, ansiosa de poseer la heredad de las tierras, no quiere separarse de él e intenta impedir selo. La Dorada, movida por un amor ancestral hacia el hombre que posee sus recuerdos, su verdad, egoístamente cree que si se queda con él será restituida socialmente su respetabilidad perdida. Cuidar de un padre enfermo es preservar los valores de la buena hija, que son, naturalmente, bien apreciados. Por lo tanto, hay en ella una doble motivación: su pureza no esconde su búsqueda del beneficio, también. Por lo que, en el fondo, sus razones pueden ser tan egoístas como las de la madrastra, pero a distinto nivel, por supuesto. No obstante, la realidad de la herencia no es tal, con lo que la Dorada descubre que la única manera de deshacerse de su madrastra es la de pagarle ella misma el billete hacia el pueblo. Curiosamente, su desaparición no añade desahogo a su realidad, si acaso la tranquilidad de conciencia de tener al ser amado junto a ella. Para el resto de rameras el viejo es un lujo, hasta el Moreno ha cambiado su actitud, se ha vuelto más respetuoso y responsable y la vida parece fluir. Pero el viejo descubre a lo que se dedica su hija y sale a la calle, enfermo, para pedir limosna, pues no quiere ser una carga. Esta actitud loable obliga al Moreno a buscar trabajo en los talleres, con lo que la transformación se acaba cumpliendo. El mensaje de fe, la enseñanza moral que conlleva un final feliz y la restauración de la vida en una casa que ha sido excluida socialmente, es una estructura de cuento que poco tiene que ver con la realidad, salvo la moraleja que contiene un conocimiento determinado que se transmite a través de la exaltación artística. La Dorada, con su actitud de heroína en la miseria y la desesperación, que malvende su cuerpo y su dignidad, y su vida, para ayudar a los demás y encontrar el único amor perdido, el de su padre, no es una mujer mejor que otras, sólo se trata de una superviviente que, en el fondo, quiere amar y ser amada y que busca recuperar un hueco

en la comunidad que la ha expulsado. Defenestrada, se acoge a sus enseñanzas religiosas y morales y se entrega a la conmiseración, la piedad, el esfuerzo y el recogimiento. Mientras que el marido, al que le exculpa su condición de hombre, es un ser que no afronta el problema de su lugar en el mundo salvo cuando su mujer parece haberse visto restituida, desplazándolo hacia posiciones negativas de las que ya no podría salir exculpado. Por lo tanto, la presencia del viejo, el origen de todo el núcleo familiar, es el detonante que cambia sus vidas y que transforma el ciclo de las cosas al lugar de donde no hubieron de salir. Frente al personaje de Sophy, la Dorada no posee atractivo ni exotismo y no es imaginable su sexualidad, por vacía, pero tiene una fuerza interior y un dominio de sus pasiones que le permite soportar el sufrimiento y transformarlo en beneficio social, algo que Sophy nunca considerará, pues es una desclasada sin remedio. El dilema entre libertad y aceptación social se plantea desde órbitas diferentes en ambas novelas.

Otras narraciones conservan estéticamente la instrumentalización de ciertos valores canonizados, como los de la cultura católica o la crítica social costumbrista. En ellas abunda la adjetivación profusa, que expresa el estado anímico de los personajes, además de que se adecúa el léxico para crear un ambiente verosímil y coherente con la pintura de la época. Es el caso de *En la tierra florida* donde otra solterona, María Josefa, se muestra como un ángel inaccesible.

“María Josefa, la primogénita, que había envejecido soltera y conservaba aún la erguida esbeltez virginal, cosía con las manos primorosas hundidas en las blancas telas cuya finura halagaba su carne intacta con la única caricia lícita (...)” (RCA, 2011d: 6)

En esa altivez se advierte una negación sexual, una manera de apartar de sí el objeto de su enajenación personal. El hombre representa todo lo que la mujer no puede llegar a ser, todo lo que se le niega, su opresión, su limitación a un papel testimonial y a un utilitarismo injusto y degradante. Y, por ello, el hombre no puede ser fruto de una pasión sino un objeto dominado por su superioridad sexual, lo cual indica una subversión de valores pero, también, un autodomínio.

“María Josefa se limitó a responder secamente, con una ceremoniosa frialdad, en la que vibraba toda su altivez, nunca domada, de primogénita (...)” (RCA, 2100d: 7)

Como hermana protectora del protagonista, interviene en su vida como resultado de una pasión controladora, unión sentimental con los dos personajes antes descritos. Es el hermano un objeto adorado, en el que se vuelcan todos los instintos de amor y sexualidad y, por ello, una posesión valorada hasta la exaltación. Esta es una figura muy común en la novelística de RCA, como ya hemos dicho, y que contiene una cierta desviación sentimental, fruto de la desolación de quien la vive y producto de una exclusión ontológica, de una personalidad transformada por un orden inhumano que no entiende a la mujer y que la coloca en un lugar prediseñado para la comodidad del hombre. RCA no discute sobre esta condición, pero en su dibujo muestra, como en el resto de su incomprendido afán “costumbrista”, una deformación natural que no esconde su negatividad.

“Todas aquellas discordias tenían su origen en el ansia con que la primogénita lo quería para ella sola.” (RCA, 2011d: 9)

También aquí aparece la comunión entre dos hermanas, de nuevo comparadas con el mito religioso, como representantes de un sello vital, de una unión indestructible, enfermiza, que las protege del mal del mundo. Como santas, sólo se entienden entre ellas y, como tales, se entregan ciegamente a la divinidad de su sentimiento, que va más allá de toda razón y que anula sus personalidades. Ya no pueden ser ellas, sino la una de la otra, y cumplir con el registro moral que se les ha exigido por ser quienes son.

“(...) aquel amor fraterno que hacía de ambas como un trasunto de aquellas otras dos hermanas ejemplares, Justa y Rufina, patronas de la ciudad. (...) Así seremos nosotras, ¿verdad, Dolores?, y no nos separaremos nunca ni en el martirio.” (RCA, 2011d: 18)

Esta novela está cargada de referencias religiosas, pues crea, más que otras, un ambiente de moralidad y enseñanza canónica que se acerca al concepto de perfección que la vieja sociedad ha solidificado. En tal caso, las analogías bíblicas van sembrando el entorno teatral de la escena, modificando, intuitivamente, la percepción del lector y dirigiéndola hacia la asunción de valores implícitos que son, además de evidentes, sugeridos por añadidura. Todo en la narración recuerda la diferencia entre el bien y el mal y qué son el uno y el otro para los personajes.

“En la lentitud con que bajaba la escalera, su delgado cuerpo se estremecía, como si descendiese, sostenido por un sudario, desde lo alto de la cruz.” (RCA, 2011d: 10)

Por lo que, en consecuencia, tiene que existir un miedo al castigo divino, no sólo como un rasgo diferenciador de todo catolicismo ortodoxo sino como un miedo cerril al pecado y sus consecuencias.

“¡Anda hijo, sigue así que te has de condenar! ¡Ya estás castigado por la mano de Dios!” (RCA, 2011d: 22)

Así que la hermana, en ese juego de la pulcritud, hace el papel de la conciencia, del *súper-yo* censor. Sólo ella, María Josefa, puede representar ese papel, pues en su alienación particular ha renunciado a los peligros que todo ser del hombre representa para su santidad. El individuo, en su naturaleza, no puede ascender a la perfección sino anulándose a sí mismo, lo que supone un contrasentido y, en cierto modo, un pecado de condición original hacia la creación, entendida en el sentido religioso también. ¿Es el santo, entonces, un negador de Dios? La conciencia, a pesar de este pensamiento, encauza al pecador hacia la divinidad, como si su ser de hombre, imperfecto, fuese una mácula que limpiar. Pero ¿no es esa mancha una señal de Dios?

“Pobre hermano. ¡Lástima que me das, Rafael!” (RCA, 2011d: 129)

Probablemente, la religiosidad consiste en llegar a la divinidad sabiendo que el hombre nunca puede ser Dios, de modo que todo esfuerzo que le acerca a la perfección le aleja de la divinidad real, que es su ser de hombre. Todo hombre es Dios en sí mismo, ¿por qué si no Cansinos pone en acción una ideología donde la realidad sólo puede ser creada a través del individuo? ¿Cuándo la conciencia ha superado el plano de la moralidad en el orden original de las cosas? La santidad es el debate entre la potencialidad y el descubrimiento, la revelación está más cercana y se manifiesta en la imperfección de las formas y las acciones, en la no negación de esa natural interactividad humana. Más allá del folclorismo, la búsqueda del hombre es el negativo de toda religiosidad malsana, oscura, y por ello el ambiente de santidad que recrea la teatralidad de la novela cansiniana, pone sobre el tapete el soliloquio del personaje, el aislamiento, frente a la consagración a Dios, que supone la negación de toda idea reflexiva.

“La madre querría que fuésemos monjas; pero ¿qué falta nos hace el velo para cubrir caras que nadie mira?” (RCA, 2011d: 197)

Así que el estigma de la soledad santa, aun siendo fuente de respetabilidad, sigue los desgraciados patrones de la soledad voluntaria, de la libertad escogida por el hombre en su anhelo de emancipación. Sólo que en el pecado va la penitencia de la exclusión y el desprecio. Una duda existencial que, trágicamente al igual que en el ideal romántico, no puede conllevar una feliz solución. El dilema, la pregunta, es el auténtico camino a recorrer en todos los órdenes de la narración.

El personaje del artista de oficio es un recurso que RCA utiliza hábilmente para mostrar la tipología de un individuo en la búsqueda del ser, a través de la creación. Ese esfuerzo titánico genera ilusión, pero también desgracia y aislamiento. Buena parte de los personajes cansinianos están en perpetua búsqueda de un sentido, de un fin vital, y a ello consagran sus existencias. Son individuos comprometidos con una idea que está por encima de toda convención. El artista, en este caso, lo es en grado máximo, empeñado en manifestar la belleza en su completitud, una belleza hierática y excelsa que contribuya al legado de la ciudad.

“(…) estudia el dibujo clásico y ensaya el llegar hasta la escultura, dando a la madera una finura última, con un ahínco que hace temblar todos los músculos.” (RCA, 2011d: 33)

Así, también, podemos encontrar muchas referencias sensitivas, como si el ambiente al que se enfrenta el lector fuera el de un estudio de trabajo escultórico, o un taller de pintura o escritura. Todo en él se manifiesta recargado, sensible, exhala impresión perceptora.

“(…) con aquella voz que hacía temblar en su arranque las vértebras del cuello (…)” (RCA, 2011d: 8)

El símbolo, no obstante, de la narración es la malla, que parecen estar bordando permanentemente. Hay algo de mágico en esta tela, hasta el reflejo de una premonición. Por esto, unas veces la malla se asemeja a un campo florido y, otras veces, a un campo nevado.

“(…) con los ojos cegados por la nieve de la malla (…)” (RCA, 2011d: 45)

Además, en los momentos más importantes de las vidas de los personajes, la malla parece ser el recurso sentimental que todos poseen. Se trata de un nexo que es común a todos y que refleja, simbólicamente, la potencialidad humana allí escondida. Sin embargo, da la sensación de que, incluso, en las situaciones más peliagudas (como cuando se produce el embargo de bienes en la casa) la primavera, allí representada, es un símbolo perenne que, más allá de cualquier avatar, demuestra que la vida sigue teniendo un corazón bello digno de contemplación. El aviso de esta maravilla no evita la ceguera de los individuos, que no prestan atención al mensaje sino en sus ratos de melancólica soledad y recogimiento, pero sólo como un refugio, nunca como una aspiración. Por esta razón, la carencia de alguno de los personajes sigue generando odio hacia el otro, compensando un dolor que traspase la desgracia al ser ajeno, sin buscar la comprensión y el apoyo en su lugar. De resultas de ello, los amores son tristes y la familia es una negación, un armario vacío.

“Pero, en medio de aquel dolor manifiéstase su intención maligna de herir a la cuñada inocente y al hermano, y las conchas de llanto que derrama parecen manar de una bolsa de hiel...” (RCA, 2011d: 174)

En el conjunto novelístico cansiniano, *En la tierra florida* constituye un buen ejemplo de la utilización de los tópicos tradicionales y de las situaciones del folletín para la expresión de una realidad degradada, de la que se extraen numerosas conclusiones que van más allá de la representatividad del hecho contextual. Además, RCA maneja herramientas comunes de su forma de construir la narración, creando el marco de una intertextualidad local muy acusada. Así, el personaje del padrino, de las hermanas santas, las relaciones de cariño y posesión por el objeto amado, que son exaltadas y violentas, o los reproches de los familiares censores, a costa del dinero, la heredad o las posesiones de objetos simbólicos. En esta novela, además, el bastidor bordado es un símbolo ideológico, un trasunto de la tierra del Sur que recrea el mito del terruño sentimental, que alude a la, también común, huida hacia algún lugar lejano del origen, donde se promete libertad y progreso. El terruño es la forma de ser y pensar, símbolo del trabajo y la ilusión de pertenencia a una comunidad, símbolo de integración, pero también de sumisión a principios morales, religiosos y culturales. La promesa que significa Madrid, la gran ciudad, es también la decepción del abandono. Parece como si los personajes cansinianos no fuesen capaces de hallar la luz entre las tinieblas pero estuvieran impelidos a buscarla, más allá de su propia felicidad. La razón es que la ceguera, aunque indolora, no debe ser

aceptada porque sí, una vez que se conoce que hay otra verdad. Eso no evita que los lugares comunes del recuerdo estén relacionados con ese origen geográfico y sentimental: de hecho, cuando las hermanas recuerdan los momentos de la infancia, esos instantes de la memoria son instancias religiosas: el convento, la primera comunión, el velo de la novia. Así, en su incondicional simbología de santas mártires, se casaron con dos hombres parientes para permanecer juntas, ignorando toda sentimentalidad amorosa. Hay momentos, como en el capítulo 3 (*La poesía de los patios*), en que la narración se vuelve voluntariamente morosa, captando la sensación que gira alrededor del pequeño mundo de la casa, en el que se anidan numerosas sensaciones que, al ser descritas, parecen querer dibujar la escultura de los seres allí congregados. Las descripciones modernistas tienden, así, a una cercanía impresionista, más que a un detallismo materialista. De esta manera se logra una captación del mensaje mucho más cercana, sensorial, una implicación del lector que crea un caudal de comunicación más fluido. Todo gira alrededor de un tiempo lento y una labor delicada. Las manos femeninas hacen avanzar el bastidor, como si el bordado fuese un reloj. Las descripciones dan imagen de la lentitud, de la holganza, el tiempo cálido, la humedad de las sombras del patio. Todo está coordinado, hay un orden universal en la casa. Los sonidos del viento, la puerta, las voces lejanas como un susurro nos traen ecos del mundo. Es un mundo de quietud, de macetas, de flores que crecen, de niños que juegan. Hay un idilio natural con el mundo que esconde la desgracia, la miseria y la envidia. Vemos, por tanto, cómo el tiempo lo marcan las aves, los vendedores cotidianos, la evolución de las flores, la naturaleza de las cosas. La cotidianidad queda, así, descrita con precisión pictórica desde una pulsión interior y no desde un detallismo externo. En ese orden, cada uno de los caracteres tiene un papel, que suele ser trágico en su realidad o vacío en su condición. M^a Pilar, una de las niñas, ha sido admitida en el colegio por caridad y se siente desplazada frente a los hijos de los ricos, pero sobre todo triste ante el recuerdo de su padre enfermo y solitario. El niño también va al colegio, donde recibe educación religiosa, lo que tranquiliza a su madre, que lo usa para estar en paz con Dios, negando su derecho de niño. La mayor, María, trabaja con la madre, compartiendo inexorablemente su destino. Así, será religiosa, como quiere la madre, o soltera, como su tía M^a Josefa. En cuanto a María de los Dolores, su fe la mantiene fuerte en la adversidad: la enfermedad de Manuel, la crianza de sus hijos, la miseria y la dependencia del padrino ahogan su existencia. Cambió los hábitos por la heroica maternidad (recuerda, en cierto modo, a la empresa consagrada por la tía Tula de Unamuno). Su marido es sobrino del padrino, esposo de su hermana Rafaela. Se casó con él ya débil, para “empezar a ser

madre desde antes de la boda”. Suple sus carencias rodeándose de aprendices vírgenes, sintiendo que ha vuelto a un monasterio donde el sexo ha desaparecido, no está presente, se ha congelado. En ese sentido, quiere ofrecer a Dios el sacrificio de sus hijos, severamente educados en la moral cristiana, como “víctimas dignas ofrecidas en los altares”, quizá como arrepentimiento de su traición a Dios. Las mujeres a las que recoge de la calle y coloca frente al bastidor, constituyen el terruño de todas las mujeres desamparadas, que son como las flores que brotan de la malla que ellas mismas van bordando. Manolo, el esposo, por su parte, trabaja curvado sobre el banco, al igual que la mujer sobre el bastidor. Ambos están curvados por el peso de sus conciencias rotas; pero, en su caso, Manuel es esclavo de una realidad distinta, que está en sí mismo y no por encima de sí. Trabaja en soledad, ensimismado en su arte, al que no considera como tal, en su exigencia crítica, por lo que, al igual que María de los Dolores, sacrifica su vida para la consecución del logro final: que la *artesanía* que es fruto de su imitación llegue, algún día, a ser *arte* verdadero, algo más que un oficio. Esa exigencia le distingue de su hermano Antonio, que gana mucho dinero haciendo copias de imágenes de santos y que tiene, incluso, empleados que dan lustre a su taller. Manuel es pobre, enfermo y solitario, porque el gusanillo del arte ha prendido en su corazón, y no puede resignarse a copiar lo que sólo es un espejo de la idea. Necesita crear un objeto original que transmita un sentimiento profundo y trascendental, hacer arte. Esta actitud, ascética, le vuelve huraño y poco sociable, le excluye del mundo, donde su arte, casi una ciencia, no cabe. Mientras Antonio vive y disfruta su salud, Manuel enferma y va muriendo poco a poco. El dilema que se plantea en la distinción entre *arte* y *artesanía* es una clara alusión a la diferencia entre la utilidad del arte modernista y el utilitarismo del arte tradicional. También hay una velada reseña a la comercialización de las ideas y a la consagración de un público culto, capaz de proteger la transmisión del conocimiento que produce el arte, por encima de otras consideraciones menores, lo que exige compromiso y responsabilidad, así como formación crítica. En cuanto a las hermanas, definen el perfil de lo que la sociedad exige a quien se dice pío, religiosamente hablando; son los personajes en los que se concentra el control de las ideas, la censura del comportamiento, la imaginación, el gusto por el símbolo vacío, la tradición a ultranza y el oscurantismo. M^a Josefa dice ser piadosa y querer a Rafael, el hermano menor que sostiene el núcleo familiar. Pero al cojo, al tullido, le tiene odio por su deformidad y por ser un hombre débil. Ese menosprecio de la falta de virilidad en un hombre, entendida en los términos del macho alfa protector de la familia y amante de su mujer, además de respetuoso con los principios de la moralidad ortodoxa,

es patente en el machismo que destilan las mujeres. Sobre el tullido, cree que irá al infierno y así se lo deja caer (aunque él es como ella en realidad). M^a Josefa sólo es buena con Rafael, al otro le escatima las cosas, ya que lo controla todo en casa, como si la familia fuese su responsabilidad de mujer soltera y no contaminada por las intoxicaciones del amor. Su piedad, por tanto, es falsa y se trata, entonces, de una mujer hipócrita. Su pecho, que es un símbolo femenino netamente cansiniano, está “seco”, consumido por la vejez. Es una beata inmisericorde que sólo reza por Rafael, a quien cree aún cercano a la fe. Es la cuñada la única que mira por el tullido y le proporciona cuidados. Pero él no la quiere del todo, le irrita su juventud, siente envidia. Y por eso presiente que desea destruir todo lo que significa M^a Dolores y los niños. En sí mismo, por lo tanto, también anidan la envidia y la miseria humana. Ambos son personajes miserables. Cuando el esposo se va, la madrina se vuelve a su hermana, con la que se siente unida. Ambas creen que la pureza está en la ausencia de sexo y en la exaltación devota. Pero M^a Dolores es más beata en sus formas. Rezan por Rafael y Manuel, como si fuesen madres amantes y preocupadas por la debilidad de sus hijos. Sienten la pasión mística, sobre todo la primogénita. La religiosidad de Rafaela es más amable, menos agresiva, mientras que recibe de M^a Dolores los reproches por amar a un hombre, según ella, impío. En realidad, M^a Dolores vive con un masón, luego deducimos que el reproche a Rafaela se consigna como un autorreproche, por no poder cambiar a su marido y hacerle entrar en razón, fuera de los peligros de una secta excluida del dominio de la Iglesia. En esa representación teatral constante, que tiene más de cosmética que de auténtica, M^a Dolores se empeña en enseñar a leer a una niña, de cuya educación su madre considera que es el único modo de escapar de la miseria personal e intelectual en que se encuentra ella misma. Esa labor tiene que ver con el concepto místico de M^a Dolores, que siempre trata de actuar para justificarse ante Dios, como si estuviese ganando la otra vida. No hay sinceridad, no hay una bondad natural que mueva a la acción positiva, sino una esclavitud, un arrastrarse por el beneficio de la conciencia, un trabajo que cumplir. Pero siempre puede haber alguien peor, más fuerte y poderoso, más infame. El personaje de Remedios, la otra hermana del padrino, más joven que M^a Josefa, “aunque vieja también”, llega para refugiarse en la casa junto a su esposo. No importa que no haya tenido contacto con su hermano mientras derrochaba, pues es alguien preocupada únicamente de su beneficio personal, aunque perfectamente coherente en su comportamiento; de hecho, no es alguien que intente aparentar lo que no es, no se esfuerza en desmentir lo que los demás piensan. Su esposo, viejo y torpe, está enfermo y es otro de los hombres débiles en manos de una mujer

despiadada, que entra en la cocina, como advenediza, mandando a la criada y ejerciendo derechos que no le corresponden. A Remedios sólo le preocupa su imagen y no siente ningún atractivo por el trabajo abnegado, más bien es ociosa y libertina. Se comporta como una arpía, controlándolo todo. Así, ejerce de falsa conciencia de su hermano, malmetiendo contra Rafaela y sintiendo, en su complejo de inferioridad violento y desmesurado, envidia por la belleza de M^a Dolores. Su violencia verbal y su forma de actuar no reprimen nada, pero en el fondo esconde una podredumbre moral del mismo calado que el de las hermanas. Su viejo marido es una víctima del sistema patriarcal que, en su matrimonio, le ha llevado a un estado de puerilidad cruel. El viejo anhela su pueblo; tiene que soportar las bromas y los insultos del tullido, que en su indignidad se abalanza sobre alguien aún más débil que él mismo, para compensar su frustración. Su estado le hace confundir la realidad y creer, ciertamente, que está en el pueblo y que lo que ve es lo que allí veía. Es decir, que Antonio ha creado un mundo en paralelo al mundo que le ha tocado en suerte, y hace de la memoria un recurso vital transpuesto al presente. He aquí un precedente sincero de la idea de Proust de la utilidad del recuerdo. Así es como se precisan los lugares, las sensaciones, el sol, las moscas, la vendimia, etc., como una sensación vívida, activa, y no como una simple imagen en su pasividad.

Otra de las damnificadas por el sistema es María del Pilar, la hija de María de los Dolores, que sabe que su estancia en el colegio se debe a la caridad, y no a los méritos de su familia. Es altiva, no obstante, en su orgullo proletario y mísero, pero sus ilusiones ya no resisten la realidad que la circunda. Se encuentra fuera de lugar y preferiría, a pesar de todo, estar junto a su madre, por quien siente un verdadero amor y donde encuentra la protección que la conforta. Su asignatura preferida es la música, demostrando que la vena creativa de la familia ha sido transmitida, pero también dejando un regusto de tristeza cuando el lector comprueba que todo ese potencial puede morir en el intento, y no llegar a ser nunca sino una esperanza huera. A quien más quiere, empero, es a su padre, de quien ha heredado la tozudez, que usa en el estudio, y el amor por las artes. Estudia con ahínco por él, para ayudarle en el futuro, para demostrar que ella es su mejor obra y que todo su esfuerzo vital no ha sido en vano. Es una manera de vengar, ante la sociedad, la injusticia que ha padecido su padre y, sobre todo, su incomprendido arte. Cuando la profesora insinúa, cruel, que no es un hombre válido, se rebela. Vemos aquí una auténtica cruzada heroica de alguien que no tiene capacidad para cambiar el mundo, pues es mujer, niña y pobre, pero también atesora una energía desbordante y está cargada de razones para

enfrentarse a la irracionalidad y las miserias sociales que le rodean. María del Pilar es un personaje valiente, es una idealista que responde al perfil del héroe romántico, pero que, a diferencia de éste, no ve un final trágico sino un hálito de esperanza en todo cuanto acomete, por lo que podríamos afirmar que se trata, más bien, de un personaje modernista en toda su extensión. En el caso del hermano de María del Pilar, el otro hijo de María de los Dolores, se esfuerza igualmente en los estudios con el mismo propósito, cuidar, por su parte, a mamá. Identifica el amor a la Iglesia con el amor a la madre, en un compendio de complejo de Edipo y enseñanza católica. El niño saca las mejores notas, demostrando que la miseria no está exenta de inteligencia y capacidad y mostrando una faceta de la sociedad enormemente injusta: el derroche de talento natural bajo la batuta de un clasismo excluyente. El Rector lo pone como ejemplo al resto y es alabado su esfuerzo y talento. El niño está impaciente por compartir ese logro con sus padres. Pero, una vez más, la sociedad no va a permitir que la felicidad pertenezca a los más desfavorecidos. En ese preciso instante de alegría, de máxima consecución de un logro personal y familiar, la desgracia se materializa: unos hombres vienen a casa para traer un embargo al padrino. El niño, la ilusión rota, se sienta callado frente al bastidor, como si el símbolo primaveral que la casa construye en comunidad tuviese la respuesta a sus desdichadas preguntas. ¿Qué ha fallado para que la naturaleza constructiva del hombre, su bondad instintiva y su actividad positiva no sean suficientes para obtener algo bueno, por escaso que parezca? El propio padrino, que parecía el salvador y protector financiero de la familia, el sustento fundamental de tanto gorrón, desvalido y mísero individuo -aunque no todos son culpables de su negatividad, bien es verdad- sufre la soledad de un matrimonio apagado y sin hijos. La desilusión, en este caso, viene de la mano del matrimonio imperfecto: aquel que no es bendecido con la llegada de una descendencia. En realidad, todos los protegidos son hijos “putativos” del padrino, adultos incluidos, puesto que suplen esa falta de prole que, en el modelo social aceptado, resultaba una desgracia y, casi siempre, un estigma para la fémica, a quien se le imputaba la imposibilidad. Por eso María Josefa se encarga, constantemente, de imprecicar a la cuñada, como si tuviera la culpa de todo. Así, el padrino pasa por ser una víctima de las circunstancias cuando, en realidad, es un hombre que no ha manejado bien sus finanzas y que, dado su apocamiento, ha acabado de enquistar un problema que no tenía nada que ver con el amor a su esposa o su deseo de felicidad, mucho más cercano si hubiese tenido la voluntad de llevarlo a efecto. Los acontecimientos se suceden, por lo tanto, creando un verdadero escenario de negatividad

del que, al final, no puede sustraerse. Rafael, sin embargo, demuestra amor por su mujer, por lo que recibe las iras de María Josefa.

Los símbolos geográficos y culturales que pueblan *En la tierra florida* dan idea no sólo de la ciudad y sus costumbres, sino también de una época y una sociedad, de los deseos soterrados, de las pasiones enquistadas y de los anhelos de sus conciudadanos. Es un dibujo preciso que llega más allá de la fotografía, para mostrar emblemas que rozan el mito y la creencia popular. El río, como un Dios dormido, amenaza a la ciudad, embravecido. La lluvia es la que, a veces, da vida al muerto y lo transforma en un ser que se manifiesta y ocupa las calles. El agua hace bella a la ciudad, con una belleza nueva y fresca. Pero la ciudad, finalmente, tras la intervención del cielo, triunfa sobre las procelosas aguas. Se construye así una metáfora sobre el bien y el mal, triunfo de la idea sobre la dispersión del hombre, ya que el cauce regresa a su sitio. Se representa, de esta manera, un eco del deseo del autor y de los ideólogos del modernismo de que el arte vuelva a su lugar primigenio, original, donde no se desparrame sino que se concentre y se manifieste en plena belleza. Llamo la atención sobre el hecho de que la ciudad es tratada como un individuo, como una unidad que soluciona sus problemas, lo que habla de la universalidad del proyecto ideológico-artístico, a pesar de su manifestación individualista, que forma parte del propio programa. En Sevilla, ciudad idealizada, modelo de la literatura del Sur y del folclore, símbolo de la infancia de RCA, de su memoria activa y siempre buscada, el fervor y el clamor se siente desatado en Semana Santa. Así, las aspiraciones “mágicas” de la inquietud humana salen a relucir: el enfermo y María de los Dolores confían en que el Cristo de los Gitanos les redimirá de su mal. El paso representa a los pobres, como una divinidad que sólo les pertenece a ellos. El clasismo se manifiesta, incluso, en la distribución de los milagros. Absurda es la esperanza, como absurdos y ancestrales son los cantos que los popularizan, y la exaltación ante una divinidad que nace de la contemplación de imágenes. Y sabemos que esas imágenes pueden ser fruto de la copia *artesana* de un comerciante del oficio o de una creación *artística*, que más que por sentido religioso tiene importancia por su efecto comunicativo y su original fuente de conocimiento sensorial. Así, no todos miran a la imagen del mismo modo, ni comparten sus cuitas. El enfermo, de hecho, ansía llegar a la realización plena de su arte, que él y sólo él observa en algunas de las tallas. Es la divinidad la que ve, sí, pero no la de Dios sino la del hombre. Toda la acción en movimiento, por otra parte, de la religiosidad expresada está relacionada con lo

mortuorio: no hay felicidad, no hay alegría ni luz, ni color. La pompa fúnebre se pierde hacia el río: el dolor y la muerte se visten de gala, flores, canto y pasión, como símbolo de una ciudad que se regodea en su tragedia diaria. La liturgia popular arrastra una descripción sentimental que no ennoblece por bella y que, más bien, entorpece la razón de los acontecimientos y el sentir posterior que provocan. Otra ilusión, no obstante, proviene de la Feria de Abril, donde los preparativos tienen aire de festejo. La ciudad siempre es el personaje central. Es la época del año en que toda desgracia se vuelve un cuadro familiar y feliz, se transforma en risa, aunque más bien parece un sarcasmo. El café malo, se dice, que en cualquier otra época resulta infame, en Abril “se puede beber con gusto”. La madrina recuerda cuando su niño se perdió el año anterior y luego apareció “rodeado de municipales” y sentado como “un niño Jesús”. Así pues, la Feria es la estación de los milagros, que se materializan para regocijo y reconocimiento de la divinidad que protege a los hombres. Otra superstición más. Cuando llega el verano se pone una lona en el patio, que manda poner el padrino. El verano con su calor sofocante sevillano, ofrece los peligros del sexo. Rocío se ha echado novio. Esta circunstancia a María de los Dolores le parece otra traición a la fe cristiana que ella ha intentado predicar. Ninguna de sus protegidas o sus mismas hijas querrán entrar en el claustro, como ella hubiera deseado. Es un problema que el tiempo pase, que las chicas sientan brotar su naturaleza de mujeres y que el mundo gire en diferente sentido al que ella concibe. La historia de desgracia y soledad tras el matrimonio volverá a repetirse y Rocío, algún día, volverá al “blanco bastidor”, en clara alusión a esa virginidad sexual y espiritual que amenaza con ser perdida para siempre.

Claro está que, en esa pasión absorbente de la madre, que no es amor sino posesión, los hijos no logran desasirse del todo, y sus actos vienen condicionados por una educación inoculada desde pequeños, lo que les impide una independencia real. El chantaje emocional es superior a sus honestos esfuerzos por encontrar la pregunta adecuada. La escena en que las madres vuelven al colegio al encuentro de sus hijos es sintomática. Se muestran las relaciones materno-filiales como una característica típica de las relaciones humanas en el Sur. Los hijos, además, desean salir de ese ambiente recargado de perfección en que han sido confinados, para cubrir las esperanzas de sus madres. Pilar, que no esperaba la llegada de su madre, vivía en su íntima tristeza. Finalmente, se presenta, bella pero enlutada y pobre, sin ánimo de cambiar el rictus de su hija o de mostrarle una realidad distinta, lo que habría supuesto un sincero esfuerzo de

amor por su parte. Pero no llega para llevársela, sino para decirle que se ha de quedar todo el verano. La estación de la alegría, del sexo, de la luz, le ha sido hurtada. Sin embargo, para no incumplir con el deseo maternal, en un sacrificio enorme, Pilar acepta quedarse, en una acción que sí que la califica como auténtica santa, logrando lo que su madre, probablemente, no habría conseguido nunca con toda su beatitud. Su sacrificio es sincero y comprensivo, y su dolor lleva aparejado un esfuerzo que demuestra un amor inconmensurable, a pesar de su incompreensión. Su acción no nace de la pasividad de su carácter sino, más bien, de su vena resolutoria, que da solución al conflicto sin provocar un mal mayor. Es consciente de su limitación y opta por aceptar su destino, ejerciendo de correcta hija, ciudadana y mujer. Nunca nadie se lo agradecerá, y eso no mejorará su mundo, pero su dignidad es abismal y su forma de afrontar la desgracia parece hecha para un adulto mucho más bregado, por lo que sorprende la entereza del personaje. Algo parecido ocurre cuando Rafaela soporta las insinuaciones de esterilidad que recibe de María Josefa, quien, de hecho, la culpa por la miseria humana en que ha caído su esposo, el padrino, que llega a la casa borracho muchas noches. No contenta con cuidar de él, arrostrar su incapacidad para afrontar el problema y buscar su felicidad y la de los suyos, ha de sentir el peso censor de la pacata sociedad que comienza en su familia. Los negocios no funcionan, el amor no funciona y la incompreensión lo abona todo. Ella se ve como la de “los senos desamparados”, en clara alusión a su pérdida feminidad, dispuesta, sin embargo, a sacrificarse para no perder a su hermana y conservar la situación. Aparentemente irracional, esta postura responde a un deseo de protección del marido que sin ella estaría realmente abandonado a su suerte de incompetente y depresivo hombre. Pero el dibujo de su inutilidad práctica como esposo y hombre no despierta conmiseración y piedad, sino una sensación de hastío. ¿Por qué la mujer ha de ser depositaria del arrojo contra las desgracias familiares? El cuadro social cansiniano no hace sino pintar la disonancia de las relaciones individuales y los roles que han de jugar unos y otros, pues no corresponden con la realidad del hombre y sus circunstancias personales, todas diferentes y singulares, sino con el estereotipo más arraigado y menos funcional.

La crueldad que flota sobre las escenas es inhumana. En una recreación del Segismundo calderoniano, se produce una tragedia que parece una consecuencia lógica del vacío moral de los hombres, cuando la vida humana ha perdido su valor. Episodios de tal calado encontramos en la literatura posterior: *El extranjero*, de Albert Camus, es un ilustre ejemplo. El tullido, en su deseo de acosar al viejo senil, advenedizo y odiado

más por el carácter de su mujer, Remedios, que por él mismo, que sólo es una víctima, trata de aprovechar su constante “irrealidad”, sus ensoñaciones, para confundirle. Le hace creer que está en la época de la invasión morisca y que en el pueblo se ha producido una tragedia. Desesperado, e instado por el tullido, abandona a duras penas la casa, en dirección a la calle; pero cerca de la gran plaza de la iglesia, vencidas sus fuerzas, cae sobre el empedrado, muriendo a consecuencia del golpe. Para el viejo es una muerte heroica, un último esfuerzo caballeresco en el campo de batalla, un acto para la historia. Para el tullido es sólo un producto de su miseria personal, de su degradación humana, de su incapacidad de empatizar con la desgracia ajena, su imposibilidad de amar y su complejo de inferioridad. La vida que uno vive es la que le da la propia vida, en el sentido orgánico de la expresión, y también, en el caso del tullido, es la que marca tu condición y tu lastre. El viejo, al morir, no hace sino cumplir con la voluntad que le dictaba su conciencia, sin engañar a nadie, pues el mundo existe en sí tal y como quiere que exista. No es una desgracia vivir ajeno a la realidad física, pero sí vivir en un engaño o pendiente del dolor de los demás, que es como vivir enajenado de sí, sin vida propia. Y este episodio representa muy bien este cruce de pensamientos. Empero, cuando el tullido cae enfermo y descubre que sólo la madrina le cuida, entonces sufre el golpe de soledad más grande que había padecido, y que ahonda aún más en su sensación de abandono. Remedios no le presta atención y María Josefa cree que sufre un castigo divino. La compasión que Rafaela siente por Miguel, el tullido, hace que se avergüence de sí mismo. Se siente morir y cree que su muerte es necesaria, por toda su maldad anterior. Es curioso cómo en la filosofía católica sólo la muerte, en ocasiones, es capaz de cambiar el punto de vista de los hombres y mejorar su actitud. Parece como si la amenaza del juicio final les hiciese recapacitar en el último momento, lo cual no deja de ser egoísta también y no exculpa a nadie de sus anteriores males. Habla de su cojera como una marca de niñez, como una carga, “como un castigo del cielo”. Y así, el odio de los demás se transformó en su propio odio. Su esposa, además, murió joven por lo que acabó renegando de Dios. O sea que, en el fondo, Dios es el culpable de todas sus desgracias pero, aun así, es capaz de infundirle tanto temor como para arrepentirse de sus actos. La cuestión es que Miguel, el tullido, es un personaje esclavizado del orden social y que no acepta ser un excluido en el otro mundo, por lo que se resigna a morir como ha vivido: pendiente de la ley de Dios. Pide perdón a Rafaela, pero no a Dios, en un último acto de rebeldía inútil, y al escuchar que el padre Calixto le había salvado, al fin, el alma, muere en paz. A veces, la desgracia se transmite de padres a hijos, llegando a establecer un signo de pobreza y miseria del que los

individuos no son capaces de sustraerse. Este estancamiento del orden social es lo que sedimenta la desesperanza y la falta de progreso, pues la renovación del país, su europeización, exige el concurso de todos y la aportación del talento natural, que se debe a sus méritos y no a una categorización burguesa. Un buen ejemplo es María del Pilar, que vivirá triste por haber abandonado su vocación con la música, mientras que su hermano sí que puede seguir estudiando en la soledad de un rincón de la casa. A la vez, dedica su tiempo a bordar en el bastidor, junto a todas esas chicas que, como ella, no tienen más futuro que el de no salirse del redil y dirigirse hacia el convento o el matrimonio bendecido por la Iglesia. Ella se compara a su padre, artista limitado por el hambre y la escasez, y lo anima en su deseo de crear. Se necesitan mutuamente porque son los únicos que comprenden sus anhelos expresivos. El mismo obstáculo los une, el mismo pensamiento titánico y fútil. Es una lucha incesante y morbosa, un asentimiento vital frente al vacío en el que están inmersos. Pero son personajes que despiertan admiración, más que pena, y que dan luz a la oscuridad general de lo narrado. Porque en el ambiente se ha instalado la lobrete. Demasiados muertos en poco tiempo. Las dos hermanas, hijas de Manuel, son ya mayores para ser conscientes de la pobre vida que han tenido que sufrir por culpa de los inútiles sueños de sus padres. Se consideran damnificadas de los sueños de otros, que no han participado de sus esperanzas e ilusiones, abandonadas a su suerte. Todas esas vanas esperanzas sólo eran, en realidad, sueños fatuos. Se sienten lejanas de la felicidad que el Sur les puede proporcionar, pero que no han experimentado sino en contadas ocasiones. Su mísera vida las enclaustra, sin que hayan renunciado voluntariamente a vivir. Siguen un régimen monacal en una casa que no debía serlo. Y en ese recuerdo brotan los reproches a la actitud de la madre, que fue la que les negó la felicidad. Ese recuerdo negativo deja un poso de tristeza: ya el tiempo ha pasado y la oportunidad se ha perdido; la madre, muerta, ya no será depositaria del dolor, ni podrá ser comprensiva con el mismo, la angustia y la decepción es lo único que llena sus almas, vacías de todo lo demás.

Los padrinos tienen que marcharse a Madrid, en busca de nuevas oportunidades. Al padre Calixto le parece una ciudad activa y alegre, frente a la tristeza típica de las liturgias y costumbres de Sevilla, su Semana Santa, sus crucificados, su opacidad. El padrino, sin embargo, no está de acuerdo. Rafaela, frente a las bordadoras, hace una defensa a ultranza de esta “tierra florida”, orgullosa de sí y hermosa, ante las insinuaciones del deseo de un nuevo mundo representado por la gran ciudad. Rafaela llora

por tener que irse. Subyace el mito del Sur, como mito de la infancia y de la belleza idealizada, el paraíso terrenal, en las almas de los personajes, que, sin embargo, no han conocido ese mito ni siquiera viviendo en Sevilla. Se trata, únicamente, de un deseo soterrado que se manifiesta en detalles de la cultura general, que intenta aproximar a los individuos a la idea de felicidad que no existe. Esa tierra florida sólo ha generado odio y desgracia entre ellos y no ha proporcionado el idilio sensitivo que diera color a sus vidas. Todo lo contrario; las costumbres generales parecían incidir en el oscurantismo y la quietud, no movían al contacto humano y la comunicación, la libertad de pensamiento y acción. Así pues, la gran ciudad, aun siendo gris externamente, puede que ofrezca alguna oportunidad. Incluso allí, el Sur dejará de ser una desgracia y se quedará en el mito, donde todo parece brillar con luz propia y no se degrada.

En definitiva, y como conclusión final, *En la tierra florida* es una novela descriptiva sin apenas acción. Los capítulos se suceden como pequeños cuadros, pinceladas de realidad donde se mezclan la imagen, el color, los rincones, los ambientes. El mural lo componen personajes en un espacio reducido y simbólico, cargado de folclorismo. El narrador es omnisciente, domina el relato a modo de cuento trágico o fábula con moraleja. El tema central es la tierra, el terruño que crea las condiciones para que, mediante una mezcla de ignorancia, tradición y enraizamiento de costumbres ancestrales, la “tribu” se comporte de una manera determinada, ignorando las posibilidades que se salen de la norma establecida, aceptada por todos. El pueblo funciona como automatizado por una esperanza vana de futuro, por intereses mezquinos, sumido en una auténtica miseria individual y colectiva. La nación, representada por una casa familiar y una ciudad donde el tipismo y la tradición lo son todo, no tiene horizontes de modernidad. Madrid, en la lejanía física, representa otro mundo, otra escala de valores, una actividad frenética frente a una holganza constante, pausada, plomiza, pesarosa, que el autor compone como un cuadro de aguas fuertes, de colores cálidos, donde la primavera y el verano invaden los rincones y agostan el aire.

Los personajes no actúan, sino que sueñan, maquinan, odian, quieren, anhelan en su quietud. Se presentan como tipos con caracteres muy marcados. El soñador es un fracasado, la bella es una beata condenada (en esta relación coincide con un personaje muy destacado de *Cien años de soledad*), por su manera de pensar y la enfermedad de su marido, a no tener una relación sexual satisfactoria; las viejas hermanas son envidiosas,

pobres y mezquinas, ocupadas en odiar, como el tullido, que trata de aliviar su dolor traspasándoselo a otros. Los niños son los trofeos de Dios, sacrificados por sus padres. Las bordadoras son las ilusiones perdidas, las que se lanzan al matrimonio o al sexo y repetirán los mismos errores. Ese lugar donde todo se cuece, al que, tarde o temprano, volverán, con el ánimo partido en dos, está representado por el bastidor, que es donde se borda la “tierra florida” que el hombre compone con sus manos, pero que es sólo una mentira bordada en una tela. Una bella mentira.

El Sur es un paraíso al que no pertenece el hombre. El auténtico paraíso, se nos sugiere, está dentro de él mismo, pero no lo ha descubierto. Así que la vida ha sido transformada en algo vacío, pétreo, doloroso. Toda la novela se desarrolla en capítulos cortos, secciones de un gran cuadro costumbrista, análisis de personajes, de sentimientos, la pueblan por completo. La soledad de los personajes contrasta con el gran número de individuos que pueblan la casa. Es una soledad paradigmática. Y el arte, la creatividad de los individuos que la tienen, se va muriendo, incomprendida, fuera de lugar, arrinconada por la tozudez de la realidad.

En esa literatura de rasgos tradicionales, encontramos un relato donde predomina la estética de la fábula, del cuento moral, que es muy del gusto cansiniano, con una entonación musical que se asemeja al versículo y, en ocasiones, al relato de transmisión oral. La historia que contiene *El secreto de la sabiduría* es el diálogo tradicional entre el sabio y el discípulo, por un puesto en el conocimiento. El sabio tiene una fama cuyo origen es desconocido, pero que es aceptada generalmente. Para empezar, esta figura contiene los valores del mito, al igual que otros que RCA utiliza profusamente, como un foco de perfección que sirve de punto de referencia a los personajes y que marca el proceso y devenir de la historia. El joven, que es temeroso del poder del conocimiento, le pide que le admita como discípulo. El viejo, que es descrito como un mausoleo, todo solemnidad, se siente feliz de tener a un joven fuerte, pero aún niño, junto a él, como un regalo de la naturaleza. Era una oportunidad de abrirse a la vida, ya que la sabiduría, atractiva externamente, supone una pesada carga que ya le hacía insoportable la soledad. RCA manifiesta, por tanto, cuáles son las graves consecuencias de la erudición, que él mismo padeció: soledad provocada por la incompreensión, incapacidad para llegar a la comunicación masiva, excentricidad, exclusión social y, sobre todo, la tristeza que genera toda pregunta, cuya angustia es mayor que su capacidad de alivio. En esta novela las

referencias temporales o espaciales son generalidades que no aportan la precisión detallista de las novelas tradicionales, y sus diálogos, muy literarios, están cargados de una retórica pomposa, artificial y barroca. Toda la ceremonia de aceptación del discípulo se presenta con una liturgia solemne, de gran boato verbal, donde el joven ofrece su fuerza y salud, a cambio del conocimiento. Se produce una situación en la que el paisaje y el tiempo es el de la quietud, necesaria para el establecimiento de todo diálogo constructivo, marco perfecto para la contemplación y la reflexión. La presencia del joven ha alterado al viejo puesto que, a pesar del orgullo que le provoca tenerlo junto a él, genera una cierta desconfianza en el sabio. Una de las primeras lecciones que le da está relacionada con el trato a las mujeres. El joven aprenderá, por boca del anciano, que las mujeres serán su destino, el de la pérdida del tesoro de su virginidad. El descubrimiento del sexo femenino en su acción primera se presenta como un símbolo del arrebató que produce la juventud en la mujer, y su llegada al placer natural. Si bien la obtención de esa virginidad es un tesoro para el hombre, el sexo es el consuelo que ha de ofrecer a las mujeres y constituye su propio sacrificio. La concupiscencia será su dolor, y las tentaciones continuas supondrán un placer incompleto. La esclavitud del sexo, en la teoría cansiniana, está relacionada con la pasión mortuoria. La mujer consume al hombre a través del deseo, no por un mal instinto o por una condición negativa, sino como expresión del amor, que es una forma de intentar completarse como ser. La mujer se completa, así, en el hombre y el hombre, según RCA, se pierde en la mujer. Esta correspondencia entre el amor de la mujer y el sexo, asociados a ella, produce una visión negativa de las relaciones sexuales y del género femenino en sí. La explicación filosófica del fenómeno sexual, asociado al mito de la mujer y el amor, se corresponden más bien con la idea de una divinidad femenina trágica, que mueve las pasiones ancestrales del hombre. Al hacer corresponder el deseo masculino de saciar la pasión sexual con una forma de esclavitud y degradación del hombre, en cierta manera, también, se obliga al mito a construirse en el orden de la negatividad y la dominación. Por lo que la mujer acaba adoptando una figura superior y misteriosamente trágica, a pesar de su apariencia de debilidad. Por otra parte, en su afán dominante de la sexualidad, se esconde también su dependencia de la misma para llegar a hacerse mujer, a ser ella, por lo que ambos, hombre y mujer, resultan doblegados por su común necesidad. El hombre está destinado a morir en brazos de la mujer, y ésta vagará por la vida en busca de un hombre. La lección a un joven que acaba de llegar a la existencia, parece oportuna, aunque sumamente cruda. La novela así, da pie a las más sutiles reflexiones del autor, en boca de los personajes, al estilo de los diálogos socráticos.

Hay que tener en cuenta el extremismo de los tipos presentados, como si de un juego dialectal helénico se tratase. El joven había vivido fuera de la ciudad, era huérfano de padre y vivía con su hermana y su madre (referencias personales del autor). Ellas le protegen del tiempo y de su propia virilidad, como si pudiesen mantenerlo en la infancia. Así que la figura del sabio no es únicamente la del maestro, sino la del padre adoptivo. Y el joven, protegido pero vacío de armas para afrontar la existencia en soledad, encuentra en el viejo un apoyo y una fuente de conocimiento novedosa, un descubrimiento vital. La fábula, así, se cumple. Ese contraste entre ambos personajes da pie a todo tipo de metáforas: el joven es un producto de la naturaleza; la vida en él es un fruto de la vendimia, aún se mantiene cerca de los senos maternos, y anda nutrido por la leche y la médula de la madre; mientras, el viejo es “como esas cáscaras de frutas que yacen en mitad de los caminos”. Fertilidad frente a infertilidad yerma. Así que la presencia del joven es vista como consciencia de la vejez. Y esa presencia activa de la muerte, que está cercana y acechante, produce una vulnerabilidad y un miedo naturales. Pero también provoca envidia ante tanta juventud y belleza, por parte del anciano, cuya cerrazón es una venganza cínica y miserable por su imposibilidad de controlar el tiempo. Mezquindad que no casa con el concepto elevado de sabiduría. Por lo tanto, se trataría de un conocimiento instructivo más que de una auténtica sabiduría; una erudición que elude toda universalidad. El auténtico conocimiento, en la moraleja cansiniana, es un tesoro común de todos y debe ser compartido, porque en su flujo continuo se acrecienta y se nutre de todos los receptores, que lo transforman y lo proyectan. La sociedad española del casticismo, encerrada en su ignorancia generalizada, posee el conocimiento como arma de clase, de exclusión y de categoría, pero no como elemento normalizador de la comunidad, y eso empeora las condiciones generales de la nación entera, que se vuelve palurda y atrasada. En muchos momentos, no obstante, el viejo siente remordimientos por comportarse de ese modo, ya que el joven, todo inocencia, demuestra bondad y paz interior, lo que no es compatible con la ambición de saber que el sabio le atribuye. Por supuesto, la vejez es miedosa; el hombre parece perder el control de sí mismo –si es que alguna vez lo ha tenido– y eso le hace sentirse perjudicado en esta relación, ya que teme que algún día el joven lo abandonará. Pero, por otra parte, su soberbia se acrecienta al comprobar con qué deseo las mujeres jóvenes envidian que sea él quien posea al chico. Su naturaleza, como vemos, está intoxicada por la experiencia personal, que ha ido empeorando sus valores personales, en vez de hacerle evolucionar hacia la auténtica sabiduría. El joven no lo sabe, pero él demuestra ser más sabio, pues conoce la verdad

de la vida de manera natural y no ambiciona sino conocer, responder a sus preguntas. No hay segundas intenciones. Es curioso pero, si bien es el joven el que posee el don de la belleza, es el viejo el que demuestra tener una personalidad concupiscente. Su forma de animar al discípulo a que se aproxime a las mujeres es un deseo morboso de hacer cumplir sus fantasías sexuales en el cuerpo del joven. Su forma de actuar, cada vez más sórdida, contrasta con la fidelidad con que actúa el discípulo. Podríamos decir que el viejo está ante su más importante lección vital, y no está sabiendo captarla. La vejez, con toda su experiencia, no ha sido capaz de aportar nada trascendental y puro al joven, lo que parece corresponder con la teoría modernista en la que las viejas formas son desechadas, aun conservando aquellos conocimientos que son considerados valiosos. El joven aprecia lo que el sabio puede darle, pero no modifica su comportamiento, pues su verdad es espontánea. Como el artista moderno, es su instinto el que le hace crecer, despreciando todo aquello que le corrompe o que le condiciona negativamente, no importa si se llama tradición o si procede de un tiempo ancestral.

En cuanto a la técnica dialectal usada, abunda la utilización del condicional simple de indicativo, lo que sirve para construir una especulación al respecto de las posibilidades del personaje, en sus reflexiones en voz alta. Recordemos que, básicamente, esta novela es un discurso sobre las potencialidades del hombre y lo que debe aplicar en su vida diaria. De hecho, cuando el viejo habla hace referencia a él como a un extraño, en segunda persona en ocasiones, como a un objeto observable. Esta manera de cosificar el yo sirve para contemplar el ser con la suficiente perspectiva, saliendo de plano. En el instante final de la novela contemplamos, cercano a la muerte, el último sentir del anciano, que desea, finalmente, transmitir el secreto de su sabiduría al discípulo. Sin embargo, su codicia es la que acaba venciendo y calla. El joven advierte su sufrimiento y le pide que no diga nada, que no hace falta, en una demostración de abnegada bondad. Así que el sabio muere sin soltar prenda. En su última mirada, empero, el joven interpreta que el secreto de su sabiduría, de su verdad, no es otra cosa sino el amor, el anhelo de compañía que le alejase de la soledad, aquello que permite el verdadero conocimiento, el espacio compartido con las otras personas. ¿No era él, en realidad, el portador de la sabiduría y no el viejo, que más bien se comportaba como un espejo donde manifestarla? En nuestro yo, nos descubre RCA, reside el culmen del conocimiento y la expresión de toda realidad.

En el caso de *El padre enlutado* nos hallamos ante un ejemplo similar. RCA construye, sin embargo, una conexión entre los espacios y los personajes de algunas de sus novelas cortas, concentrada en este texto: por ejemplo, el personaje de Don Juan Nepomuceno aparece también en *La casa de las Cuatro Esquinas*, y ésta, en sí, es nombrada en esta novela, de modo que se genera un cierto hábito de mito local cansiniano. Por lo demás, el ambiente de miseria, de malas condiciones de vida, de parientas adineradas que aparecen para arrebatar a los hijos, el fracaso de la figura paterna y su virilidad, etc., son motivos ambientales comunes.

“Desde la entrada notaron ya la bocanada de frío y desamparo que sale de las casas pobres, y ese olor a miseria, lóbrego y triste como el de herrumbre.” (RCA, 1925b: 43)

En realidad, ésta es la historia de un fracaso familiar, proyectado en el personaje del padre. El padre es un motor y sustento de la unidad, sus problemas se trasladan directamente al grupo y constituyen su esperanza de futuro o su nulidad. La virilidad está en juego, así como la lucha por la supervivencia y el prestigio social. La bondad del padre, reflejada en este personaje, no hace sino acrecentar la sensación de abandono, pues el padre debe estar caracterizado, como buen líder familiar, por su capacidad de trabajo, su talento para progresar y su firmeza, y no por otros rasgos más asimilables a la parte materna del conjunto. Como no existe madre, en este caso, el padre es un carácter atípico para la sociedad y su incapacidad demuestra una debilidad femenina que deja desamparados a los hijos. El padre enlutado, ya de por sí con una estética más propia de una viuda que de un hombre, es una lánguida demostración de derrota de la virilidad: se ha dejado vencer para no ser una carga para sus hijos, y que éstos no tuvieran motivo alguno para seguir conviviendo en ese hogar mísero, de modo que sus tías ricas –auténticos hombres según el canon social- puedan hacer de padre con ellos. Sin embargo, la escena de la muerte es una demostración de desesperación sentimental que nada tiene que ver con el orden social de las familias, pues los hijos, a pesar de todo, prefieren el amor incondicional de un padre y se sienten realmente abandonados con su marcha, y no con las consecuencias de su fracaso profesional.

“Y entonces el niño, inquieto, se inclina sobre el padre, y lo llama en voz queda: “¡Papá, papá, papáito!”, y lo sacude y lo besa en las mejillas, sintiendo el mismo frío sin consuelo que si besara un muro en la intemperie.

Los hermanitos se han desvelado también y, sin saber aún lo que pasa, gritan, asustados: “¡Papá, papá, papaíto!” (RCA, 1925b: 55)

La expresión de dolor infantil por la ausencia del padre es una demostración del poder del amor como auténtico nexo sentimental entre los individuos, independientemente de las condiciones de vida desfavorables. Para esos niños, la situación individual con sus tías adineradas, que le asegura los bienes y el futuro que todo ser desea, no son una ventaja, ni algo deseable, pues pierden el mayor de los tesoros: el amor incondicional de un padre auténtico. Los valores asociados al hombre por esa sociedad férrea, no pueden sustituir la naturaleza de los sentimientos, que siempre desbordan toda racionalidad. La razón frente al corazón, es una tesis muy antigua pero muy bien explicitada en este relato que, no obstante, tiene una carga melodramática muy propia del folletín de época, por lo que lo he incluido en este resumen de las novelas más tradicionales del conjunto.

En los rasgos técnicos de esta novelística, se observan determinados elementos que caracterizan el estilo cansiniano y que matizan el tradicionalismo de todos estos relatos que estamos diseccionando. Entre otras cosas, el lirismo alcanza una proyección muy intensa, de modo que los detalles realistas acaban transformándose en pinceladas impresionistas, llenas de colorido. Es destacable este aspecto, por cuanto que, de este modo, el autor logra transmitir un mensaje más sensitivo, más preciso, al margen de una interpretación social y humana de todo costumbrismo y de los retratos urbanos que allí residen. Así lo ve, también, M^a José Conde Guerri.

“Esta complementariedad entre el elemento lírico y la descripción de la anécdota puramente narrativa puede observarse en cada uno de sus relatos si atendemos a las dos particularidades antes enunciadas: el panteísmo cómico en su visión del mundo y la interiorización subjetiva de la técnica de narrar.”
(Conde Guerri: 29)

Por lo tanto, el autor ofrece una reflexión interior que, en ocasiones, desborda el marco ficticio del texto, su literariedad, con lo que nos desemboca en los aspectos más desnudos de la construcción narrativa, algo que está cercano a la exhibición del proceso mental del escritor al componer su obra, y que hace partícipe al lector de una ficción que no es sino una modificación temporal del orden inmediato de la mente al trasponer una idea al papel. Por eso, y por su sensación de unidad, las novelas cortas cansinianas suponen una aportación muy evidente a la “renovación de géneros que pedía la Vanguardia” (Conde

Guerri: 36), ya que introduce, como un rasgo más de la modernidad, conceptos como la reflexión de la voz autoral o la intertextualidad, así como la desnudez de la tramoya literaria de la prosa narrativa.

En cuanto a la condición simbólica del mito literario, que es, más bien, una exposición del mito cultural, Christoph Menke aporta una duda muy interesante, al considerar cuáles son las distancias exigibles entre el símbolo y su interpretación, en un orden construido sobre la simbología o la sugerencia de la palabra, como instrumento de emisión de mensajes extensivos y comunes a la cultura vernácula. Así, nos dice:

“Si la noción de espíritu estético implica un lazo tan profundo con la literalidad de la obra, si ese lazo es una propiedad constitutiva de la libertad y la autonomía estéticas, entonces la interpretación simbólica, que busca separar el espíritu de la letra, representa un atentado a la autonomía del arte, tanto como el enfoque positivista de la lectura literal.” (Menke, 1997: 42)

Tiene razón Menke al afirmar que el esteticismo modernista siente una pasión indisoluble por la palabra, y que es ésta la protagonista, más allá de toda interpretación de la realidad que provenga de un sentido previamente adquirido. Es decir, que lo que él llama “el espíritu de la letra” corresponde al sentido de la literalidad que en la hermenéutica patristica defendían los sabios. Pero no supone un contrasentido en la literatura cansiniana por una razón de peso: la literalidad en la interpretación refiere, como es normal, la correspondencia completa de signo y significado, en una semiótica sólida en la que admitimos el valor de la palabra en su generalidad, pero también en su especificidad, lo que implica, por lo tanto, una asunción del espectro semántico de la misma. En tal caso, es literal, también, la interpretación simbólica del signo lingüístico pues va más allá del concepto utilitarista de palabra, tal y como lo entendemos en la cotidianidad, pues palabra es término de acumulación histórica, cultural y significativa. Los matices, sutilezas e interpretaciones simbólicas que pueden derivarse del signo no constituyen una semiótica utilitarista o funcional sino una literalidad precisa del término, en base a la concepción modernista del mismo, ya que no pueden atribuirse significados a un signo que no sean concebibles o entendibles y, de ser comprensibles, establecen una comunicación entre varios individuos que, en su naturaleza racional y lingüística, pueden justificarla, por lo que dicha sutileza alegórica no reporta nada que la palabra, en sí, no pudiera matizar. En conclusión, todo símbolo que brota de la palabra no es una interpretación extemporánea

de la misma, ajena, sino una matización del signo que está implícito en él. El espacio que sugiere Menke en una estética que bordea la *esencialidad* de origen, se reduce hasta los límites corporales de la palabra, a la que descubrimos una potencialidad extensiva natural, que brota de sí y que la caracteriza. El modernismo, por lo tanto, es una herramienta de expansión y proyección no sólo del orden artístico sino, también y principalmente, del orden lingüístico, con todas las consecuencias de transformación de la realidad que ello supone. Es así que se manifiestan las nuevas ambientaciones de la novela, pues el desbordamiento del signo da lugar a realidades diferentes que sorprenden por su extravagancia, pero también por su vitalidad, lo que hace muy atractiva la propuesta novelística.

“(…) el lector bebe el opio del relato y realiza en lo subconsciente los proyectos que una realidad anodina o demasiado dura le niega. En último término, todo relato es una ensoñación de un mundo mejor y placentero que contrasta con la rutina diaria.” (Sobre *El caballero audaz*, Cruz Casado, Antonio en VVAA, 2001: 82-93)

Sin embargo, la propuesta no puede ser más real, ya que el autor desnuda sus artimañas ficticias y se muestra en su desnudez, en su intimidad y, cada vez más, encuentra que su posición no puede escudarse en el silencio tras el texto, sino que debe enseñarse al lector y hacerle partícipe de su pensamiento, reflexiones y elaboraciones artísticas pues, de lo contrario, el engaño seguiría dominando el hecho fenomenológico de la contemplación de la obra. En una deriva del caso unamuniano de *Niebla*, la novela comienza a regirse por una verdad sin tapujos, por una realidad dominante que supera los límites del oficio de escritor para llegar a la comunidad de pensamiento, donde todo hombre es escritor y lector a un tiempo, pues todo individuo comparte la conexión elemental que se manifiesta en la comprensión lingüística. Por ello, la situación ejemplar del narrador omnisciente pertenece a un pasado donde la dictadura del autor condicionaba el resultado final de la lectura. Eso implicaba una despersonalización de los personajes y una falta de humanidad en el relato. En el caso de José María Carretero Novillo, *El caballero audaz*, Cruz Casado destaca, además de lo dicho, la sexualidad como elemento de humanización de los tipos.

“Sólo un rasgo parece infundir cierta vida a sus personajes: el erotismo. El móvil sexual, junto con el afán de posesión, es el aspecto más conseguido del relato.” (Sobre *El caballero audaz*, Cruz Casado, Antonio en VVAA, 2001: 82-93)

No obstante, aquí hay una gran diferencia con respecto a la novelística de RCA, pues el sexo no supone en ésta un elemento de humanidad de los personajes, sino un símbolo de relación del hombre con su mito y, por tanto, un instrumento cultural al servicio de su construcción interior personal. Para entendernos, un individuo no se comporta como un animal humano a través del sexo sino que, en su reflexión de origen, que es lo que lo muestra como tal ser humano, encauza sus pensamientos hacia un orden sexual que lo condiciona, de algún modo, a la comunicación con otros seres y al establecimiento de nuevos valores. La sexualidad es una característica de la modernidad por cuanto favorece la degradación de los principios morales más férreos y la liberación del hombre frente a los estigmas de los géneros sexuales, con sus roles asociados, de modo y manera que las relaciones humanas, los nexos culturales, quedan modificados y las pulsiones se exteriorizan. Como demuestra el psicoanálisis, buena parte de las neurosis del ser humano tienen su residencia en impulsos relacionados con la sexualidad. En nuestra naturaleza está la expresión del sexo como una vía de publicación de los anhelos y cuitas que nos invaden en la existencia. Fuente constante de reflexión, el sexo manifiesta pulsos asociados a preguntas que, normalmente, están relacionadas con cierta forma de soledad implícita del individuo en el espacio de su propio yo. La sexualidad cansiniana, además de tener un impacto social y un papel en la visión del arrabal y de la vida urbana, como espacio teatral en el que se desarrolla su narrativa, y considerando su visión “negativa” del acto sexual descrita en *Ética y estética de los sexos*, es una modelación de la forma del hombre y de su intimidad, entendida ésta como pregunta trascendental que acciona su nueva vitalidad. Por todo ello, la sexualidad en la novela de RCA no puede ser calificada como un apunte que humaniza al hombre, sino como una consecuencia de su trascendentalidad y un espejo interesante en el que descubrir las acciones que puntualizan sus deseos y preguntas. El orden de relaciones humanas ya no será la moral, ni las clases sociales, sino el impulso sexual y toda matización erótica que aporta, además, una estética de las formas más independiente de toda censura. La modernidad, en tal caso, hace del erotismo una bandera cultural y política que carga de matices toda la cotidianidad, transformando el ambiente preestablecido. Esto ocurre en todos los órdenes de la vida.

“Ya se lo he dicho a usted; estamos en un tiempo en que hay que tocar el “jazz-band” para que se llene la iglesia.” (RCA, 1924: 30)

La idea de una nueva estética se hace más palpable en aquellos relatos en los que la moraleja no esconde su más abierta intencionalidad, que está más asociada a su concepto filosófico artístico que a su capacidad de medro político. Como en una clase magistral, RCA disemina sus inquietudes creadoras y su concepción del arte en una serie de relatos temáticos, en los que la simbología copa la exigencia formal de los mismos logrando, en su brevedad, dar la impresión de pequeños trazos de un gran cuadro pedagógico para el nuevo artista, de cara a ser leído por el nuevo hombre. Y ése es el efecto conseguido en la recopilación titulada *El llanto irisado*, donde la confluencia argumental produce un efecto de unidad muy sólido. En *La ternura cruel*, para empezar, el tema es el del poeta que retiene en sus versos las miles de imágenes y circunstancias que rodean al conocimiento de los hombres. La literatura detiene el tiempo pero, de este modo, condena a la muerte al objetopreciado pues lo idealiza y lo aparta de la auténtica realidad, de la efectividad de lo vivo, con sus defectos innatos y naturales. El hecho de que los personajes cautivos no puedan contemplar al rey, físicamente, mantiene ese halo de irrealidad y, de este modo, crea un plano paralelo donde dichos cautivos quedan confinados, espacio de su condenación. La idea es siempre importante, pero debe quedar plasmada de algún modo, ejecutada; claro que toda ejecución es personal, individual, por lo que puede –y de hecho es así– alejarse de un cierto modelo inicial. Personalización creativa y formal no es sinónimo de desarraigo de la idea global, sino todo lo contrario.

“Y el buen monarca, al comprender la voluntaria crueldad de su alma llena de ternura, atónito y triste por la verdad que descubría del gran pecado de querer retener largamente lo efímero, en el jardín de las efímeras flores, y de aves fugitivas, ante los seres, cuyos destinos se habían malogrado por su culpa, lloró arrepentido...” (RCA, 2004: 16-17)

Otros cuentos, como *El sacrificio del pinzón*, presentan la triste realidad del ser bello cuya vida supone una amenaza frente a la mediocridad de la mayoría, que lo percibe, entonces, como una amenaza. La singularidad de la belleza se presenta, en ocasiones, como una condena, algo que no es nuevo en la literatura universal pero que, en la novelística modernista desarrolla el complejo problema de una nueva concepción estética que domine el orden de la creación, con lo que aborda una idea aún más amplia.

“Le han matado entre todos porque le tenían envidia por su sana belleza, y le miraban con desprecio como a un campesino.” (RCA, 2004: 20)

Aquí, el pájaro representa el exotismo del artista, que es libre y que exhala esa libertad al mundo que, gracias a su extrañeza frente a la generalidad del hombre, despierta una atención inusitada.

“Habíase hecho simpático, como un hombre que lleva un paraguas rojo (...)” (RCA, 2004: 21)

Asociada a ésta, la idea de la angustia que provoca el vacío de la existencia, se refleja en el acto de rebelión del hombre, que es como un grito solitario, reprimido, aislado. En *El grito en la noche* se manifiesta el pulso de una sublime expresión de libertad, de anhelo desgarrado. Esa necesidad, que no puede permanecer soterrada mucho tiempo sin dañar a quien la contiene, ha de salir al vuelo y, cuando lo consigue, parece emanar como un *big bang*, pues es principio que violenta la realidad hacia una nueva cosmogonía.

“(...) sujetábase las venas del cuello para no gritar, para no lanzar aquel alarido supremo de su angustia.” (RCA, 2004: 48)

Es *El canto nupcial de los esclavos*, por otra parte, un ejemplo de cuento en el que la presentación dramática, técnicamente visible, resulta innovadora por cuanto que trasciende la arquitectura formal del género breve y lo obliga a interactuar con otros marcos, lo que provoca una impresión de “nebulosidad”. Esto engrandece el hecho literario, de hecho, puesto que consigue que el lector deseche su horizonte de expectativas, poniendo el foco en el acto fenoménico y no en la preconcepción del objeto artístico y sus consecuencias. En este cuento, una vez más, la simbología es un guiño a la reflexión sobre el arte y sobre la actitud, frente a la vida y la experiencia. Al final, se quiera o no, la modernidad supone una esperanza que despierta a los corazones inquietos, algo constatable en la narración cansiniana; véase, por ejemplo, *El eterno milagro*.

“Toda el ansia de la joven era vivir un día en la ciudad. Tan cerca de ella la contemplaba como desde un desierto. En aquella soledad en que ella vivía, nada de nuevo nunca, nada que conmoviese su corazón.” (RCA, 1918b: 11)

Así, también, si todo el espacio urbano es una esperanza de una nueva realidad, lo es en virtud de una confusión de los sentidos, que ya no pueden identificar el marco de las cosas y hacerlo coincidir con los rasgos preinstalados en la conciencia; por consiguiente, la

nueva realidad, entre la excentricidad y la imaginación más descarnada, está deformada en el espejo convexo de un “callejón del gato” particular.

“Todo su cuerpo de degenerado bajo aquel aspecto de ruda corpulencia, tuvo un temblor supremo.”
(RCA, 1915: 53)

Nunca abandona RCA su condición de crítico de la realidad y su objetivo acaba, también, alcanzando a los que usan de la modernidad para recrearse en sus instintos de nula vitalidad, de fútil supervivencia hedonista. Su visión de la bohemia, como de un mal derivado de una mala comprensión del hecho ideológico-creativo, es realmente amarga. La bohemia como principio no es cuestionada en sus artículos abiertamente, sino más bien matizada frente a los que la han convertido en un caso más de utilitarismo sangrante. En sus narraciones, como en *La pobre reina de Chipre*, en sus textos autobiográficos, aparece como un peligro para el individuo bisoño, como una forma de destrucción de los valores, de uno y otro lado, un corrosivo estilo de vida. La irrupción de un personaje sencillo y práctico, cotidiano, en el mundo de la bohemia refleja el rechazo que estos artistas, la mayoría de ellos mediocres o directamente impostores, sentían por el mundo y cómo esa actitud deviene en un cruel sarcasmo, deshumanizado y alienante, que se desvía de su principal objetivo: hacer del arte un medio de fraternidad y conocimiento para el hombre. En el momento en que la bohemia traslada el clasismo social a una aristocracia desintegradora y no constructora, donde el individuo se adhiera y libere, así, su voluntad de ser, para él y para los otros, entonces pierde su sentido y se vuelve corriente política integrista, con su evidente deterioro. Es un hecho, como se lee en *La onerosa palma de las vírgenes*, que la modernidad invade sutilmente el conglomerado social, como un virus, alcanzando al protagonista y al total de los hombres, a través del símbolo de la tecnología y esa urbanidad “del acero” y la velocidad.

“(…) aquellas con las cuales iba a sentarse en las piedras blancas y a hablar de dolores y glorias nupciales, mientras los aeroplanos pasaban revoloteando por encima de sus cabezas (…)” (RCA, 1924c: 30)

Pero el auténtico pulso de la modernidad queda configurado en el personaje de ese relato, de exagerada retórica simbolista, titulado *Muerte y transfiguración de Última*. Última es la mujer final, la arquitectura que ha completado el sentido y la sensibilidad del hombre moderno, un anhelo erótico y, a la vez, vital que deja su impronta en el alma del ser

solitario, desplazado, que siente que sólo una vieja loca podría interesarse por él. Su conciencia de vejez le ha alejado de la juventud femenina. Y Última, en todo caso, tan desclasada como él, es el paradigma femenino que coincide con sus esperanzas de desarraigado. Asimismo, representa el renacer de los sentidos. Curiosamente, empero, la visión de los *objetos* de la modernidad destila una cierta negación, un rechazo que parece consagrar la crítica cansiniana a los *ismos* que, sin control, se van sucediendo como una moda pasajera, etérea. La visión de un aeroplano para Última es como la visión de un demonio destructor; coincide esta idea con la de la corriente desintegradora de la bohemia, y los distintos tipos de creacionismos y vanguardias, que en su supuesta originalidad, en la búsqueda de una forma totalizadora, disolvente del concepto asociado al signo, rechazando todo nexo con la realidad física, acaban destruyendo el orden intencional de inicio e implementándose como un simple juego de figuras retóricas y efectos sonoros y pictóricos.

“(...) ¡Oh, qué reloj tan terrible en ese motor! ¡Me siento envejecer siglos bajo esa música bárbara! ¡Amado mío, me muero!” (RCA, 1982: 5)

Por supuesto, sólo la adhesión a una redimensionalidad del tiempo puede hacer que el hombre no deseche su percepción vital, no se abandone al transcurso de los acontecimientos que, en su velocidad, fagocitan el ser. El mundo no entiende de sentimentalismos, avanza hacia su destrucción con una rapidez imparable. El hombre, por tanto, debe apagar los relojes y mirar en otra dimensión si quiere sobrevivir, extraerse del cauce de la historia.

“Fuera, bajo mis balcones, unos hurras estruendosos aclamaban al pájaro artificial.” (RCA, 1982: 6)

Por ello, el cadáver de Última –algo más que una ensoñación- es ofrecido como bálsamo para evitar las tentaciones de la modernidad; el anquilosamiento en la figura (del pasado) del Templo es lo único que da valor a su vida, que teme los demonios de la velocidad. No obstante, el protagonista será expulsado por idólatra, por usar el cadáver de Última como un objeto artístico en su memoria. La tentación de adorar la nueva estética es muy grande, y produce momentos de inquietud, como el que percibe en la estación ferroviaria:

“Yo, con mi aire solapado, era la criatura más interesante y todos espiaban mis gestos con una atención que era un amor.” (RCA, 1982: 16)

Con el consiguiente riesgo de idolatría, en el que la locomotora –símbolo de esa velocidad-, parece llamarle a montar y viajar el espacio, experimentar la velocidad.

“-No puedo irme sin ti. Ven, móntate en mi grupa.” (RCA, 1982: 17)

Sin embargo, la sensación de victoria le llega de su autocontrol, al rechazar la tentación y autoafirmarse en sus convicciones.

“(...) pero yo permanecí impasible a todos sus ruegos.” (RCA, 1982: 17)

En su reflexión final, más pausada, entenderá que para llegar a su amada, para alcanzar el amor final, la gran eclosión de los espíritus junto a Última, ha de imprimir una velocidad adecuada a su pensamiento, que debe estar a la altura de lo que ella representa, hollando espacios lejanos que le acerquen, ya que el ideal es un paraíso encerrado en la voluntad, que está más allá de todo, en la infinitud. Por esto, se convence de que la velocidad, la locomotora, es el medio adecuado a la proyección amorosa de su ser.

“¡Todo movimiento es amor! (...)” (RCA, 1982: 17)

De hecho, toda invención del movimiento es una forma de expresión activa del amor, que aspira a manifestarse:

“Y así, los anhelos del amor se proclaman siempre en la invención de algún perfeño que haga más raudo el movimiento; rueda, remo, ala, he ahí otros tantos atributos eróticos.” (RCA, 1982: 18)

Todo en el ciclo del tiempo ha de cumplirse. El protagonista toma conciencia de que la muerte de Última es el signo de una nueva era. El paralelismo con los textos sagrados es más que evidente; la cesura entre las concepciones antigua y nueva necesita un punto de referencia, que no es otro que Última cuyo cuerpo reaparece, ahora, transformado como nuevo símbolo de la modernidad y del correr de ese tiempo que no se detiene.

“Estaba mi amada Última radiante y transfigurada. Su corazón habíase convertido en un motor vertiginoso, las palmas de sus manos eran ruedas y por encima de sus cabellos un aeroplano revolaba (...)” (RCA, 1982: 24)

Una obra alegórica como ésta, tan singular y exclusiva, está cargada de resonancias pictóricas, de imágenes que son símbolos de ideales y que se muestran como ensoñaciones que abarcan la realidad. El individuo da la impresión de ser una marioneta de sus reflexiones, que son el motivo central de la narración más allá de toda trama, como un constante diálogo con una realidad que sólo responde con su devenir, y del que el personaje va extrayendo sus propias conclusiones. La certeza de un amor es constante y la forma de saciar esa ansiedad, le transportan por la idea de la fe y del propósito de dicha fe. La creencia en Dios o el mandato de su Ley y de la tradición bíblica se confunden con el manifiesto del nuevo Arte, que determinará los designios de la acción del hombre futuro. Como en todas las novelas de RCA, el protagonista es él mismo, camuflado de discusión sobre los motivos que originan su literatura, que es un constante hallarse.

Por su parte, *La madona del carrusel* construye un esquema de contrarios, un diálogo de dos personalidades distintas donde se contrastan todo tipo de ideas, haciendo de la literatura un medio de reflexión directo, un foro de intercambio. En esta obra, los protagonistas contraponen la razón mesurada y la acción, al modo de *Narciso y Goldmundo*, de Hermann Hesse.

“El alma del pequeño era violenta y se adivinaba que, cuando hubiese de pedir algo a la mujer, lo haría con el mismo gesto impetuoso y obstinado con que imploraba a la esfinge de la sabiduría... Mas el amigo de alma amplia, le obligaba a fijarse en la belleza dulce (...)” (RCA, 1919c: 29)

Hay una constante preocupación cansiniana por la enajenación del hombre y lo que eso conlleva. España es un país violento, que anula su creatividad y que se regodea en su ruda ignorancia, vestida de aristocratismos, como reflejo de la pérdida de los valores de humanidad y solidaridad que debían regir al individuo. Eso, para RCA, es perder la razón.

“Volverse loco era tornar al caos, perder el dominio sobre las esencias y sobre las formas, perder el divino ascendiente sobre los fantasmas de la imaginación, quedar sometido al poder de las larvas y de las furias (...) hundirse en el mundo de lo absurdo y de lo incoherente, sentirse ya incapaz para hacer nunca una obra de arte.” (RCA, 1919c: 59-60)

Sin embargo, su obra manifiesta un hilo de esperanza. El modernismo se apodera, finalmente, del personaje creativo que ejemplifica el sentido nuevo del arte. Esto aparece simbolizado en el *azul* como abstracción de la belleza, adoptando la referencia poética

rubendariana que es ampliamente conocida y que será, así, mejor identificada por el lector. Ese punto de apoyo de la metáfora, en su propio simbolismo, es un ejemplo de pedagogía literaria que no quiere perder, ni hacer perder, el contacto con la auténtica razón comunicativa del mensaje ficticio.

“Él, sin quererlo, había alterado el eje de aquella pobre alma inexperta, tan impaciente y ansiosa y tan mal preparada para la conquista de su azul; él, sin quererlo, y al mismo tiempo que probaba a infundirle el sentimiento de bella resignación de las obras simétricas, no hacía sino exaltarle y llenarle de las audacias quiméricas de las arquitecturas desgarradas.” (RCA, 1919c: 75)

La realidad, como un carrusel, se mueve constantemente y necesita una cierta perspectiva para poder ser aprehendida. El movimiento, la evanescencia, una vez más, dominan el enfoque formal de la narración.

*“Soy bella en mi éxtasis y más bella soy en mi movimiento (...)
Ahora me muestro como las constelaciones cuando se las ve caminar bajo el fino velo de las nubes; y con mis coros de criaturas, asentadas en mis costados, soy vista como la tierra misma lo será desde arriba por una pupila superior...”* (RCA, 1919c: 209)

Si la realidad es un flujo de movimiento incesante y toda transformación es posible, y hasta necesaria según esta condición, ¿no se trata, entonces, la realidad de un narcótico para nuestro conocimiento, una dimensión engañosa que no muestra su esencialidad? Así, el autor parece expresar la razón de la forma como totalidad del montante que supone la existencia, único lugar al que el hombre tendría acceso directo, dados sus limitados sentidos. Y así parece querer decirlo, cuando escribe:

“Y viendo correr una y otra vez esta rueda sin fin, esta mágica rueda de ilusión, tu alma maravillada se adormecerá como si mirase girar la rueda misteriosa del destino...” (RCA, 1919c: 211)

* * *

En la obra de RCA el amor constituiría un capítulo aparte por su importancia, y así lo ofreceremos. Recordemos que elabora todo un tratado de comportamiento psicológico y sexual a través de su ensayo crítico *Ética y estética y de los sexos* y que, también, comienza la búsqueda del símbolo erótico en los textos sagrados o en otras

manifestaciones mucho más extravagantes como la pena de muerte. El comportamiento social del hombre, en relación a lo carnal y amatorio, viene relacionado en la obra cansiniana con la presencia de la muerte. En la antigüedad del Renacimiento, la muerte en los madrigales se cantaba como una alegoría del orgasmo, como un divertimento picante en las fiestas de los Médici y otras familias poderosas. En RCA, la muerte no es una alegoría del deseo exaltado que lleva al hombre hasta sus últimas consecuencias vitales, más allá de todo sentimiento idealizado, sino que existe una relación precisa entre la muerte y el acto sexual, algo que remite al vacío existencial que el ser contiene en sí. M^a José Conde Guerri, a la que acudimos una vez más, tiene la siguiente opinión:

“El amor constituye indudablemente el leit-motiv fundamental de sus relatos y al igual que en la pluma de otros finiseculares se desplegará revistiendo distintas formas de ambientación. Unas ocasiones está centrado en el entorno prostibulario (*La dorada, La leyenda de Sophie, La pobre reina de Chipre, Las dos amigas, Alma-carne, El poderoso, Mi amiga Maruja, Alegría del mundo, El pecado pretérito, La paleta*). Aquí asoman las mujeres y las historias eróticas que habían acompañado tantos episodios de la bohemia de sus contemporáneos y de la suya propia, sin excluir la faceta de lesbianismo –de fuerte impacto en el momento- en *Las dos amigas* y el empleo del elemento rural como locación desencadenante de los más primitivos impulsos durante *Alma-carne* y *La amada fúnebre*. Otras veces, el autor persigue una idea deísta de amor absoluto, vinculando su tesis de raíz teosófica con la imagen de la locura por amor, incluso de la muerte. *La casa de las cuatro esquinas, La novia escamoteada, Ancilla Domini, El manto de la virgen, La encantadora, El sacrificio del más joven, El canto nupcial de los esclavos, El hermano amor, El último trofeo, La prenda del amor y El padre enlutado*, responden a una concepción mística del amor que alcanza sus extremos más universales en *El fámulo joven, El pobre Baby*, y a través de un recurso de la personificación en *La Venus canina (...)*” (Conde Guerri: 26-27)

La influencia de la revolución sexual que, en cierto modo, se vislumbra coloca a la sociedad ante la tesitura de revisar sus esquemas originales. El matrimonio, institución vertebradora del orden y de la moral, así como de las clases que lo conforman, se ve en grave peligro ante la aparición de la libertad de los sentimientos y la emancipación de cierta forma de comportamiento sexual que no coincide con los cánones familiares cotidianos. La mujer, verdadero centro de toda la discusión, no deja de ser un símbolo de la idealización de lo sentimental y del anhelo de compañía en una existencia solitaria. Sigue siendo el paño de lágrimas, el apoyo fundamental y el lugar de descubrimiento de uno mismo, de realización a través del amor. Pero, también, comienza a protagonizar el eje de las acciones amatorias, lejos de un cierto artificio creativo de las formas de

expresión del sentimiento o de la realización del acto sexual en sí, en el que siempre la literatura ha manifestado su superioridad expresiva. Ahora, además, la mujer conceptualiza y consolida la idea de un amor distinto, en el que ella puede decidir el curso de los acontecimientos. Esto, lógicamente, choca abiertamente con las estructuras sedimentadas durante siglos, lo que produce un violento rechazo. Al leer *Las flores del mal* o *Madame Bovary*, como ejemplos paradigmáticos, vemos cómo la mujer es capaz de crear vías de relación humanas y artísticas que el amor, en su increíble sutileza, ofrece, pero que habían sido silenciadas en beneficio de un utilitarismo social práctico y ordenado. El amor como forma de caos invade los estereotipos de un modo exótico y arrollador, en su más excelso atractivo.

“La era del amor caballeresco ha tocado a su fin; comienza la lucha contra el matrimonio desigual. La degradación del amor sirve entonces como mecanismo de defensa social (...) Pero ahora, cuando las fronteras entre las castas sociales son traspasadas cada vez más frecuentemente, y no sólo la nobleza, sino también la burguesía tiene que defender una posición social privilegiada, comienza la excomunión del desordenado y desbordante amor pasional que amenaza el orden social existente, y surge una literatura que conduce finalmente a *La dama de las camelias* y a nuestras películas con Greta Garbo.”
(Hauser, 2004: 36)

En las novelas cansinianas, este aspecto de liberación de los estímulos profundos del ser humano visualizados a través del sentimiento amoroso, coinciden con la transformación del orden de las cosas y de la ambientación teatral de sus narraciones: ahora ya los protagonistas no pueden ser encuadrados sino en el *arrabal*, que es el único lugar que representa el verdadero espíritu de la ciudad y del esquema social, donde los hombres son lo que son, más allá de apariencias mundanas, y las mujeres se muestran arrebatadamente honestas y descarnadas. La degradación del matrimonio o de las relaciones sexuales hacia formas más explícitas y consideradas, hasta ese momento, prohibidas, coinciden con la búsqueda del romanticismo en una exaltación del sentimiento basada en una probidad íntima, central. La sordidez no puede ser considerada de mal gusto, sino un motivo más de nuestra humanidad soterrada, que sale a la luz y se explicita. El hombre, rodeado de drogas, prostitución y miseria, es el hombre desnudo frente a los elementos, al frío, al descorazonador fin de su vida, al amor no correspondido, al sexo insaciado. Esa especie de negatividad del amor, idealizado aún pero en su grosera realidad, se personaliza en la nueva diosa de la modernidad: la ramera. Si bien la Biblia u otros textos de la antigüedad han sentido cierta conmiseración por la figura de la prostituta, ahora la modernidad la

mostrará como un símbolo de la belleza, de la posesión del arma amorosa, el instrumento más profundo de transformación del hombre. Ya no existe miedo a hablar del placer, y éste no constituye una opción secundaria del hombre frente a su desazón; es en sí una filosofía, una latencia que ha de ser completada, un sello de nuestra existencia. La decadencia, propia del fin de siglo, junto con la degradación de las formas, se asocia con un cierto expresionismo naturalista, pero también con una modelación *dantesca* del mito amoroso. Estos son los aspectos que, a continuación, desgrana Arnold Hauser en su visión panorámica de la época.

“Los *décadents* eran hedonistas con remordimientos de conciencia (...) En nada se expresa tan directamente este sentimiento de culpa como en su concepción del amor, que estaba totalmente dominado por la psicología de pubertad del romanticismo. Para Baudelaire, el amor es la cosa prohibida por excelencia, el pecado original, la pérdida ya nunca reparable de la inocencia (...) Pero este satanismo romántico transforma esta pecaminosidad en una fuente de lujuria: el amor es no sólo el mal intrínsecamente, sino que su placer más alto consiste precisamente en la conciencia de estar haciendo el mal. La simpatía por la prostituta, que los decadentes comparten con los románticos y en la que Baudelaire es de nuevo intermediario, es la expresión de la misma relación vedada y culpable con el amor. Desde luego, es sobre todo la expresión de la rebelión contra la sociedad burguesa y la moral basada en la familia burguesa. La prostituta es la desarraigada y la proscrita, la rebelde que se rebela no sólo contra la forma institucional burguesa del amor, sino también contra la “natural” forma espiritual. Destruye no sólo la organización moral y social del sentimiento, sino también las bases mismas del sentimiento. Es fría en medio de las tormentas de la pasión, es y se mantiene espectadora por encima de la lujuria que despierta, se siente solitaria y apática cuando otros están arrebatados y embriagados; es, en suma, el doble femenino del artista. De esta comunidad de sentimientos y destino surge la comprensión que los artistas decadentes muestran por ella. Ellos saben bien cómo ellas se prostituyen, cómo vencen sus más sagrados sentimientos y qué baratos venden sus secretos.” (Hauser, 2004: 442)

Esta idea de Hauser de que la prostituta simboliza al artista y coincide con él en la expresión de su actividad es muy interesante, pues muestra una comunidad de individuos que sienten, una vez más, que la liberación del ser humano está enraizada en la incompreensión general, en la distinción de la excepción frente a la globalidad que, en su ignorancia y falta de empatía, destierra ciertos comportamientos en vez de aceptarlos e integrarlos en el orden establecido. Políticamente incorrecta, la prostitución de las ideas va más allá que la de los actos, pero la superioridad moral de aquel que está por encima de los prejuicios ajenos, demuestra un acceso inmediato a la divinidad del pensamiento, que no puede degradarse en su pureza. Si la prostituta es una artista, el placer absoluto – el sexo y el arte- se vive, se experimenta en la forma, en el acto preciso del fenómeno y,

en esto, también coincide su presencia en una estética modernista. También, he de decir, parece brotar un cierto sentimiento de comunidad exclusiva en esta unión sentimental y afectuosa entre el poeta y la ramera, como una forma de evitar la soledad que, inevitablemente, llevan aparejados ambos conceptos.

Así que podríamos decir que el modelo-símbolo que significa la mujer en la literatura moderna es, en la novela cansiniana, un estereotipo asociado a la degradación social o a la más exacerbada moralidad. Los tipos-personajes femeninos en RCA responden a caracteres muy definidos, que marcan las líneas divisorias de estilos de vida y de visiones panorámicas del entorno y que posicionan al lector. No hay en ellas parecidos con otra heroínas de la literatura, como madame Bovary, sino en la apariencia de dominio aunque, eso sí, se trata de mujeres, en todo caso, libres o con aspiración de serlo. La protagonista cansiniana suele ser una sufridora, alguien condicionada por el entorno que acepta su desgracia o que se rebela contra ella; pero, incluso en el caso de las prostitutas, tienen un punto de vista muy realista de las cosas. Sin embargo, aquello que representan, y de lo que son conscientes, va más allá de su construcción personal, ya que implica la esperanza de futuro de quien la ama, que suele parecer, a su lado, un tipo desvalido y falto de solidez, aferrado a un mito que se desvanece y que resulta inalcanzable. Así es como se dibuja el típico personaje cansiniano que se presenta solitario, como anhelante de una mujer, todo el tiempo necesitado de completarse y todo el tiempo reflexionando sobre ello.

“Él se asió a ella para cruzar la calle, y engañar a su destino, mostrándosele unido a una mujer.”
(RCA, 1924f: 14)

Hemos de tener en consideración que el mito femenino nace de una visión masculina del hecho amatorio, que acaba siendo sublimado a una experiencia espiritual y mística que eleva un asunto de supervivencia carnal y sentimental a un anhelo que va más allá de toda racionalidad. Por tanto, el mito, desde el prisma femenino, no es sino una consecuencia del juego de atracciones que nacen del instinto natural del ser humano como animal reproductor y social. Para la mujer el deseo de maternidad, irrefrenable, parece descrito, en su caso, como un problema psiquiátrico, un deseo de renacer del muerto por parte de la viuda, en forma de hijo (fruto del amor y el sexo consiguiente). En *La prenda del amor*, este pensamiento en forma de neurosis obsesiva también tiene que ver con el mito del hombre, desde el lado femenino, como símbolo de ese círculo que se completa a través

de la sexualidad correspondida. La mujer, abandonada por el hecho luctuoso, reencarnará al hombre en el hijo, con lo que supone de traumático en una relación materno-filial. La madre que hace desembocar sus impulsos sexuales en el hijo único demuestra tener tanta dependencia como el solitario que RCA describe en sus novelas. Ambos parecen corresponder al concepto de sexualidad que el autor ha descrito en sus artículos y ensayos y donde parecen condenados a convivir en plena tragedia: un callejón sin salida que sólo conduce a perpetuar la destrucción del ser humano, pues jamás podrán alcanzar una solución a la encrucijada. Aun así, hombre y mujer se complementan en este juego, y no tienen más opción que perseguirse, conviviendo en la ilusión de que el amor del otro les llevará a la liberación del espíritu. Nada más lejos; el sexo les conducirá a una pasión sin escrúpulos y a una agonía que no considera la respuesta a ninguna pregunta, sino el goce asfixiante de la pulsión que no se agota. El sexo como abandono divino, como mística unión con la materia del espíritu, que no se toca, que se anhela, que se persigue.

“Su más vivo anhelo era ser madre otra vez, lograr un nuevo hijo del destino, un hijo que ella pudiese retener largamente entre sus brazos (...) sobre el lecho y sobre la mesa de trabajo, como un trofeo de victoria, brindádoselo también a las desnudas paredes (...).” (RCA, 1924f: 20)

En esta novela, la muerte se proyecta como un nexo romántico de unión de los padres con un niño muerto. La muerte, que ronda los amores de los personajes de RCA, como si sólo más allá de la vida pudiese realizarse plenamente el supremo contacto de las almas. La vida es un obstáculo, una barrera a los amantes, que se buscan en otros mundos, aunque estén en éste.

“Eso vale tanto como un sacramento. Los dos habéis llorado un hijo muerto. Y eso no puede olvidarse. Usted es ya sagrada para él!” (RCA, 1924f: 63)

Sobre la auténtica identidad del amor, RCA escribe en *Alma carne*, donde la posición del amado intenta distinguir sobre la cuestión del deseo, algo que no parece ser suficiente para construir el amor. A pesar de su reticencia, la mujer entiende que en ella se da una fusión real de alma y cuerpo y que su amor es honesto y no una simple pose. Pero la posesión siempre es un arma enfermiza y así se manifiesta, controlando las actitudes de los amantes.

“Mi Xan es mío, y ninguna mujer podrá quitármelo... Por eso he dejado que se case...” (RCA, 1923c: 15)

Lo que no pueden evitar es que ambos sientan que el sexo sigue siendo algo sucio, socialmente arrinconado. Un sentimiento de culpabilidad les invade, a pesar de su determinación y sus ansias. Históricamente, el hombre no abandona una arquitectura educativa heredada sin sentir que está “asesinando al padre”, por lo que la influencia del *súper-yo* llega más allá de la convicción del individuo.

“¿Qué tenía que ver ya con la Maruja de su juventud, ingenua e inocente en su impudor, que para él sólo reservaba sus carnales abandonos y con aquella cortesana famosa en toda la ciudad y cuyo cuerpo debía de estar picado por la viruela de los besos múltiples?” (RCA, 1923c: 18)

Al fin y al cabo, ambos son amantes, esclavos de sus pecados, desclasados del mundo, apartados y condenados por la voz popular. Se ven arrastrados por un sentimiento que es superior a sus fuerzas, pero del que no se quieren desasir, aunque son conscientes de las consecuencias que arrostran por culpa de sus grandes principios, contrarios a una comunidad que nunca les permitirá hacer de su sexo una bandera de normalidad y, mucho menos, de humanidad.

“¿Por qué te casaste Xan? ¿No sabías que no ibas a poder olvidarme? Me hiciste desgraciada, y te hiciste tú, y ahora, ya ves, eres el querido de la Maruja...”

Pronunció su nombre con tono tan despectivo que él se sonrojó.” (RCA, 1923c: 21)

Es curioso que la reflexión autocrítica de la sociedad no provenga de un estamento superior, intelectualmente hablando; que no sean las clases pudientes, las que tienen acceso a la cultura y a la seguridad vital suficientes como para poder ejercer una opinión desapasionada, las que den el paso al frente en una situación de depresión y crisis tan profunda de su país. Será la prostituta, el eslabón más ínfimo de la cadena social, el que alce la voz. Y es curioso porque se trata de una mujer, que ya de por sí es un elemento desprestigiado por el entorno social, y una mujer que ha rechazado el mito de la feminidad asociado a la pureza, la belleza virginal y el matrimonio moral, lo cual es decir mucho y muy negativo. Pero también es, posiblemente, el único carácter capaz de despertar los sentidos del lector, puesto que su posición le permite estar al margen de toda clausura mental, ya que su opinión nunca va a estar condicionada por el miedo de perder algo,

dado que, en realidad, nada posee. Así que la prostituta, víctima de la sociedad pero dueña de sí y de su sexualidad, o lo que es lo mismo, mujer completa, femenina al fin, tiene voluntad y credibilidad para hablar de lo que es o no hipocresía.

“¿Qué soy una mujer pública? ¿Y qué? ¿No es eso más honrado que amontonar dinero como hacen tus hermanitos exprimiendo a los pobres? (...) Xan, el cuerpo de una mujer pública es como una mesa puesta. ¡Cuántos señorones que viven en palacios no se alimentan de nuestra carne!” (RCA, 1923c: 22)

Otro modelo indudable de mujer cansiniana es el de aquella que llega al amor como sacrificio para lograr la maternidad. El objetivo tiene también un trasfondo de carnalidad, pero no de una sexualidad explícita sino íntima, donde el objeto amado posee elementos de seducción que tienen que ver con otro tipo de reencarnación, que es la posesión de la vitalidad en el transcurso del tiempo. La educación proyecta sobre el hijo los valores que a un adulto no se le pueden imponer, si no es a través de la negociación, con lo que se convierte en una convicción del individuo receptor, lo que conlleva un proceso de asimilación de la idea y sustitución del concepto original por el nuevo. En el hijo las ideas se vierten desde la originalidad del vacío, de la llegada al mundo. No es que el niño no sepa distinguir ideas, pero sí que sedimenta la educación de los padres en el fondo mismo de su memoria como punto de referencia de conceptos ulteriores. La madre, así, completa sus defectos como ser evidenciándose en otro ser, del cual es dependiente pero no por una pulsión incontrolable sino por un anhelo espiritual de amar, que tiene otras connotaciones, de algún modo sexuales, pero exentas de toda violenta expresión.

“(...) y se ofrecía al amor en la hora genésica con una seriedad terrible como a un espantoso trabajo, exaltando todas sus vértebras capaces de anudarse, para aprisionar la última esperanza de ser madre (...)” (RCA, 1924b: 2)

En *Maternidad última*, de todos modos, la presencia del hijo es la expresión de una mujer “incompleta e imperfecta”, que siente que esa materialización supone la *desmembración* de una parte de su espíritu. Como una depresión postparto generalizada, la concepción está asociada a una pérdida, pues sólo a través de su desprendimiento nace el objeto, que ha de sustraer de sí para poder ser contemplado. Al final, el ser se observa a sí mismo, cambiando la perspectiva y, en dicho ejercicio, permite una transformación de la materia que le convierte en otro distinto del que era. El universo se transforma pero sólo adquiere

conciencia de sí cuando ya no es sino otro. Y esa transformación, asociada al fenómeno de la maternidad, adquiere matices desgraciados, de infinito abandono.

“(...) sus ojos tornaban a abrirse ávidos de ver la criatura desdoblada de su cuerpo, con la misma avidez con que las amputadas piden ver el miembro mutilado.” (RCA, 1924b: 5)

Obligados por las insalvables circunstancias, los sueños e ilusiones que arrinconan con el tiempo objetivos juveniles y creatividad, acaban encajando en la sociedad antes rechazada, como un proceso inevitable y destructor.

“(...) le indignaba ver al marido que tan exigente fue en su juventud, que a todas las mujeres miró siempre con severos ojos de artista y a ninguna encontraba perfecta ni digna de sus broncos besos, como si fuese amado en secreto de las diosas de mármol, sonreír ahora tan contento, en aquella sociedad, en aquella pobreza, junto a la mujer vieja y mirándose con ojos enormes y deslumbrados, en la cara palidita del niño.” (RCA, 1924b: 15)

Un conformismo que puede ser visto como una derrota del individuo frente al destino, como un ejemplo de futuro para incautos, o que puede tenerse en cuenta como una reacción indolente frente a los acontecimientos. En cualquiera de los casos, el personaje, perdida su capacidad de lucha, ha arrinconado sus deseos, y la conciencia del observador que lo describe, nos muestra la infamia humana del hombre desechado a sí mismo. Al contrario, por trágico que parezca, el empeño de la maternidad, en el caso de la protagonista, es un desafío contra la soledad y la vejez; eso sí, se trata más de una patología mental que de una estrategia humana pues no evita, sino superficialmente, el dolor que en el fondo padece.

“Y ahora guárdate de ella: porque ella ansiosa de poseerte, de guardarte para sí, será capaz de ser madre otra vez, fecundándose con una mirada tuya, y desprenderá todavía su cuerpo hijos como éste, que sólo serán un dolor...” (RCA, 1924b: 23)

En la mujer, como vemos, el nivel de exigencia social está asociado a dos parámetros fundamentales: el matrimonio y la maternidad. Cualquiera de los dos conlleva una serie de condiciones vitales y morales que minan la libertad de la mujer y que transforma la feminidad en un estereotipo que no ha de matizarse de ningún modo, so pena de ser mal excluida de la comunidad. Dentro de la institución familiar es centro de gravedad de la constitución arquitectónica y condición indispensable para que el resto de roles se lleven

a efecto convenientemente, pues de ella depende el que el marido se comporte como tal y la educación de los hijos sea la correcta. En todo caso, incluso cuando alguno de los miembros se salta las normas, ella también tiene la función de cumplir cristianamente con su proyección social, sufriendo las miserias del varón y los errores de los hijos. Todo lo que no sea cumplir con el canon es no-ser mujer. De ahí que el papel recurrente de la hermana, en las narraciones cansinianas, aparte de un elemento autobiográfico importante y un símbolo de la infancia del autor, como un esquema memorístico, es el que dibuja una parte de la exclusión femenina en la órbita solitaria de la mujer que, soltera y virgen, no ha cumplido con su papel de madre. Se requiere la maternidad para completar el ciclo de la feminidad y la hermana, vacía por la ausencia de hijos, trata al hermano como si fuera el suyo propio, aplicándole los cariños y cuidados que le corresponderían a un niño pequeño. Su actitud es una patología, una desviación de su falta de independencia. Podría decirse que la hermana es algo así como una mujer que vive en la bohemia sentimental, fuera de todo mundo aceptado y recreándose en el placer de querer, aunque sea equivocadamente.

“¡Tenía que ser tu mujer! ¡Vi claro que las hermanas no existimos, que nadie nos toma en cuenta, que no existimos!” (RCA, 1922b: 28-29)

El amor materno-filial también es un sustitutivo del amor carnal. Como ya hemos comprobado en algún personaje cansiniano, nuestro autor hace de la mujer una superviviente. Su locura de amor, como en el romancero medieval, no le deja más opción que la de querer a toda costa y abonar sus pasiones en el terreno del ser más cercano: unas veces es el hijo, otras, el hermano y, otras, Dios. Es un amor que, habitualmente, resulta negativo y pernicioso para el que lo recibe, puesto que la que lo ejerce ya, de por sí, se encuentra en una situación de desviación sentimental. Es lo que ocurre en *El pobre Baby*, donde un raro síndrome de Peter Pan convierte al protagonista en un pelele recurrente, un hombre congelado en su infancia en brazos de una madre sobreprotectora y egoísta, que ha anulado su personalidad y la de su hijo.

“Vosotros quizá le hayáis visto (...) en el fondo de un parque, espiando de lejos, con una nostalgia de orfandad, a esas mamás jóvenes y enlutadas que llevan un niño de la mano.” (RCA, 1915: 6)

La imagen de la mujer bella y vestida de negro, como emblema de la pureza del amor materno es vista, aquí, no como una degradación de la feminidad de la mujer sino, más

bien, como un símbolo de la capacidad de amor que el niño-hombre desea poseer y disfrutar. Es un anhelo tan fuerte que parece desbordarse. Un sentimiento así, enfermizo y singular, refleja una personalidad trastornada, aunque no falta un retrato social en ello: el hombre huye al origen que supone la maternidad para no perder el único rasgo que le une al sentir humano: su propia inocencia y la protección que la infancia le ofrece, como si pudiera saltar en el recuerdo y vivir en la latencia del pasado. Esa “inmediatez” del pasado no es entendida, como en el caso de la novela proustiana, en forma de instantaneidad del recuerdo, de conexión mental vívida, de posibilidad interna de los actos y los objetos, sino como una ficción, una impostura del devenir. Lo absurdo de la situación provoca en el lector una mezcolanza de risa y de ridículo, algo que deja un poso de tristeza y pena. La tragedia, en este caso, la sirve la inconsciencia. En todo esto, como se puede comprobar, late el papel de la mujer como motor de todo hombre en su desvalimiento. Ya dijimos que la mujer es centro del matrimonio y epicentro de la acción de todo miembro familiar. En torno a ella se conciben todos los papeles del teatro social y su responsabilidad es, por tanto, máxima. Pero también por ello, la mujer congrega en su figura los rasgos de un mito de enormes proporciones que es visto como ideal de salvación de la belleza del mundo, y como esclavizador de las pulsiones sexuales del hombre, que lo someten y lo empujan a un delirio sentimental. Todo ese cauce de sentimientos y sensaciones puede suponer el fin trágico del hombre o su salvación, pues con el ideal se construyen, también, los grandes principios de la humanidad y se visualizan los destellos de toda belleza, que puede ser personificada en la mujer y sus atributos y que, así, sirve de referencia a las más excelsas creaciones y producciones artísticas.

“Vivía como encantado, en una fácil pasividad, aceptando la vida que, como en otro tiempo, una mano femenina le forjaba.” (RCA, 1915: 48)

El hecho de que la madre de Baby no le hubiese despertado al mundo de los adultos, supone un atentado contra la independencia del hijo, una aceptación de que su papel de mujer protectora está por encima de toda consideración individual del otro. Pero esta actitud convierte a la madre en víctima, también, de la violencia sentimental del hijo que no acepta, en un momento dado, que ella lo abandone, cansada de una motivación enfermiza. Entonces Baby, encolerizado, la llama, por primera vez, por su nombre: Sophy, dice, y no mamá. Ella, aterrada, descubre que Baby soterradamente ha mantenido

oculta una violencia desmesurada, posesiva, sexual, y entonces deja escapar una cierta sorna que corresponde más a la de una amante que a la de una madre.

“-¡Oh, me ahogo de risa!... Pobre Baby... Mirate al espejo, nene... Mirate qué chiquitito, qué bonito, con esas piernas de soldado...” (RCA, 1915: 57)

Su burla es similar a la de una prostituta que desprecia a un antiguo amante, venido a menos y que resulta poco atractivo frente a otro competidor. Empero, en boca de una madre añade una sensación de destierro que resulta descorazonadora. Baby, definitivamente, descubre que es un hombre y, como tal, no puede hacer nada en contra de su soledad, salvo afrontarla o morir. Su negativa a vivir no es sino un pasaje oscuro y aislado de su mente débil, que le ha impedido enfrentarse a sus propias condiciones existenciales.

En *El hechizo del sur lejano*, RCA nos presenta a un tipo de mujer mucho más *castellanizado*. Se trata, también, de un personaje límite, donde las aristas han sido superficialmente afiladas para enseñarnos, sin duda posible, el motivo que genera la tesis de la novela. La mujer aparece, aquí, sin belleza, absolutamente monacal.

“No hubiera sido posible imaginarse la desnudez de Dorotea, por la imposibilidad de despojarla de aquellas sayas rígidas, adheridas como un tegumento a sus carnes.” (RCA, 1923f: 1)

Es decir, que el problema que se presenta es el de la autonegación de la feminidad de Dorotea, pero no desde la condición social, sino desde la concepción de un aislamiento propiamente femenino. Es un tipo de mujer que representa un perfil de un lugar y unas costumbres concreto. A ojos del lector se trata de una no-mujer, donde toda belleza queda oculta, lo cual no significa que sea inexistente. La duda que asalta al observador sobre la condición de Dorotea –la condición íntima se entiende- provoca un misterio seductor. En el fondo, Dorotea es un personaje atractivo en su austeridad, que nos despierta el deseo de liberarla sexualmente en la imaginación. Resulta pues una especie de reto para el varón, que ha de acecharla como a una fortaleza medieval. Es el símbolo de un arquetipo femenino nacional: el de la mujer castellana. Aquí es donde el autor contrapone el mito del Norte austero y opaco frente a un Sur florido.

“Era Dorotea un fruto de Castilla, un fruto genuino y auténtico de la tierra del Norte (...) la pobreza y la fealdad, que era lo único que ya podía causar su admiración.” (RCA, 1923f: 1)

O sea, que Dorotea ofrece la lectura de un esquema nacional, a través del mito de la feminidad, como de un objeto que ya está exprimido en su decadencia y que, deshidratado y triste, se ofrece al mundo como una rareza a punto de extinguirse. La visión de un país como mujer enlutada y mísera, como la negación de una mujer, no puede resultar más desalentadora. Por eso, la novela ofrece la aparición de una luz esperanzadora, aquella que ha de transformar la realidad en algo que no es más que la evocación de la propia potencialidad interior de la misma. El Sur hechiza a la mujer, la transforma, recrea su imaginación y ofrece la posibilidad de salvación. El canto a una explosión sentimental es, también, el canto político a una europeización de España, a la llegada de una nueva primavera histórica que consiga cambiar el oscurantismo del país. En este caso, ese Sur ya no es España sino Europa.

“¿Recuerda usted que una vez me dijo que el café le sabía a procesión de Corpus? ¡Cuánto pensé en esa comparación! Usted me lo explicó diciéndome que el día del Corpus echan en su tierra juncia y romero por las calles y que los cañones hacen salvas y que el aire huele a rosas y a pólvora, y que en ese día también se entoldan ya los patios y huele a sol la lona antigua y requemada de las velas... Pues a pesar de todo, el que tantas cosas pudieran encerrarse en un sorbo de café, parecíame tan extraño y al mismo tiempo tan bonito, que no acababa de entenderlo...” (RCA, 1923f: 22)

En esta analogía proustiana del café se esconden el sensitivo placer de la vida que no ha de pasar de largo: la sensación de que la protagonista está perdiendo el tren de la existencia y descubre que, más allá de sus convicciones, esconde en sí un pensamiento auténtico y morboso, a la vez, del que puede ser partícipe, desarrollando una nueva personalidad y una actitud más activa.

El ejemplo de *Mi amiga Maruja* es un cambio de registro pues se trata de descubrir a una mujer débil que, en su mentira diaria, se ofrece un mundo mejor. Maruja es un ídolo femenino venido a menos. El personaje masculino que da pie a la simbología del conjunto, la recuerda como un amor pasado, pero ella ya no es la misma. El pecado viene desde el pasado para turbarle. Se queja de su delgadez, de haber padecido un sufrimiento del que culpabiliza a la enfermedad del hombre con el que vivía. Se siente sola y vuelve a él para que la acompañe a casa y la visite de vez en cuando. Pretende retomar, a través

del recuerdo, la juventud que le permitía vivir con otra esperanza. ¿Por qué no fue tan amable con él en el pasado? Maruja ha perdido su poder, ya no es la belleza destructora de hombres, sino la débil y envejecida fémina cargada de melancolía. Está acabada. La historia nos muestra su realidad: madame de un burdel, con ropas y joyas a buen recaudo, según cuenta, tiene la intención de volver a abrir “la casa”. Delirios de grandeza, como descubriremos más adelante, pues todo responde a una mentira piadosa. En esa falsa ilusión le promete que vivirá con ella y podrá ser su confidente. Él recibe la noticia con gran esperanza, pues tiene candente su amor por ella, su atracción. El ídolo caído aún guarda la capacidad seductora que el pasado mantuvo intacta, ya que él siempre quedó alejado de ella y, por una vez, comprueba que puede hacer realidad un sueño que había desechado. Ella también añora cumplir un sueño, que es el de ser respetada y querida como mujer íntegra, más allá de sus aspectos meramente sexuales. Recuerda su amor incondicional y valora la posibilidad de ofrecerle su dimensión de “señora” posicionada socialmente. Él ahora es un tipo independiente y eso le hace más atractivo; mientras que ella añora los felices tiempos de su burdel. Ha sido el despreciado el que ha sabido adaptarse a su vida, mientras que ella, la poderosa diosa sexual, se ha visto encasillada en el pasado. Una noche, la ve haciendo la calle y se siente invadido por una gran decepción. Maruja se excusa en el hecho de que tiene que pagar el alquiler a Tomás, un viejo proxeneta; sin embargo, ahora se sentirá más segura porque él, su amigo inmortal, la protegerá. Al final, el protagonista va confirmando su sospecha de que todo es apariencia y de que no hay nada más allá de lo que ve. Entonces, el hombre manifiesta una lástima patética que no disminuye su orgullo y altivez, a pesar de su mísera situación. Aunque da la impresión de tenerlo todo bajo control, y de que su mal es pasajero, en realidad su vida es la de una simple prostituta que, además, no despierta el deseo en los hombres, ni siquiera en su amigo. Esto ahonda aún más su desgracia, pues su antiguo amor, aun manteniendo cierto interés por el mito, ya no la ve como una mujer. Maruja es un ejemplo de degradación humana, un subproducto social que no ha hecho sino cavar en su propio callejón sin salida. Ha perdido su feminidad por el desgaste del tiempo y por su paupérrima situación económica y, muerto el dinero y el prestigio, su sexualidad, que era lo único que le quedaba, se han visto mermados profundamente. Pero su actitud, de rebelión hacia la realidad, no es sino un estertor de esa débil condición humana que padece y que no acepta. Hay una fuerza vital en su forma de pensar, una valentía y un arrojo que pretende ser lo que debió ser, por la fuerza de la convicción, aunque también hay una negación del dolor como reacción protectora. En la última escena, él descubre

que ella no tiene casa donde dormir, aunque fanfarronea con un antiguo novio millonario que va a venir a buscarla. Se ofrece a los hombres a cambio de cama y él trata de impedirlo, pero, sin embargo, acaba negándola ante un tipo que se acerca, con el fin de no perjudicar su negocio. Se siente incapaz de ayudarla, su miseria le supera. Esta novela de RCA nos muestra una clase de desgracia humana que no se niega a sí misma sino que tiene la esperanza infundada de un mañana. Sólo la claridad de visión y la aceptación nihilista pueden dar cabida al futuro. ¿Es Maruja un ídolo de barro únicamente o puede ser algo más? Su orgullo le impide concebir un tipo de vida alejado de sus veleidades sociales, pero su habilidad social ya no es un atributo que le pertenezca. Se sabe muerta en vida, pero es incapaz de decirlo, ni siquiera lo reconoce ante su amigo de otros tiempos, quien percibe claramente lo que está ocurriendo. Esta anulación de la catarsis no crea sino más desasosiego y un sentimiento de pena que envuelve a todo lo que ocurre. Y en tal caso, la solución no pasa sino por seguir añadiendo leña al fuego de la evanescencia. Para RCA, la crítica nace de la ceguera en la que está inmersa Maruja, que sólo puede despertar lástima y conmiseración. La condición indispensable de quien quiere crear otra realidad, por lo tanto, es ser consciente del transcurso de la suya propia. El reconocimiento es la asunción de la tragedia, comienzo de un nuevo curso de los acontecimientos. La voluntad y la fuerza no lo es todo, puesto que el contexto histórico puede ahogar toda esperanza. El individuo necesita asentarse en el plano reflexivo y hacer un ejercicio de autocrítica doloroso y reparador. Maruja es, por consiguiente, un terrible caso de pérdida.

Emilia, protagonista de *Las dos amigas*, es la proyección exitosa de Maruja. Es una cortesana madura, también, y se rodea de amigas jóvenes, cumpliendo con ese prototipo de amante decadente de las novelas cansinianas. Tiene una edad y experiencia que le ha permitido ser dueña de su propia casa y ser visitada por hombres “viejos y ricos”. Hace tiempo que dejó de hacer la calle. Así que su madurez está envuelta en un proceso de fascinación, en el que los hombres perciben algo que está más allá de su condición de prostituta: es la elegancia del poder y la sexualidad llevados al extremo de un señorío que alcanza el prestigio deseado, la reputación de “señora” del amor. Y eso genera una distancia insalvable, un endiosamiento idealizado que provoca la pasión de los hombres.

“Ella (...) me dejaba admirar su colmada belleza y me enseñaba sus trajes nuevos (...)” (RCA, 1923i: 2)

Esa belleza decadente y afeada de una mujer mayor, proporciona una sensación más serena, menos excitante. La pulsión disminuye pero la atracción de la cercanía es inmarcesible.

“(…) *dejando ver oro entre sus dientes.*” (RCA, 1923i: 3)

En esa serenidad que da la madurez, Emilia detecta que a su amigo le gusta Elisa, una de las chicas y, lejos de sentirse ofendida o traicionada, se la ofrece abiertamente, notando una seguridad y una distancia que le proporcionan una mayor credibilidad. Es entonces cuando él se siente inferior, pequeño ante su grandeza y derrotado, e intenta convencerla de que, en realidad, Elisa le recuerda a ella en su juventud y que ésta es la única razón de haberse sentido atraído. Hay como un juego de salón muy trasnochado en toda la novela, de un romanticismo caduco, excesivamente formal y recargado, con frases artificiosas y nada naturales. El cuadro general pinta a unos personajes que no aman abiertamente sino que utilizan la sexualidad en todas sus formas para establecer relaciones sociales, lo más correctas posibles. Las rameritas son “chicas”, Emilia es una “señora” y los clientes son “caballeros” y, por lo tanto, las formas de establecer la comunicación humana se enmarcan en ciertas maneras reconocidas por la comunidad y encasilladas en los límites de la buena conducta. Todo el mundo juega su papel y todo el mundo acepta las reglas. Pero Emilia, a pesar de sentirse inferior a Elisa, quiere demostrar al amigo que sigue poseyendo el don del sexo y se desnuda, junto a la joven, para su deleite. Su inseguridad no aflora en ningún momento, salvo un leve vislumbre, y la situación acaba dejando un fuerte tono erótico. El autor, no obstante, no nos deja sino detalles sutiles de la orgía. El lector puede apreciar que Emilia y Elisa se aman y existe un fuerte lesbianismo activo en su forma de exhibirse frente al varón. El autor, al reflexionar sobre ello, usa la segunda persona del plural, como si se dirigiese a ellas. Dicha imprecación es una manera de azuzar la llama del observador, en el plano en que el receptor de la obra se posiciona y que ejercita de *voyeur* en dicha escena sexual. El hombre media entre las dos cuando tienen su primera discusión de enamoradas y comprueba cómo se besan para reconciliarse. ¿Es ese amor de mujer una manera de Emilia de mantener el control sobre los hombres? ¿No resulta sexualmente más poderoso su reciente lesbianismo de mujer madura que su aislado atractivo heterosexual, ya decaído físicamente? Podría tratarse de una estrategia o, simplemente, de una liberación del pensamiento, que aloja en su personalidad otras posibilidades amorosas mucho más reconfortantes. Sin embargo, esa

belleza juvenil siempre es efímera, y Elisa acabará marchándose. Así, Emilia padecerá en sus carnes el mismo efecto que ella, en su pasado, provocaba en los hombres, descubriendo que las consecuencias de la vejez son terribles. Su amigo, incondicional a pesar de todo, se mantendrá a su lado, despreciando la figura de la joven como si fuera, únicamente, un apéndice de la gran Emilia, la inmortal belleza imperecedera. La vejez es inevitable, pero puede ser contenida por la pulsión humana que contiene el ser y que se muestra en su incandescencia. Su fuego arrebató a todo individuo y oculta la fealdad de la belleza física, que es perecedera y se desvanece rápidamente. La idea del sexo como un río de sensaciones no convencionales puede llegar a unir a las personas en la búsqueda de sí mismos, y en la obtención del alto placer que la vida puede proporcionar. Pero para ello, el ideal amoroso debe estar más allá del estereotipo de la mujer que la literatura y el arte han modelado a lo largo de la historia. Así es cómo la mujer excepcional es una caja de sorpresas en la que el hombre encuentra cualquier cosa que, ni siquiera, es capaz de concebir. En ese potencial, el ideal del mito se mantiene intacto e, incluso, se acrecienta, pero transformado por la originalidad de un nuevo pensamiento. Estamos comprobando cómo a través de la novelística, RCA ejecuta un proceso de degradación y crisis del que nace un nuevo ser, un nuevo mito y una nueva realidad, comenzando su andadura en lo esencial del hombre, que reside en su desamparo y en su desarraigo, en un vacío que sólo puede transitar por las oníricas pasiones, y las formas descarnadas, hasta aceptar la naturalidad de su presencia. Mirado en el espejo, el hombre se ve y ve que está aquí.

Pero ¿qué ocurre cuando el amor surge entre seres que ya han sido transformados por su condición humana y que navegan en personalidades alteradas? Los protagonistas de *La señorita Perséfone* se conocen en la consulta de un doctor de enfermedades nerviosas y mentales. Añoran aquella juventud que, como una llama, se extinguió. Él era literato y soñador y ya mostraba, entonces, el germen de su locura.

“En todas sus creaciones era la naturaleza inteligente; pero sólo en la enfermedad alcanzaba la categoría del genio.” (RCA, 1923h: 8)

Curiosamente, ambos enfermos, antes de conocerse, ya sentían miedo a la vida y son conscientes de ello cuando descubren el amor. El amor no es una situación personal que cambie sus criterios individuales sino que, más bien, acrecienta una atracción por la muerte, que evita los dolores de estar vivo. Pero esta atracción se convierte en una

expresión morbosa de su sexualidad trastornada. El doctor le recomienda a ella que deje la relación, puesto que detecta que está adoptando ciertas ideas estéticas sobre la muerte. Lo que, tal vez, no entienda es que la expresión del placer gozoso del sexo en un amor idealizado llegan al extremo y los límites de la vida, y el orgasmo representa el último estertor antes de expirar definitivamente, como un gozoso grito, una explosión formidable.

“¡Porque estamos muertos, verdad, amada mía, muertos!” (RCA, 1923h: 16)

De manera que sólo en esa excelsitud, en esa evaporación de la carne encuentran el auténtico placer de estar vivos y amarse. Es una superior forma orgiástica de placer orgánico, algo que está más allá de los sentidos y que no encuentra su razón en la fisicidad cotidiana del acto, sino en la artística elevación de los espíritus.

“Porque para amar de veras es preciso estar muerto.” (RCA, 1923h: 16)

Sin embargo, algo ocurre: ella se ha curado finalmente, gracias a su compañía. Ahora percibe las cosas de otro modo y quiere arrastrar a su amado a la misma curación, a la liberación que le proporciona la nueva razón recuperada. Él, trastornado aún, trata de chantajearla; beberá de su brebaje “para olvidar” si es que aún lo quiere. Ella suplica pero, temerosa, su miedo la vence y acaba huyendo. Diagnosticado por locura y desesperado por su pérdida, él acaba pereciendo en su desviación mental, apartado del mundo como tantos otros héroes cansinianos, sin horizonte. Como coda del relato el lector comprueba que la desgracia que él padece no es mayor que la que a ella le ha quedado: su soledad parece un camino insalvable al compararla con el recuerdo de su amor mortuorio que, al menos, le ofrecía la realidad de una pasión exultante y no superada. ¿Qué es la vida sino una locura? ¿Tiene aquélla algún valor si no existen la pasión y el amor que la sostengan?

La novia escamoteada es paradigma del tratamiento que RCA hace del amor como un símbolo artístico y vital. Utiliza, en este caso, a diferencia de la predominante tercera persona del narrador omnisciente, la voz del yo en primera, lo cual le da un carácter mucho más actual. Comienza el relato de una manera común a otras novelas: el recuerdo de un idilio amoroso, a la vez grotesco y magnífico. El pasado asociado al amor y éste al misterio, son elementos comunes de la temática amorosa cansiniana. Todo alrededor de

la mujer es extraño, cercano a la locura, un desvarío peligroso y excitante. La llama “Ella”, como ocurre en *La que tornó de la muerte* y otras, donde su imagen vestida de blanco es una imagen recurrente y simbólica. Vestir de blanco en la primera aparición es una señal luminosa que desprende energía y vistosidad y que idealiza al objeto, pues es un color asociado a la bondad, a la virginidad y a la luz. Así, la describe cargada de epítetos que concuerdan con ese color blanco de su traje: candor, virginal o pueril, son algunos de ellos. No obstante, y como no podía ser de otro modo en una novela de RCA, esa belleza lleva aparejada cierta tristeza enfermiza. Junto a Ella –nombre genérico que indica una voluntad de universalización del mito femenino- aparece una señora de edad. En las narraciones de RCA la belleza conserva un halo de misterio, de irrealidad, de fantasmagoría que atrae al personaje varón, ávido siempre de sensaciones vitales, como el ciego de *Las pupilas muertas*; y, por esto, la figura de la vejez junto a la belleza impresionante del símbolo, recuerdan la realidad terrenal, que está cercana y no se ha desvanecido. Es una carga para la conciencia. Cuando el protagonista interpreta cada uno de sus gestos se asemeja a un enamorado del romancero medieval: su mirada es atrevida, insólita; sus ademanes le sugieren conclusiones que sólo él extrae, llegando a una sensible obsesión. Ella, desde su misteriosa casa, le lanza una flor a modo de trofeo. En ocasiones la define como “loca” o “amada loca”, dando a entender que ese amor no puede traer nada bueno, que su influencia está fuera de toda lógica y que su aceptación supone un modo de desgracia y exclusión. Pero sigue rondando la casa rosada, recomido por la pasión. Una noche, descubre que ella está siendo acosada por unos niños, vestida de vagabunda. Le confiesa que había salido a buscarle, que vagaba por la noche para encontrarle, como efectivamente se comportan los locos. Su impulso también responde a una huida de su casa, donde la vieja controlaba sus pasos. Su comportamiento extraño no acaba ahí: una vez que ha confesado su amor huye despavorida. Quiere evitar que la gente contamine a su amado, pues ella se sabe loca y desclasada y perjudica su reputación. Sin embargo, la narración nos deja, posteriormente, una serie de escenas donde Ella acosa al protagonista en su propia casa provocando su rechazo. Él la ama, pero no puede aceptarla de tal manera, no ha perdido la cabeza como ella. Su amor a lo raro le ha granjeado una amada loca. Ella, empero, le acusa de su locura. En esta novela, como en otras del grupo narrativo, RCA asocia el amor con un tipo de desviación mental, con una atracción que supera toda racionalidad. Y, en el fondo, aunque este sinsentido tenga como consecuencia un rechazo social, una precaución por parte del afectado, también posee un atractivo que impide su total desahucio. De tal modo que si el amor va asociado al concepto artístico,

como un símbolo idealizado que RCA utiliza muy a menudo para expresar su ideología creativa, ¿no es este loco amor un símbolo del arte que apresa al autor? La expresión de la forma en su más pura esencialidad, arrastrando su valor y alcanzando sus últimas posibilidades, es una forma arriesgada de ver el objeto artístico, que causa rechazo del observador –aunque más bien del crítico y del artista tradicional- y que puede estar asociada a una incompreensión del mensaje. Pero el arte, en su mismidad, se siente atraído hacia sí y su variado espectro de color y el artista no tiene más remedio que claudicar ante tal evidencia. Todos estos amores “raros” de la novelística cansiniana afirman al autor en su posición de partida hacia la expresividad de la palabra, al afrontar los riesgos de una estética que supera toda lógica y tradición.

Pero también ocurre, como en *Ancilla Domini*, que la novela nos muestre qué ocurre cuando el individuo claudica ante la conciencia y no da el paso de la nueva realidad, azuzado por las condiciones que constriñen su personalidad. El personaje que representa ese *súper-yo*, el de la hermana del protagonista, contrata a una chica para que le ayude en la casa. Ella es la encargada del mantenimiento del hogar y el hermano, soltero y algo huraño, espera la llegada de la nueva habitante con ínfulas eróticas, pues su alma abandonada está ahíta de deseo. Placidia, que así se llama la chica, sufre los acosos y malos modos de la hermana y el consuelo de él, que acaba ilusionándose con que pueda amarla. Pero la hermana no va a permitir que ninguna mujer le arrebathe el poder sobre su objeto sexual, su posesión, y despide a Placidia. Esta situación convoca al diálogo entre las partes: mientras la hermana se siente celosa e incomprendida, y no entiende por qué él prefiere a Placidia, él demuestra su tristeza, su sensación de estar nuevamente abandonado. A este sentimiento subyace la convicción de la hermana de que ella constituye el *summum* de los valores asociados a la mujer: como madre y como amante, ya que todo está confundido en una misma actitud protectora y cariñosa para con el hermano, que es un ser desvalido –en su mente- y que necesita cuidados. La aparición de Placidia ha cambiado su relación de estabilidad para siempre. Aparece una duda entre lo familiar y lo nuevo. La pasión, lo vital, la excitación de lo auténtico debe salvar los viejos obstáculos, romper los lazos seculares y descubrir al mundo el verdadero ser que se esconde tras nuestras convenciones. En esta narración sin embargo, el protagonista no se abandona a los posibles logros de la nueva existencia, sino que se retrae hacia su oscuro hogar, doblemente abatido pues ahora ya conoce las mieles de una vida distinta, más excitante, y renuncia a ella por un cúmulo de patrones heredados que parecen ser más

fuertes que su voluntad de progreso. Es el negativo de esos amantes enloquecidos que dibuja en otras narraciones.

Muchas de estas novelas, donde la herencia romántica se manifiesta claramente, inciden en la misma simbología luctuosa, donde la vejez, la muerte y la belleza van asociados a un destino trágico y definitivo. El héroe, por lo tanto, se encontrará ante una encrucijada personal, decidido a tomar una determinación drástica que cambiará su vida o retraído, como hemos visto, en su contextualidad. Las referencias a la motivación humana para la autocrítica social y personal, y la posibilidad de que el individuo afronte los cambios en su filosofía de un modo firme, salen a relucir en el juego dialéctico. El Destino toma, a veces, nombre propio y se asocia a la presencia (más allá de la muerte) de Ella –nombre genérico subsumido en el anterior- que puede aparecer como un objeto idealizado, una impresión, o como un recuerdo. Los amados de RCA suelen ser románticamente inalcanzables por la muerte, el pasado o la indiferencia o inaccesibilidad, y motivo central de las cuitas del personaje principal, normalmente un pobre dependiente de un amor imposible. Los encuentros suelen ser fortuitos, como en las cantigas de amor medievales. En *El último trofeo* el personaje tropieza con una vieja, nexo de unión una vez más con la belleza a través del contraste físico y simbólico –la muerte en la vida, la nada en el ser-. Le cuenta que desde la muerte de Carmen ha ido mendigando por ahí. De esta manera, la vejez y la miseria son una. Incluso, el personaje se emborracha de vez en cuando, dando la impresión de una degradación aún mayor, y menos admisible en una persona que tiene dos limitaciones sociales muy importantes de cara al decoro: ser mujer y ser anciana. En realidad, él se siente incómodo por las invocaciones que la vieja le hace de su antiguo amor, al que asocia una posible infidelidad que descubre incierta. En ese momento, la conmiseración de ambos por la figura de la muerta se convierte en un peso de conciencia difícil de superar. En la búsqueda de un alivio, comienza a salir con otras mujeres, ahogando su pena en “copias” de Carmen. Quiere justificar su idea de que Carmen le engañaba, pero la vieja le reprocha su actitud y le confiesa el verdadero amor que la difunta tenía por él, y su gran equivocación al despreciar su memoria. La amada muerta, finalmente, vence la batalla y, desde el más allá, su presencia vuelve a confundirle y poseerle, algo que salta a la vista para quien observa sus reacciones. Esto hace que él se sienta, también, rechazado sexualmente.

“-¡Qué raro eres, hombre! Conoces a todas las pústulas de la ciudad. (...) Verdaderamente, eres un hombre fúnebre, digno de ser novio de una muerta.” (RCA, 1922d: 47)

Así pues, el estigma del amor mortuorio no puede ser borrado de su alma. La muerta sigue ejerciendo su influjo y ahogando a su amado en su propia libidinosidad morbosa. Al no poder superarlo, el protagonista acaba degradándose y, a falta de amor, se aloja en el consumo de drogas, que provocan la ilusión de ausencia de dolor. Tanto él como la vieja están colgados del recuerdo de Carmen, han envejecido y se han empobrecido espiritualmente. De hecho, no saben qué significa la alegría de vivir y no encuentran sentido a sus vacías existencias. El dolor por el amor perdido ha hecho que la desesperanza los invada. Efectivamente, sin embargo, el amor no puede ser definido como del pasado, pues está bien latente y ésta, de hecho, es su gran desgracia. La muerte, de todos modos, no representa un atractivo sexual y mórbido en este caso, sino una oscura presencia de negatividad, de vacío, de ausencia. Este protagonista no es como el que se describe en *La que tornó de la muerte*, donde la aceptación y la búsqueda de un amor no presente parecen invocar su vuelta física del más allá, como en una confluencia mística de los cuerpos que recuerda a la inmaterialidad del sueño. La sensibilidad en ese caso es la que predomina en la pasión, por encima de todo contacto físico. Al contrario, en esta novela el amante no acepta la situación y la ausencia, entonces, se convierte en una carga que lo arrastra hacia la destrucción. No obstante, en cualquiera de los dos casos, la influencia del amor místico se hace inevitable.

Otras narraciones no hacen sino ahondar en la tesis principal y usar las caracterizaciones que RCA relaciona con el mito amoroso, repitiendo los patrones. Así ocurre en *El madrigal infinito*, donde el personaje abunda en la soledad del hombre que añora amar a una mujer:

“Y de toda esta multitud de mujeres, ¿qué ha quedado para mi corazón, y que he traído a mi estancia de soltero de estas correrías por las calles, sino los pies cansados de un vendedor de juguetes?” (RCA, 1922c: 11)

Y que aunque la tenga idealizada, no ha conseguido descifrar su secreto, de modo que sigue siendo inaccesible.

“Buscón de amor, no he logrado retener junto a mí a una sola de las mujeres que me amaron (...)”
(RCA, 1922c: 12)

Sin embargo, el ideal ha ocupado la vida del hombre y, contrastado con la realidad, es cuando sobreviene la decepción.

“Por ti mi juventud ha estado huérfana de novias y mi madurez lo estará de una esposa, bella y compasiva (...)” (RCA, 1922c: 15-16)

Así que el personaje se confunde en una masa gris y triste, acosado por una idea inasible y luminosa.

“Yo también como una de esas máscaras, abandonadas, he recorrido toda la noche la ciudad, tras un rastro de amor (...)” (RCA, 1922c: 104)

Se produce, por tanto, entre el deseo, la imaginación y la triste realidad, una confrontación muy dura, donde el erotismo es permanente, abrasador y, en ocasiones, la deformación del físico de las meretrices, pobres y míseras, traumatizan al individuo, para quien todo vínculo de sexualidad debería tener los rasgos de una divinidad. El ser humano, como bien es palpable en la narración, también resulta grosero y deforme, incluso en la naturaleza femenina, que acaba adoptando una apariencia mucho más terrenal.

“(...) amasada de su barro pingüe, emanada de aquella suntuosidad carnal (...)” (RCA, 1922c: 186)

“¿Cuál de ellas podría curarme del dolor de haber visto el cadáver de sus senos?” (RCA, 1922c: 193)

España es el país del desamor, de los senos descorazonadores, secos, de la fuente que no mana. Es el país de la sordidez; España es una prostituta que está constreñida, apartada de sí y a la que nadie le permite salir de su corsé.

“Nuestro pobre amor es para mujeres de corazón sórdido, nacidas en un país duro y mezquino (...)”
(RCA, 1922c: 270)

A todas estas características, que conforman el mito del amor en la literatura cansiniana, hay que añadir –aunque ya hemos descrito algunas– las descripciones de ciertas patologías sociales, muy del gusto de una literatura de la excentricidad, cuyo objetivo es pintar una

realidad que destaque la sensación de podredumbre que la circunda. La bohemia crea un ambiente de disipación cercano a un aristocratismo destructor, que se desvincula de toda relación convencional con el mundo, que defiende una cierta anarquía del ser humano, en el sentido de apartamiento e individualismo, una forma de emancipación ostentosa. Las “rarezas” de los personajes parecen ser una cubierta obligatoria para pertenecer a una cierta filosofía del ser, donde no caben personas “normales”. La estética de lo irreal adquiere compromisos extravagantes. Conde Guerri, una vez más, genera el debate.

“La enfermedad –el “morbo”- como será designada poéticamente constituye el otro tema favorito. (...) Muy cerca de las postreras herencias naturalistas y a punto de entrar en la era del psicoanálisis freudiano, *La dorada*, *Las pupilas muertas*, *El gran borracho*, *La señorita Perséfone*, *Maternidad última* y *La onerosa palma de las vírgenes* reúnen a ciegos, alcohólicos, morfinómanos y enfermas ginecológicas, que son presentados con tan poca verosimilitud científica y excesivo ropaje literario que todo se resuelve en una patología psicosexual, atrayente desde el ángulo estético, pero reveladora del conocimiento ínfimo que de ciertas cuestiones médicas había en España; (...)” (Conde Guerri: 27)

En este punto hay que matizar que, valorando lo cierto del análisis anterior, habría que recordar hasta qué límites se mueven los personajes cansinianos, y con qué fin. Si éste fuera la representación realista del contexto histórico de la nación, todo su costumbrismo, visto desde el ángulo del tradicionalismo literario, resultaría poco menos que absurdo, deslavazado y de un oscurantismo algo forzado. Pero tiene todo el sentido si se comprende en su globalidad su ideología crítica y creativa, para la cual ya hemos desarrollado la primera parte de esta tesis. Cabe decir, por consiguiente, que las patologías asociadas a los personajes, y que Conde Guerri resume con el epíteto de “psicosexual”, son, efectivamente, localizaciones del hombre en los parámetros de la anarquía individual, que les proporcionan el estatus de desclasado que se pretende. Esas desviaciones marcan el objetivo de sus puntos de vista, desviados de la razón ordinaria y que producen, en tal caso, percepciones de la realidad desenfocadas. A este lugar es al que nos quiere llevar el autor: al de una realidad que sólo puede ser generada desde la motivación individual y el onirismo, para lo cual una visión científica de los términos es poco menos que una nulidad. Por eso, asociado a estos tipos, el héroe-escritor nunca encuentra la grandeza de su obra en el reconocimiento de los demás, ya que es un asocial más, un producto de la degeneración nacional, un desecho humano.

“(...) cuando el escritor serio, que vive retirado, hundido en la profundidad de su obra, sin enterarse de nada, llega con su manuscrito en la mano, encuentra ya ocupados todos los puestos, y tiene que colocarse a la cola, junto a la puerta, tiritando de bochorno y de frío.” (RCA, 1924: 12)

Aunque esa sensación de abandono del héroe, tan romántica, es una proyección autobiográfica de la realidad que RCA vivió en primera persona, y que amplifica la desilusión que la nueva literatura genera en quien la produce, fuera del círculo comercial de las editoriales salvo en algunos casos de poesía muy destacados. Esto acrecienta su búsqueda del paraíso en otros mundos que, seguramente, están en éste. El misticismo y el mito amoroso son puertas abiertas a la imaginación de esos mundos, a los que alude, como en un enroque obsesivo, en su obra literaria.

“Inclinado sobre el oído de la mujer, le confesaba su desaliento, la amargura de su fracaso, el dolor de sus anhelos de arte cohibidos por la incomprensión y la necesidad, el supremo dolor de diseminar en aquellas tareas de artesano, en esfuerzos oscuros, el ímpetu juvenil que interiormente le encaminaba hacia la obra maestra.” (RCA, 1924f: 14)

Esa idea del escritor fracasado, muy típica de nuestro autor, está relacionada directamente con la del hombre vencido. La pérdida de la virilidad, entendida como una claudicación ante los condicionantes del entorno, junto a la aparición de la figura de la hermana, que también arrastra su propia decepción vital, es una medida más de la miseria en que se han de situar los personajes, en una pavorosa mayéutica que facilite la reflexión absoluta. No hay más opción que caer en la desgracia o rebelarse ante ella.

“Aquella noche, como otras tantas, después de evocar recuerdos remotos de la infancia pobre y de la orfandad prematura, la hermana, enternecida por la contemplación del hombre ya no joven, cada día más triste y cansado, más opaco y consumido, vencido por un fracaso misterioso (...)” (RCA, 1922b: 10)

Por supuesto, los excluidos siempre buscan un lugar en el que posicionarse, sea o no en la sociedad que les ha tocado vivir. La reacción de quien los reconoce y no pertenece a su círculo es de incredulidad e incomodidad, en la mayor parte de los casos, pero puede llegar a la comprensión, haciendo posible el entendimiento. En *El gran borracho*, el bibliotecario beodo no para de molestar al protagonista, un antiguo conocido. Justifica su estado en su desgracia, mostrando su depauperación física (le faltan los dientes). Allí, en las luchas coloniales, se aficionó al licor y perdió la boca: las dos únicas heredades que

le quedaron de su defensa patria. Es la nación, en su caso, un ejemplo de cómo los ciudadanos pueden acabar siendo sus damnificados.

“Sí, yo soy un borracho vulgar que a mí mismo me inspiro asco... ¡Una víctima de la patria!” (RCA, 1923d: 6)

Que es lo mismo que decir que la historia consume a los hombres hasta su deformidad, hasta difuminar sus rostros. El expresionismo más descarnado acompaña las apariciones del borracho que, en la mente del escritor, aparece continuamente bajo el deseo íntimo de que no desaparezca del todo, a pesar de su aparente molestia. Estos encuentros inesperados pero deseados, fortuitos en apariencia, se repiten en otras novelas como *La novia escamoteada*, por ejemplo, y son una consecuencia de la morbidez repentina que despiertan esos excéntricos personajes. Al final, en la confluencia del dios Baco, preferido en la miseria de los hombres, todos los hombres se hermanan en el olvido. Tanto el escritor como el bibliotecario borracho son la misma persona, con los mismos anhelos, las mismas virtudes, pero distintas experiencias. Sin embargo, rascando más profundamente podemos ver que ambos son sujetos pacientes de un devenir aplastante. El vino (una forma de ver la embriaguez del arte y la convicción de las ideas) puede ser el único amigo de la desesperación. Las patologías sociales provienen, en su mayoría, de una reacción ante la expulsión de la sociedad. La sensación de soledad lleva aparejadas las de muerte y abandono: en el lenguaje fúnebre de los relatos queda patente.

“Pero hasta en la ermita penetra el viento, llenado el santo retiro de ecos lúgubres...” (RCA, 1918: 29)

En el caso de la mujer, su mayor pérdida es el derecho a experimentar el amor, que es un bien propio de su naturaleza y que considera irrenunciable. A diferencia del hombre, que permanece esclavizado de ese sentimiento, la mujer se muestra incompleta cuando es incapaz de amar, lo que le provoca un vacío existencial insalvable.

“(...) alguna vez, virgencita enlutada que te estremeces en el frío de la tarde, fuiste novia y te estremeciste festiva, sintiendo en tu alma, como una primavera milagrosa, el calor del amor...” (RCA, 1918: 42)

Aunque, bien es verdad, la sensación de soledad no es única en estos personajes, ya que, sin pretenderlo, constituyen una comunidad al margen del mundo lo que, en cierto modo, es otra forma de socialización, en este caso negativa. Podría hablarse de una nueva conciencia de clase.

“Un día, mirando desde su balcón, estuvo a punto de llorar ante la idea de que él pudiera confundirse algún día con aquella muchedumbre impura.” (RCA, 1915: 14-15)

Uno de los personajes más estilizados en su patología social es *Baby* quien, definitivamente abandonado por el amor materno, trata de sustituir su figura por el de una extraña para revivir un candor ya perdido. Se trata de una patología social que sustituye a otra, como el morbo masoquista de ser azotado por mamá, que es producto de un fuerte complejo de Edipo. La soledad y el abandono de los personajes de RCA hacen pensar en tipos enfermos o desviados, lastrados por el uso que la sociedad hace de ellos. *Baby* es incapaz de vivir más allá de su madre, a la que ama como mujer, madre y protectora, personificando en ella el mito del amor en su escala más ideal e imaginativa. Pero ese sentimiento destruye su personalidad –si es que la tuvo alguna vez-, con lo que su desviación psíquica le coloca al margen de toda razón. Tal vez, su razón no es suficientemente comprendida por todos y, tal vez, su añoranza y su forma de amar conserven algo del original sentimiento que íntimamente padecemos todos, pero que reprimimos toda vez que la sociedad actúa sobre nuestras conciencias. Un sentimiento así, tan desnudo, es incapaz de ser gobernado por ningún hombre. Aquí juegan los equilibrios de fuerzas de toda personalidad humana: la capacidad de discernimiento entre lo deseable y lo realizable, lo que llamamos generalmente madurez.

“(…) tiene que obedecer. Si es bueno, se le mimará; si no habrá que darle algún azotito... Baby oía gozoso esta alusión a la violencia, sintiendo una extraña voluptuosidad a la vista de aquellas manos femeniles agitadas en el aire.” (RCA, 1915: 35-36)

También es verdad que su impostura, su fingimiento trágico, es el reflejo de una inmadurez aprehendida, que se exhibe con manifiesto arrojo ante una sociedad pacata, que se escandaliza ante cualquier diferencia. Es una provocación, una reafirmación ante el orden establecido, pero en unos términos que aceptan la derrota: jamás *Baby* podrá ser otra cosa, más allá de su desviación de personalidad. El tiempo ha agotado sus posibilidades de regeneración.

“Baby volvió a ser esa figura fragante y novelesca de niño que vemos por las calles del brazo de una mamá elegante y presurosa.” (RCA, 1915: 41)

En algunos casos, el sentimiento de culpa de estos tipos es tan fuerte que no pueden aceptar sus destinos y prefieren acortar su dolor con el suicidio. Sin embargo, la gran tragedia que les oprime se multiplica ante la imposibilidad de llevar a efecto el acto definitivo. Y, entonces, el sufrimiento es mayúsculo pues han descubierto que se encuentran (que se han hallado siempre) en un callejón sin salida.

“Pero al hacer el breve gesto definitivo, acometióla aquel terror (...) ante la idea de aquel final (...) y ante la imagen de su pobre cuerpo ensangrentado.” (RCA, 1915: 62)

No siempre los excluidos forman una clase solidaria al margen del orden establecido. También se degradan como grupo y excluyen a quienes no cumplen un cierto perfil, del mismo modo que aquellos a los que critican. Es la típica actitud cínica del ser humano, que en su hipocresía es incapaz de visualizar el error, marginando al ya marginado. En *La pobre reina de Chipre*, el grupo de los bohemios se reúnen para despotricar contra el mundo. Su sentido “aristocrático”, sin embargo, les impide aceptar la presencia de una chica, que por el simple hecho de ser mujer es considerada un ser inferior. La humillación es impropia.

“-Pero te enfadas, muchacha. La tarjeta estaba muy bien escrita. Decía nada menos que eras la reina de Chipre.” (RCA, 1923e: 29)

El hampón, alardeando ante el grupo de su superioridad, se disculpa con pesar hipócrita, rematando a la víctima.

“-¿Yo qué culpa tengo? Es que ese comisario tiene ideas republicanas.” (RCA, 1923e: 29)

Es evidente que RCA no deja pasar la ocasión de criticar a quienes se han apoderado de la ideología modernista sólo superficialmente, y la utilizan como medio para sus propios fines, y no para aquellos para los que habían nacido. La sociedad de unos pocos tiene validez como punto de partida; en la creatividad modernista hay un principio pedagógico muy claro, que nace de la experiencia fenomenológica del observador con respecto al

objeto artístico, con lo que todo cauce de comunicación se abre. Parecería absurdo que los artistas se encerrasen en su mundo sin dejar que nadie se acercase a ellos; es más, esa impostura es una pose artificial que sirve para llamar la atención sobre el objeto y descifrarlo, con lo que se llega al íntimo mensaje que se contiene en la acción expresiva. La crítica a la bohemia es la crítica a la inacción, que se regodea en su mismidad, sin que ésta tenga una consecuencia en la transformación perceptiva de aquellos que aún tienen su visión limitada. Los bohemios, en todo caso, son un tipo de patología social nociva, pues su expresión esta enclaustrada y no conforman sino una versión negativa de otros órdenes artísticos encerrados en sí mismos. Parece una contradicción pero, en la práctica, la expresión de la forma modernista, tan ensimismada, no es sino una apertura útil a la modificación de los valores, un soplo de aire fresco que tiene una apariencia provocadora. La reacción a ese estímulo, como el que supondrán las vanguardias –véase el dadaísmo o el surrealismo- construye las nuevas arquitecturas y relaciones entre el hombre y el arte, lo que supone cambiar las reglas del juego y la actitud del individuo. Y no considero que haya mayor aportación a la libertad de pensamiento que ésta. A veces, bien es verdad, la impostura es sólo una forma de huir del dolor, de inventarse una vida. En *La onerosa palma de las vírgenes*, el personaje se dice viuda y madre, no siendo ninguna de las dos cosas.

“¡Mujer! ¡Eso no es posible! ¡Cómo tú, soltera!... ¿Tomas en serio tus maternidades imaginarias?”
(RCA, 1924c: 18)

Con lo que adopta un rol deseado y que no merece ningún tipo de reproche para la comunidad. La estética de la exclusión siempre lleva aparejados elementos mortuorios. En algunos casos, como en *La amada fúnebre*, representan algo semejante a la muerte; en este caso, el amarillo del hospital es el mismo que el del uniforme carcelario. De alguna manera, la cárcel representa el callejón oscuro de la vida del que no se puede salir –una imagen que recuerda la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro-, elemento muy usado en la literatura universal.

“(...) la hermana, le vio entre guardias civiles y en el banquillo de la Audiencia luego y más tarde, entre las rejas de una cárcel, vestido de amarillo, como cubierto por los jaramagos de la muerte.”
(RCA, 1922: 11)

Algunos de los personajes cansinianos poseen un carácter de extrañeza que está recubierto de excesiva literariedad, por sus rasgos extravagantes y el uso que de éstos se hace. Son personajes asociales, sí, pero que comparten ciertas actitudes comunes a la gente normal. Se rodean de familiares, tienen amigos, van a reuniones donde hay gente, etc. Este tipo de personas, en su anormalidad, no se asemejan al estereotipo desclasado cansiniano sino en su aspecto exterior pero, perfectamente, podrían ser tipos de apariencia y comportamientos normales. Eso sí, carecen de una afectividad completa, lo que les convierte en desgraciados y ésta es la manera por la cual coinciden con la tipología del héroe solitario de este grupo de narraciones. Así ocurre con el protagonista de *Las pupilas muertas*, por ejemplo. El joven ciego vive entre la inmundicia, en una casa que emana cierto misterio. A él la gente lo percibe como un espectro. Ha desarrollado tanto su olfato que da miedo a las chicas. Parece percibir y sentir especial atracción por los graves olores funerarios. Vive con tres hermanas, con lo que se convierte en otro ejemplo de hombre sobreprotegido por la feminidad. A través de su potente capacidad olfativa percibe la presencia de las mujeres; su soledad se acrecienta al comprobar que, pasado el tiempo, no logra establecer una relación normal, que todas le rehúyen. Su vida, por lo tanto, es una decepción constante y la mujer simboliza una presencia que igual que llega, se va. Un atisbo y no una fisicidad al alcance de la mano. Cuando marcha con los amigos a los burdeles sus experiencias resultan traumáticas. El sexo se ha convertido en una pesadilla, algo irrealizable. Los amigos, lejos de ayudarlo, se burlan y las mujeres que reciben en las visitas lo usan también como un blanco fácil. Sólo la hermana mayor le da la seguridad y protección que lo mantienen vivo. Sin embargo, ella se ve perjudicada, a su vez, puesto que se impregna de su tristeza y gravedad. Así, como una enlutada consagrada al ciego, vive alejada y huraña. La hermana es un caso de sacrificio personal que esconde un carácter débil, el mismo que se apoya en la desgracia para justificar su propio encierro. Cuando la primavera llega, la hermana permite que el ciego se marche con sus amigos, esperanzada de que se divierta, aunque no confía en ellos. Ella, de algún modo, también está ciega y depende de él para su felicidad por lo que en su fuero interno desea que vuelva a su regazo y se olvide de todas esas veleidades absurdas. En una de esas salidas sale preocupada a buscarle. Los mendigos y los ciegos, como oliendo la desgracia, se agolpan junto a ella, pero su hermano no aparece. Cuando lo localiza descubre que está herido en la frente y sangrando, sentado en el suelo y solo. Se acerca a atenderle y él, reconociendo una fragancia de mujer, la besa y la estrecha eróticamente, con vivo deseo. En un primer momento, ella se deja hacer, dejando entrever una pulsión incestuosa reprimida, pero la

hermana acaba escapando, avergonzada, y él vuelve a su sentimiento de abandono, sin adivinar que ha amado a su propia hermana. Los dos son personajes tremendamente desgraciados, pero comparten un espacio de comprensión y empatía mutuas que les reconcilian con su propia humanidad. ¿No son, en realidad, amantes de facto? Ninguno de los dos va a encontrar a nadie que cubra sus necesidades como ellos mismos lo hacen. El incesto, considerado una anormalidad, en la literatura se ha presentado como una válvula de escape de deseos inconfesables –ver la obra de Georg Trakl- y, en manos de este tipo personajes psicopáticos abre la puerta a una sexualidad que, no por monstruosa, es menos real y que muestra una dimensión humana que es, por grosera, muy humana.

Cuando la novela cruza la línea de ciertos comportamientos y presenta rasgos personales que rozan el delirio, el discurso abona el campo de lo fantástico, lo místico. La poesía modernista ha ejercido una influencia tan poderosa que ha variado los márgenes de la prosa, hasta el punto de que el lirismo, como ya venimos afirmando, hipertrofia la capacidad semántica de las palabras, más allá de su mera comprensión funcional o de su instrumentalización gramatical. De tal forma que los textos novelísticos, vistos como grandes poemas que eluden todo tipo de argumentación teatral para concentrarse en los colores, las formas y las luces que sugiere el discurso, hacen aparecer toda clase de imágenes, objetos y acciones que escapan al espacio de la lógica y que sitúan una *irrealidad* en la manifiesta realidad, confundiendo los términos. El germen de todo realismo mágico se encuentra en estos ejercicios primerizos. Para Ricardo Gullón:

“Presencias singulares cercaban a los poetas. Poe había imaginado la experiencia del muerto-vivo, del Valdemar mantenido en la frontera de la muerte, ya cadáver y todavía pensante, por el poder del magnetismo. Leopoldo Lugones trajo a nuestras literaturas fuerzas misteriosas que Rubén Darío declaraba haber visto en acción. En las narraciones de ambos aparece lo fantástico y, a veces, la explícita condenación de la ciencia, como en el caso “Fray Pedro”, de Darío, donde la muerte del protagonista es consecuencia de un experimento científico descrito como sacrílego. (...)” (Gullón, Ricardo: *Pitagorismo y modernismo*, en Castillo, 1974: 362-363)

El apoyo de otras lógicas es normal cuando lo que se trata es de cuestionar la estructura de la experiencia diaria. En este caso, la mente necesita referencias con las que poder avanzar, o que justifiquen determinados pensamientos e ideas. A través de los modernistas redescubrimos la filosofía y religión orientales, los mitos medievales, las drogas, el sexo libidinoso y otras pasiones que ejercen de nebulosa que difumine los

detalles. La abstracción o la superrealidad dominan los espacios y las dimensiones de la reflexión, permitiendo que las ideas fluyan con expresiva claridad. En esto hemos de considerar una utilización práctica de los medios artísticos, más que una entrega a creencias extravagantes o extemporáneas.

“El mundo, lejos de parecerles cada día más explicable, les parecía lleno de enigmas (...) La curiosidad por las ciencias ocultas, signo de la época, en Darío llegó a ser extremada, así como en Valle Inclán, en quien el interés por el hermetismo y la numerología le llevó a escribir *La lámpara maravillosa*, pequeño tratado de estética esotérica. Y la doctrina, o más bien el nombre que mejor sintetiza estas actitudes, es la –o el- de Pitágoras.” (Gullón, Ricardo: *Pitagorismo y modernismo*, en Castillo, 1974: 362-363)

En los relatos de RCA encontramos un elemento que domina en toda fantasmagoría narrativa: la noche. Un elemento tan recurrente, pero de matices muy definidos según la época y el motivo discursivo en el que se incluya, conecta a la obra cansiniana con los *Himnos a la noche* de Novalis o *Nightwood* de Djuna Barnes, en una larga secuencia que nos lleva de la influencia romántica a la originalidad de la novela modernista. La noche es el bloque sobre el que muchos “góticos”, “satánicos” o artistas experimentales construyen su edificio estético, siendo nuestro autor uno de ellos y también uno de los primeros en los que las formas siniestras están relacionadas con un estallido de sensaciones prohibidas. Inmaculada Cobos Fernández, en su tesis doctoral de 1995, opina esto sobre Djuna Barnes:

“La noche perfila el ambiente novelístico. Los personajes pertenecen a este “submundo” en el cual los valores diurnos y ortodoxos se invierten. (...) La noche es el espacio temporal en el que se confunden las personalidades y se puede esconder cualquier tipo de desviación. (...)

La noche es el marco ideal para los excluidos del mundo diurno; transforma la identidad de las personas que se introducen en ella buscando una nueva forma de vida. La noche es asimismo un símbolo de incompreensión y de condenación histórica.” (Cobos Fernández, 1995: 186)

Ésta es, también, la teoría de los mundos opuestos: el arriba y el abajo, la noche y el día, el Sur y el Norte, la sociedad frente al arrabal, la mujer y el hombre, el sexo y la religiosidad, etc. Y así lo describieron Kennedy Toole, Thomas Mann o Jack Kerouac. Lo fantástico asociado al mito femenino añade un componente de atractivo que atrapa al personaje masculino. Imbuido por su misterio, celoso del secreto inaccesible de un pasado que ella oculta, el amante insatisfecho ejerce su posesión sobre el objeto deseado en su sospecha de que está siendo engañado, a pesar de todo intento de conciliación. Esto lleva

al protagonista de *El pecado pretérito* a investigar el pasado de la chica. Sin embargo, hay algo inasible en todo pasado: se produce una confluencia de dos planos temporales paralelos, un juego al que el lector es convocado por el autor. Ambos planos son vívidos, los personajes se sitúan en sus márgenes. La vulneración de la realidad cotidiana, la existencia de dimensiones temporales distintas y físicamente alcanzables en una transposición moderna y un avance literario notable. El pasado no está más allá del recuerdo, está en el mismo momento en que se presenta en él. Esta expresión proustiana tiene una inquietante evidencia en el relato cansiniano, pues los actores viven atrapados en una realidad física que se corresponde, palpablemente, con el advenimiento del tiempo pasado. Devienen en su materialización. La lógica se transforma en un comportamiento que roza lo absurdo cuando el investigador trata de acercarse a una chica que le sirva de cebo, y en su instrumentalización le pide que se mantenga en los treinta años para poder embaucar a Lucinda, el objeto de la investigación. Como si pudiera manipularse el tiempo, los personajes negocian con él con total dominio del mismo. Al final, los personajes femeninos son presentados con nombres que simbolizan ideas, como en un teatro del absurdo. La señorita Contemporánea le confiesa al protagonista que el pecado que buscan existe, y que ella no es digna de él. Lucinda, a sus ojos, al hacer una afirmación sobre el futuro se ha transformado en una mujer moderna, del año 3000. Su alusión a los aeroplanos como símbolo de la modernidad, marca su nueva imagen transformada. Ahora todo pecado pretérito es perdonado.

“¡Tú eres la absolución de todas nuestras culpas antiguas!” (RCA, 1923: 59)

¿Qué importa que el hombre haya actuado mal en el pasado si se compromete, ahora, con los nuevos tiempos, si promete su transformación? Todo el mundo merece una segunda oportunidad, parece querer decirnos el autor. Lucinda, el símbolo del arte, parece una amante que haya quedado atrás, después de todo, alguien de quien ya sólo queda el recuerdo, hermoso pero anterior. ¿Quiere esto decir que el intento de renovación futurista de la novela sólo es un ideal de juventud que ya ha sido derrocado por la experiencia? La duda es un sano ejercicio cuando lo que se pretende es construir a partir de la honestidad. Una de esas manifestaciones de lo fantástico que entrevera nuestra realidad se puede leer en *La santa niña Catalina*. La religión siempre ha representado ese espacio de irracionalidad admisible por la mente del hombre cotidiano, pero siempre con un fin utilitario, más allá de toda explicación y de toda argumentación. Por ello su credibilidad

principalmente reside en su auténtica identificación en la fe, y no en la mediación de ningún proceso humano, llámese Iglesia Católica o apostolado, en cualquiera de sus formas. El misticismo religioso, el que sobrecoge, nos llama la atención desde la magnificencia y la probidad de una Santa Teresa o un San Juan de la Cruz, que nada tienen que ver con la propia institución que ha absorbido sus imágenes simbólicas, reconstruyendo el mito en beneficio propio. En mi opinión, *La santa niña Catalina* juega ese papel de la literatura hierática, que expresa el misticismo más cotidiano, el que es reconocible, lejos del papel del desarraigo extraviado del naturalismo, y opuesto a ese expresionismo descarnado que busca la censura y que no coincide con la moralidad. La imagen del mal que es vencido por la inocencia en la fe, resulta terriblemente poderosa, en ese mundo de candor y pureza que el misticismo, como una luz cegadora, ofrece al hombre.

“(...) mira el toro a la niña con sus grandes ojos atónitos, como asombrado de encontrar una cosa tan tierna en el duro regazo de la adusta noche campesina (...) y hay en este gesto como la vaga intención de una caricia.” (RCA, 1920: 55)

La niña es protagonista de los milagros que atribuye a Dios, haciendo un voto de humildad que cumple con el paradigma de la santidad católica, lo que la convierte en un ser inhumano, inalcanzable como un mito más.

“Yo no soy más que una criatura indigna, llena de pecados (...). Es nuestra pobreza sólo la que a nuestro Señor ha enternecido y este prodigio ha logrado de su misericordia.” (RCA, 1920: 57)

Lo que está claro es que RCA juega con el elemento simbólico como clave del mensaje: la sangre que el hermano ha dejado en el portal es de origen mísero, impío, que no corresponde a su familia, a su ser de santa, y es, por tanto, rechazable. La superioridad impiadosa del mito y de la santidad son marcas consustanciales de su nivel de exigencia. Comparada con los mortales, la santa pertenece a un mundo que no es de éste.

“Te prohíbo que toques esa sangre inmunda, más vil que la de los lobos y las raposas cogidas en los cepos.” (RCA, 1920: 86)

Otro de sus rasgos es la confianza ciega en un ser superior que representa sus más altas aspiraciones y que sostiene su fuerza frente al miedo sobrevenido. A punto de perecer en

las aguas y a expensas de una decisión de su enloquecido padre, la niña Catalina no pierde su fuente de inspiración.

“Los brazos de la Virgen me sostendrán mientras él viene y me toma con sus manos santas.” (RCA, 1920: 93)

Evidentemente, su actitud le reporta una intensa sensación de dolor, que admite como una prueba divina o como una consecuencia de su condición débil de ser humano, incompatible con su alta espiritualidad.

“Porque toda la vida, ya, necesitará la santa criatura apoyarse en las muletas y nunca más podrá erguirse sobre sus pies, como las otras mozas; toda la vida conservará su pierna helada y rígida, y como una santa mártir que ha sufrido tortura por la fe, así conservará en su cuerpo la dolorosa prueba de su amor y su obediencia al padre.” (RCA, 1920: 105-106)

Por lo que la única realización vital del *geist* de la santa no pertenece a este plano existencial sino a un plano onírico, situado en la idealización, lo que cierra el círculo de virtudes de la santa en su abnegado viaje a la renunciación.

“-Una vida larga y feliz y después la vida eterna... La vida eterna ¡dadme esto sólo, oh Dios mío!” (RCA, 1920: 140)

La atracción por lo místico hace de la muerte una experiencia espiritual, a la vez que masoquista y mórbida. Hay una anomalía que hace que estos personajes cansinianos tengan una razón de existencia fuera de toda lógica. Pero dicha anomalía no tiene por qué ser un motor de enfermedad, sino que puede dotar al ser de una perspectiva completamente distinta, un enfoque no rastreado anteriormente.

“(...) con una nostalgia de no ser una enfermera para contener las hemorragias y vendar las heridas, y con un pesar de no haber estado presente para llorar sobre los cadáveres. Le gustaba pasar bajo las ventanas iluminadas del gran hospital y bajo los muros pintados de amarillo, y atisbar, empinándose, la tristeza interior.” (RCA, 1922: 10)

En *La amada fúnebre*, el contexto y la historia pesan sobre el presente del individuo, pugnando por contener cualquier aire de libertad de éste. Por eso, Luis, el amado, el que despierta a Mercedes de su letargo mortecino, ha de morir y por eso Antonio, el hermano

protector, la sombra machista y coartadora de la sociedad, se enfrenta a él. Pero su muerte no es violenta, sino fruto inevitable de cuanto el espíritu de los hermanos había sembrado. Nada puede crecer en ellos, todo amor muere irremisiblemente.

“-¡Hermana, le han matado nuestros muertos! ¡Le han matado nuestros muertos! ¡Estaban junto a mí, dispuestos a defenderme! ¡Yo sentía su presencia. Ellos han sido quienes le han matado!” (RCA, 1922: 20)

Siguiendo el rastro de esta instrumentalización del mito mortuorio, llegamos a una novela en la que RCA coloca todos estos elementos ordenadamente. Su título: *La que tornó de la muerte*. Encontramos en ella a un héroe romántico enfrentado al destino, que cumple con los requisitos del personaje dramático y del espacio teatral requerido.

“(...) yo, hombre solitario, amante de la belleza que pasa o está quieta mientras uno pasa; soñador solitario que sólo una vez había tenido una amada, volvía a recorrer ocioso todas las moradas de las horas, llenas de presentes efímeros y me sentía dichoso...” (RCA, 2011b: 21)

Su actitud de rebeldía parece la causa del sentimiento de culpa que persigue al protagonista, y que duda sobre si su comportamiento perjudica a sus semejantes.

“Y pensaba: la he matado yo con mi amor. (...) yo he sido el amor único y fuerte y mortal que no se contenta con la vida de las criaturas, sino que quiere también su eternidad en el sepulcro.” (RCA, 2011b: 42)

La pregunta sobre el más allá aparece relacionada al interés libidinoso por la muerte, que es un tránsito hacia lo desconocido. La ignorancia genera curiosidad, pero también desarrolla especulaciones de todo tipo, que son una formidable materia para la literatura y la estética.

“¿Es verdad lo que nos han contado los poetas; es aquél un mundo como éste (...) o es tan sólo un desierto amarillo, árido y pelado, en el que se está inmóvil (...)?” (RCA, 2011b: 95)

Por supuesto, al igual que la figura de Dios crea el abrigo para la racionalización de la vida humana, y permite al hombre ocupar un puesto en la existencia, la muerte es otra referencia precisa: la cesura entre lo real-físico y lo inaprehensible hace necesaria la reflexión sobre el concepto de *nada*, asociado al ser, o la admisión de un vacío sobre el

que se construye el universo de las cosas. Existe una visión del sueño que muestra la muerte como un espacio paisajístico, no hay aceptación de tal vacío si se pretende disipar el miedo.

“¿Es verdad que murallas altísimas y ríos de fuego ciñen la región de los avernos, o es tan sólo una vasta llanura árida, de ningún manantial surcada, no labrada en ningún punto, desierta y calcinada, en la que cada uno se encuentra solo?” (RCA, 2011b: 96)

En ese rechazo del morir, como acabamiento de toda acción dinámica, la muerte recuerda, en cierto modo, el mundo de una infancia ideal que lucha contra el recuerdo de los seres que quedaron vivos. Hay una tensión que surge de esta rebelión contra el destino. Es una lucha, aparentemente inútil, pero en el hombre construye una personalidad reafirmada en su ser, que ya es un triunfo en sí mismo. Establece, además, un principio para desarrollar la acción vital del ser humano y una ideología que va más allá de toda moralidad imperfecta. El ser no muere y no se resigna a seguir el mismo camino que su cuerpo. Pero para soportar el dolor necesita alejarse de aquello que le causa soledad o sensación de abandono. Así que la fuerza que sostiene su vida es el amor, el único sentimiento capaz de edificar un significado nuevo sobre la percepción.

“Ella era una muerta y estaba sujeta a la voluntad de mi amor, y tenía que serme fiel si no quería volver de nuevo al negro reino de que se había evadido tan milagrosamente.” (RCA, 2011b. 102)

El personaje es osado, no concibe la muerte, ni la acepta: *“tan olvidada de ser una muerta”* (RCA, 2011b: 121). Y el protagonista, aun sabiendo que la amada ya no está entre los vivos, siente, en ocasiones, que ella volvería a su lado. Nos dice que a su lado sus días se habían envenenado y que su muerte había traído paz. Por tanto, su recuerdo le produce un enorme temor, aunque no por ella deja de experimentar un deseo morboso de su vuelta del más allá. La idealiza como víctima y la desea con mayor pasión, si cabe, al estar muerta. La descripción: “la cara lacerada como la cara del mar”, llena de hoyos, provoca ternura y una especie de atracción erótica. La simbología en esta obra, como el resto de pasajes narrativos que ahondan en el tema amoroso, es muy pronunciada y responde a unos patrones especialmente contruados. Cuando conoció a su amada, era una noche de otoño; ella iba de blanco, olía a nardos y se acompañaba de una amiga. Volvió a verla otro día, y también vestía del mismo color, mientras contemplaba un incendio. Esa blancura, en contraste con el fuego que rodea la escena, parece augurar una pasión

enfermiza y una idealización del objeto amado. El blanco es recurrente en muchos de los “estilismos” cansinianos. Pero, claro, la pasión carnalizada de un espíritu que no es físico, propiamente, nos remite a un misticismo de ultratumba. Y esa conexión mística convierte al objeto de deseo en un espectro. Hasta tal punto llega la desesperación del amante que interpreta la muerte como una manera de huir de él, como manifestación incomprensible de unos celos extremos. Al considerar que la mujer amada, desde su posición dominante, es potencialmente deseada por muchos otros hombres, la muerte se convierte en otro elemento de desconfianza. En realidad, la muerta no es sino un amor que en su platónica expresión debe mantenerse más allá del alcance de cualquier caricia, como en la urna del pensamiento, perfectamente aislada. RCA, yendo un paso más allá, nos ofrece la posibilidad de verla volver de entre los muertos. Y aparece vestida con la misma apariencia con que la enterraron, provocando una reconstrucción temporal de los acontecimientos. Él adivina en ella la sombra de la muerte pero, sin embargo, nada hay que impida decir que su aspecto es el de un vivo. Incluso, cumpliendo su anhelo más íntimo, llega a pedirle perdón: “He estado muy lejos, muy lejos (...) No podía venir hasta ti.”, llega a decirle. Así que la restitución de su amor es completa, y hasta su actitud se ha vuelto mucho más sumisa, tal y como él venía pidiendo en sus melancólicos pensamientos. Empero, algo se va transformando. Conforme recupera las sensaciones vitales, la amada vuelve a conformar los aspectos más odiosos de su personalidad, que le son inalienables. Y vuelven las dudas y las preguntas. La escena final es digna de una tragedia teatral al más puro estilo clásico: en uno de sus muchos desencuentros por la presencia de un hombre, el desconocido se interpone entre ambos y ella, finalmente, confiesa que no ha dejado de estar muerta todo el tiempo y que su presencia únicamente se debe al hecho de que la latencia de su amor permanecía intacta. En el momento en que él ha dejado de quererla, la muerte se vuelve a apoderar de su alma. Por segunda vez, el protagonista acaba sintiéndose culpable de su marcha y llora amargamente. En las relaciones imposibles se produce una tensión que no se resuelve jamás y que condena al amante a una vida de reproches y de vacíos. El amor platónico, así, se muestra más como un lastre que como una experiencia vital deseable. Sin embargo, he de decir, estos protagonistas desgraciados, al menos, en su miseria sentimental, son capaces de entregarse con descaro y sin cortapisas a una pasión honesta, lo que contrasta con los amores comedidos y *socializados* de la novela decimonónica que suelen formar parte de un esquema premeditado, para bien o para mal.

Los personajes de los textos de RCA saltan de una historia a otra manteniendo, muchas veces, la conexión entre los caracteres y las razones existenciales de los mismos. Por ejemplo, Maruja y Emilia, protagonizan un par de relatos donde expanden su influencia femenina y sus referencias míticas, como distorsionadores de la realidad del hombre solitario y abatido, que se vence a sus encantos. Todo esto en un entorno de degradación típico del arrabal, por supuesto, ya que el modelo urbano propuesto, en general, pertenece a esa caricatura de la ciudad humana, como teatro de las excentricidades. Emilia, en *El poderoso*, es una vieja amiga del protagonista, excusa muy repetida en el marco de los burdeles que se nos dibujan: hogares de recogimiento más que de perversión, como también podemos leer en otras obras no tan comprometidas con la estética –véase *La colmena*–, lo que indica, en cierto modo, que el ser humano comienza, de nuevo, a tener una presencia relevante en el relato, sobrepasado su rol de simple figurín. Como en *Mi amiga Maruja* estos personajes siguen anclados en el anhelo de un pasado supuestamente glorioso. Para los modernistas se vislumbra un sentimiento parecido de orfandad frente a la grandeza de los noventayochistas y, en cierto modo, también frente a la explosión estética del 27, con sus salvedades por supuesto. La novela nos vende la madurez sosegada de Emilia, una meretriz que por fin ha prosperado y que puede tratar a su amigo de igual a igual, aunque da la sensación de que es ella la que condesciende con él. Pero lo que ellos simbolizan, como personajes viejos en un mundo nuevo, parece el advenimiento de un tiempo que viene arrasando con todo aquello que no resulte valioso.

“¿No te parece que estamos un poco en ridículo ante ellas, tú, la mujer madura, la cortesana vieja, y yo el amigo antiguo que ya no hace crujir los lechos y trae siempre regalos para justificar su visita?”
(RCA, 1923b: 10)

Los celos aparecen, como no podía ser de otro modo, en el personaje masculino, pues la presencia de un espectro desafiante, llamado “el poderoso”, y que da nombre a un torero tullido por quien Emilia parece tener cierta predilección, colocan el eje sobre el que gira la tensión amorosa de ambos personajes. De hecho, podríamos decir que la desgracia está interconectada, y que es necesaria la presencia de este ser esquivo para que Emilia crea que sigue siendo una mujer deseada, al tiempo que mantiene el interés de su antiguo pretendiente, celoso de sus recuerdos. El hecho de que los demás se rían de su amor no lo ridiculiza a él sino a quienes se ríen, personas míseras que creen vivir en otro mundo

de lujos y esperanzas; esperanzas que no llegarán a culminar nunca. Más allá de la sexualidad innata a este trío, RCA nos presenta la esencialidad de un hombre que domina el alma de la mujer, ambiciosa, sexual y experta; y lo hace porque, en el fondo, despierta su instinto maternal, su sentido de lástima, su instinto de protección. Emilia ama la herida del torero, no a él. Hay un sentimiento de posesión de lo inválido, de lo deshumanizado y desvalido. Con esta concepción cansiniana aparece lo sexual relacionado con lo deforme, con lo desechable, lo imperfecto, que pasan al primer plano de lo que consideramos el juego de la seducción. Y para que esto ocurra, es de suponer que la mezcla de sentimientos y de instintos va más allá que la simple atracción carnal, que no necesita de muchos preámbulos, como es bien conocido. Uno de esos sentimientos, el de fraternidad, se erige en un sustituto perfecto de la idea de maternidad, que completa, como hemos visto en otros casos de este autor, el desvalimiento a que se ve sometida la mujer excluida, que por motivos de sus circunstancias no ha podido concebir y formar familia, completando su rol social. Es, por tanto, la figura de la hermana, omnipresente, la que se asemeja al ángel de la guarda, pero también en el recordatorio de toda suerte de desgracias y miserias, por lo que su presencia desagrade más que conforta.

“Se asombraban de que no vieses los demás al hermano como ella lo veía, con aquella compadecida evidencia, con aquella claridad tan terrible, no obstante el velo que sobre sus ojos ponían las lágrimas.” (RCA, 1922b: 11)

Esta presencia sería incongruente de no ser porque uno de los rasgos más destacables de la novela de RCA es la tipología concerniente al lastimoso, al desvalido.

“Y ambos célibes, temblando de un frío intenso, se acercaban a la lumbre y ponían sobre ella sus manos y sus ojos como sobre una cuna, recogiendo como única gracia de la suerte aquella sonrisa rosada del fuego.” (RCA, 1922b: 15)

Resulta que ése es uno de los rasgos que, indiscutiblemente, resultan más extravagantes de la fauna cansiniana: el hecho de que en una sociedad de marcado carácter estratificado, todos sus héroes sean responsables y víctimas de una intensa soledad, lo que le convierte en un epígono del romanticismo, en lo conceptual nos referimos. Soledad que despierta todo tipo de animadversiones, pero también una lógica inquietud y atractivo, pues lo prohibido hace renacer el placer original que el ser humano olvida con frecuencia en su devenir cotidiano.

“Le veían siempre inalterable, sin ningún cambio en su vida, y le tenían por un bohemio egoísta y dichoso. Seguramente le envidiaban.” (RCA, 1922b: 16-17)

Por el contrario, estos personajes sienten en su proceso de reflexión íntima miedo a quedar fuera del orbe social, a no alcanzar la aceptación general. Para el protagonista de *La pobre Meca*, el matrimonio parece ser la salvación social, pero es una actitud impuesta por los demás que, por otra parte, han hecho de Meca una mujer “poco apta” para ese tipo de situación, colocando al protagonista en un callejón sin salida. Así, la infelicidad queda enmascarada de esperanza, representada por la hermana como auténtica constructora de ese modelo de hogar, el único disponible y al alcance de su mano. El amor puro, por extraño que parezca, por exótico que resulte, es el único auténticamente real. Las imposiciones no crean la felicidad y la sociedad no puede construir a los hombres, sino que son ellos los que han de hacerse; ésa parece ser la coda de este relato.

Dentro del mito, que es una realidad con la que se manejan los personajes de RCA, y no un retrato ausente de la memoria, el ideal no responde a la necesidad de preguntarse sobre las cosas, que en su fealdad contienen verdad y humanidad. La ilusión no evita que seamos imperfectos. En *La pobre obra maestra*, la madre espera ver en el retrato al niño bello, coronado de rizos, cuya imagen sólo existe en los ojos de las madres.

“Era el niño más bonito que se ha visto-. Pero ante aquel dibujo, preciso y rotundo, como un aguafuerte, que la[sic] mostraba todas las imperfecciones del muertecito, las encantadoras y humanas imperfecciones por las que era semejante a su padre: la naricilla torcida, los pómulos duros y aquel gesto senil de desencanto y horror como el de un hombrecillo desdentado y calvo, protestó indignada. Aquel no era su hijo. Y encarándose con el hombre, exclamó:

-¡No lo has sacado bien! ¡Este no es nuestro hijo!” (RCA, 2004: 55)

La vejez es un rasgo de la novela de RCA que aparece como contraste entre dos mundos y que sirve de referencia negativa. No obstante, la idea de que la vejez no puede participar de la belleza se debe más al anquilosamiento del espíritu, abotargado, de los hombres que a la propia degradación física. Se trata de una vejez del alma, por decirlo de algún modo.

“-¿Ves? ¡Nosotros no podemos ir ya sino a la iglesia! (...)

Este teatro sólo era bello por fuera. (...)

Y desde entonces, siempre ya, limitáronse a contemplar desde lejos su fachada resplandeciente (...)
(*Las viejas en el teatro* en RCA, 2004: 61)

La idea medieval de los dos mundos, del arriba y el abajo, el cielo y el infierno, que es utilizada en la modernidad para resaltar el contraste entre lo tradicional y lo renovador, como hemos venido afirmando, se convierte en una instrumentalización del discurso narrativo en pos de una configuración filosófica del arte nuevo. Y el ejemplo quizás más evidente en la novelística cansiniana está en su obra *El canto nupcial de los esclavos*. La novela se presenta bajo el formato de una obra teatral: vemos un cuadro escénico y, a continuación, comienza el diálogo de los personajes. La belleza y los placeres de palacio se enfrentan a la realidad de una turba de esclavos que conviven en espacios diferentes, pero dentro de un mismo mundo. El eje de la acción es, nuevamente, una mujer inalcanzable, un símbolo místico del amor y la belleza: la hija del amo. El personaje central, un lastimoso desclasado, fue cegado por los soldados como castigo por haber visto accidentalmente la desnudez de la princesa. Ésta baja, de cuando en cuando, a visitar la mina y comprueba cómo el ciego no le hace ninguna petición, como está acostumbrada, tan sólo le manifiesta su deseo de verla. La princesa, que no ha reconocido al esclavo, queda turbada ante tal petición. Pero, en realidad, lo que le impresiona es el hecho de que esos pobres hombres sean capaces de seguir sobreviviendo en tales condiciones, ya que ella no entiende que su riqueza es el motivo de tanta miseria y tal desequilibrio. Al final, se conforma con repartir sus joyas y limpiar su conciencia, pero el mundo está necesitado de algo más que una simple limosna. A los esclavos, condenados a la muerte en la mina, únicamente les queda su canto nupcial, una melodía que añora la belleza soñada, la que nunca podrán disfrutar. El ciego, el único que se ha acercado lo suficiente a ese bello cuerpo idílico que representa la tristeza, ha acabado ciego, privado del mundo. La idealidad, si no conlleva una mejora de las condiciones del mundo en el que el hombre la concibe, es tan dañina como el vacío cotidiano. RCA procesa los diálogos entre mundos con el fin de reconstruir la sociedad sobre unos valores cimentados en la pregunta, en el cuestionamiento de las cosas que parecen inamovibles, y en la libertad de pensamiento, pero no claudica al hecho de que la poesía borre toda realidad del hombre. Y en esa tensión intelectual, sus personajes, anhelantes, míseros y atrapados en el tiempo, no sólo sueñan sino que han de vencer sus propios deseos para experimentar cierto grado de felicidad.

Nuestro autor colecciona símbolos que va concentrando, poco a poco, en muchos de sus relatos. En *La santa niña Catalina*, cuyo subtítulo es *Poema dialogado en ocho episodios*, concibe una obra narrativa de gran lirismo, algo que no pasa desapercibido no sólo por su autodefinición de “poema”, sino por el elevado esteticismo de su prosa. Para empezar, este es un rasgo que marca toda la producción de RCA, en el convencimiento de que el espectro semántico y expresivo del *logos* tiende hacia la manifestación poética, y que todo lo demás son limitaciones interesadas del ente literario. Por lo tanto, no es que RCA considere que la novela es un género menor –algo impensable en alguien con una producción tan abundante en este sentido- sino que sus más elevadas cotas de probidad literaria llegan hasta el extremo de la lírica. La forma de cuento de la obra recrea el ambiente místico, propio de una época de profunda religiosidad asociada a la tradición. La leyenda, la superstición, identifican también el grado de ignorancia de la población, anquilosada en la falsa creencia, en todo aquello que le da seguridad, venga o no venga de la razón. Esto implica una pasividad intelectual denigrante para la sociedad que la padece, pero también un signo de férreo control de los medios educativos del estado, que no han sabido, o no han querido, desarrollar las áreas del conocimiento y ponerlas al servicio de la población leiga. Aquí concurre, también, el Sur como espacio idílico, que ya hemos visto anteriormente, donde la ruralidad y el exotismo aún tienen lugar, formando un agudo contraste con el espacio urbano.

“En la Andalucía extrema y baja, (...) entre la sierra y la costa turbulenta (...)” (RCA, 1920: 8)

El personaje central es muy típico de la novelística de RCA: la hija que en su santidad adora al padre y lo cuida en su vejez triste, acompañado todo de una gran tragedia familiar. A esto hay que sumarle una infancia perdida y anhelada, y la figura de una familia política que viene a emponzoñar la armonía, como elemento disonante, obstáculo a los acontecimientos, y azote del protagonista.

“¿Qué necesidad puede tener de su pan la hija de José María, el hombre más rico del pueblo? ¿No saben todos que guarda en su casa arcas llenas de oro? ¿No saben todos que le ha vuelto loco la avaricia? (...) Él sólo ha sido duro y tacaño para su primogénito. Le echó de su casa (...). Todo ¿por qué? Porque tuvo la desgracia de amarme a mí, que no era hija de un rico.” (RCA, 1920: 19)

Aunque en estos casos siempre hay un personaje que actúa de revelador de la verdad, para que el lector, ante la duda, descubra las verdaderas motivaciones que se esconden tras la maraña de sentimientos y envidias.

“¿Cómo te atreves a hablar de ese modo? ¡Oh, tú la perdida, la negra, la infame! (...) Eres la vulpeja, la vulpeja eres, que te introdujiste en la casa de esta niña para destruirla. (...) Te has ataviado con marjales y con colmenas de oro, mientras esta pobre andaba con los pies descalzos (...)” (RCA, 1920: 24-25)

La lucha entre el bien y el mal, en términos clásicos, aun revestida de elementos místico-religiosos, no deja de ser la lucha entre la casta del poder y los desfavorecidos por el sistema, con todas las implicaciones que conlleva eso para la arquitectura de la nación. La desigualdad sólo deviene ignorancia y un encasillamiento de posiciones cómodas, pero de manifiesta impostura. En lo que concierne al arte y el pensamiento en general, la consolidación de valores y principios sin una deliberación autocrítica destruye los pilares y fundamentos de los mismos, transformando una herramienta útil de construcción humana en un instrumento de validez inmediata y de rol delimitado, que rechaza su capacidad de universalización para cumplir un objetivo mucho menos ambicioso. Entonces, el arte manipula al hombre y ésta no es una transformación real, pues se hace al margen de su participación activa; se trataría más bien de un ente de control de las estructuras del estado, para las que interesa mucho más un modelo de estética preconcebido, donde la propaganda sea el principal motivo argumental y los elementos simbólicos estén predichos. Como leemos en el cuento *El enanito en la casa*, lo que realmente acaba importando es guardar el orden, así se puede conseguir lo que otros nos han enseñado que es importante conservar. Con el tiempo, los personajes comprueban que lo único de que disponen es de su propia arrogancia.

*“La niña se ha casado, y el enanito ha estado en su boda.
No es princesa con castillo y corte, pero es la esposa del mozo más arrogante de la montaña. Y tiene niñas que saben guardar las cosas.”* (RCA, 1918: 68)

En algunos relatos ya hemos anticipado que el personaje solitario no es un hombre, sino una mujer, y que ésta suele tener unos graves principios religiosos y una convicción conservadora que la hacen aún más extravagante, ya que cumple con los preceptos que dicta el orden social pero está excluida de la imagen de feminidad aceptada. Por supuesto,

siendo soltera y religiosa, le queda el papel de la santidad y el de cuidar enfermos, que es el único que el orden le asigna. En todo caso, este personaje sufre de una soledad aún mayor, aunque la predisposición del grupo es a excluirla, a mantenerla en un rincón donde cumple con “su deber” sin que eso suponga un desatino a ojos de sus conciudadanos. Ella, no obstante, percibirá su desgracia, lo que en su caso significa no una actitud crítica sino una reafirmación resignada.

“Me conocen como a la vieja solterona beata, que ven pasar todos los días camino de la iglesia, y seguramente hablarán de mí con burla y con desprecio; (...)” (RCA, 1924c: 2)

Claro está que la ausencia de maternidad es el gran dolor, la gran amputación de la mujer, y no sólo un valor social que encumbra su belleza y su admiración. La mujer que no concibe es una inválida, una inútil que no tiene más sitio que la renunciación, ya que su ser ha perdido todo el sentido de que le había dotado la naturaleza. Y así acaba reconociéndolo la propia interesada.

“Y la solterona triste, llena de celos y de envidia, humillada en presencia de la mujer-madre, salióse de la cocina para no verla. Experimentaba ante ella ese mismo susto misterioso, ese respeto que sienten las mujeres ante las vacas maternas que vagan por los prados, arrastrando con plácido mugido sus ubres henchidas.” (RCA, 1924c: 5)

En esta obra, *La onerosa palma de las vírgenes*, el amor desviado de la hermana, el proteccionismo exagerado de la solterona sobre el varón, también desvalido y sin amor, es como una pesada carga para ambos. Para ella, porque él no reconoce su esfuerzo y dedicación.

“-Pero, ¿qué te he hecho yo para eso? ¿Qué te falta conmigo? ¿No te sirvo de rodillas, no te cuido, no hundo mis manos en el agua y no me pincho en la aguja porque nada te falte? ¿Qué más necesitas, di?” (RCA, 1924c: 7)

Y para él, porque su sobreprotección le recuerda su propio desvalimiento.

“-Necesito una mujer...” (RCA, 1924c: 7)

Por ejemplificar aún más, los rasgos de la literatura de RCA asociados a esa estética tradicional del relato corto se recogen ampliamente en una colección llamada *Las cuatro*

gracias (narraciones de amor). En ella se recogen diferentes narraciones que modelan brevemente principios ideológico-artísticos que ya hemos desglosado en este trabajo. Sin embargo, no queremos dejar pasar por alto la oportunidad de resumirlos de algún modo y de confirmarlos con esta peculiar colección. En *Cándida*, “*La pastorcita*”, tenemos el personaje-tipo del solitario en busca de relaciones amoroso-sexuales. Tenemos el sexo y la muerte como símbolos enraizados en la misma esencia. Tenemos la aparición de los celos, en este caso de la esposa sobre la cuñada, la sempiterna hermana que es aquí censora de la felicidad...

“Pero cuando viniera la cuñada (...) ella tendría que irse de la casa otra vez, porque la ausente tenía celos de las caricias que le hacía el hermano y del amor que disipaba sobre su frente pura.” (RCA, 2013: 16)

Y, por supuesto, tenemos esa mezcla de ingenuidad y estulticia al considerar que el amor puede redimir al hombre de sus desgracias materiales. El egoísmo también se inmiscuye en asuntos amorosos y *Cándida*, al descubrir su belleza, al ser consciente de ella por vez primera, comienza a perder su ingenuidad y a despreciar al amado, con lo que parte de su atractivo se disipa. Esta malformación amorosa es producto de una pulsión dominante que impele al individuo a estar en un plano superior al resto, a perpetuarse como ser y como idea, con lo que el amor no basta para querer al otro, también ha de estar plegado a las condiciones que ese amor impone, como un contrato con fatales consecuencias. En *Rosa “la murciana”*, hay una preocupación de RCA por mostrar que la sociedad que el hombre ha creado propicia la destrucción del *beatus ille*, del espacio natural donde reside la memoria infantil del hombre y su felicidad absoluta. La descripción de los espacios copa buena parte de la ambientación que, con aires costumbristas, sirve más bien para ahondar en la personalidad poliédrica de los personajes. Así, tenemos la naturaleza personificada en la feminidad.

“Era delgada y morena, y de una belleza aldeana, corrompida por la ciudad.” (RCA, 2013, 64)

El arrabal, mito urbano.

“(...) en un barrio de mujeres marchitas.” (RCA, 2013: 64)

O la influencia de la memoria infantil como origen y deseo de una pasión posterior, adulta y que poco tiene que ver con las bellezas del pasado.

“(...) él, hombre veleidoso del Sur (...)” (RCA, 2013: 67)

Pero que conforman la personalidad del artista y el hombre. La inocencia y la ignorancia de las maldades, aluden a una cierta “pureza” de la mujer que aún no ha sido corrompida por su propio deseo y egoísmo –aunque este pensamiento es, en sí, egoísta y quiere el beneficio del varón.

“¡Te amo, oh, Rosa, porque eres pequeñita y modesta y no llevas todavía el peinado alto ni los cabellos teñidos como las cortesanas astutas y soberbias (...)!” (RCA, 2013: 74)

El protagonista, en cambio, no se siente parte del escenario descrito. Está convencido de que lo suyo es amor y no una expresión de vicio, no una corrosión de su espíritu. Claro que el modelo de personaje exige su conciencia de debilidad personal frente a la presencia del amor, un sentido de la dependencia que agranda su bisoñez.

“(...) él es, en suma, un hombre al que el amor se ofrece marcado con un precio y que de una mujer es tan sólo el amigo.” (RCA, 2013: 105)

Como en otras historias decimonónicas, la salida de la miseria es un campo vedado a los pobres. Se trata de una utopía que alimenta las cabezas de los que sólo pueden soportar el dolor bajo el influjo de una ilusión. La creación de esos mundos ilusorios mantienen con vida a unos seres que, de no ser así, se verían arrastrados a la autodestrucción, aunque, en algunos casos, esa consecuencia trágica también llega de la mano del decepcionante descubrimiento de la imposibilidad o ante el convencimiento de que nada puede cambiar más allá de la propia acción individual, cuyo campo de influencia no rebasa los límites de la conciencia.

“¡Fantasías! Ya volverá... No es la primera. Se les toma mucho cariño a estas esquinas.” (RCA, 2013: 107)

La enmienda del personaje, en esta corta historia, no llega a través de la pérdida personal; su debilidad sigue estando presente, exenta de prejuicios y sin una conciencia de

inmoralidad. Su actitud, libre y honesta, también da la clave de una actitud arrogante ante la adversidad, y de una postura de inconformismo que contrasta con la presión que ejercen los censores de la comunidad. La felicidad es una utopía, sí, pero ¿por qué renunciar a una pequeña parte de ella? Esto es lo que parece preguntarse el protagonista cuando reflexiona en voz alta.

“¿Quién puede renunciar a la dicha de ser aguardado en las esquinas y de subir con una amiga joven a los desvanes pobres de una casa discreta donde el amor torna a ser niño saltando sobre los grandes lechos?...” (RCA, 2013: 110)

Así también, *El poema de la cocinera* ofrece un conjunto de los lugares comunes en la creación de una poesía del encuentro amoroso, como un modelo que, más que quedarse en la superficialidad del esquema del romancero o las cantigas de amor, ofrece un paradigma que ya, claramente, podemos nombrar como cansiniano.

“Así, él, con las manos tranquilas, acompañaba gustoso a la amiga, y se extasiaba en aquellas noches serenas del final del estío oyéndola hablar de su juventud, que él no había conocido, y que era como un hermoso poema de amor libre que se había desarrollado por los edenes de los arrabales de la gran ciudad.” (RCA, 2013: 118)

La consecuencia inevitable, como principal moraleja, es que la desgracia de la belleza juvenil es su abuso y su desprecio, cuando desaparece. El destino de la bella es la tristeza y el abandono. La vejez, a pesar de su sabiduría, por el contrario, no resulta bella ni respetable al lector, sino envidiosa. En esta historia, el personaje que representa la meretriz es el que añora ese amor ideal, el primer amor, un amor del pasado que se quedó en el recuerdo. Su “amigo” le explica que ése es el verdadero amor y que debe sentirse orgullosa de haberlo sentido en alguna ocasión, y no dolerse de su pérdida, pues su latencia es, en realidad, una presencia.

“Y aquellas noches, escuchando al amigo, se proponía reservarse enteramente a aquel amor (...) de cuyo recuerdo todavía habían de manar para encantar su madurez y hasta su ancianidad como de un pecho macerado, ondas inagotables de melancólica dulzura.” (RCA, 2013: 129-130)

Aunque él mismo, al sentir un callado amor por ella, se anula como persona, se transmuta en el ideal.

“(…) yo soy para ella el espejismo de aquel novio primero que la aguardaba los domingos (…)” (RCA, 2013: 133)

Como la pasión se ha hundido en el recuerdo, y el sentido de maternidad ha invadido la vejez, como un sentimiento dominante, se convierte en una forma de supervivencia, de resistencia sentimental.

“(…) maternalmente, como para un niño, descubrió aquel regazo, que conservaba siempre una fragancia láctea y del que la menor presión aun arrancaba un penúltimo coágulo tiernamente fundido.” (RCA, 2013: 147-148)

Finalmente, para representar el descubrimiento de la mujer como un acto extraordinario, un símbolo, un tesoro, un ser superior al hombre, dejando evidente que la belleza reside en ella y que es un don inaccesible al resto de los mortales, RCA usa de la parábola. Su filiación bíblico-literaria recicla esta construcción en *La invención de la mujer*, que se convierte en una definición extendida de dicho concepto literario. La mujer como un mito del arte moderno, recuperado de la historia a través de su misma tradición, aparece como elemento de la modernidad, reconstruido y brillante, traducido al actual contexto. Esta cosmogonía de los elementos conocidos supone uno de los rasgos de la literatura cansiniana que, hasta ahora, no han sido debidamente destacados y que, al igual que un traductor de la *Iliada* en el siglo X, por ejemplo, es el mecanismo de trasposición del signo lingüístico a través del tiempo. La semiótica *cosmogónica*, podríamos decir, eleva al perceptor actual lo que ha quedado atrás en su cultura vernácula, sedimentado en el *logos*. Así, no sólo se recuperan los matices más próximos a la originalidad del término o la construcción utilizada, sino que se dan visos de autenticidad, de probidad, a la palabra como herencia del aprendizaje cultural de los seres humanos.

“En torno al sueño de la inanimada criatura, los hombres permanecían turbados y murmuraban entre sí con un supersticioso misterio sobre la clase de criatura que el mar ambiguo en sus dones le había ofrendado. Porque no recordaban haber visto nunca ningún ser semejante sobre la tierra, ni nunca sus redes habían extraído del mar un trofeo tan suntuoso.” (RCA, 2013: 215)

Lo que sí podemos afirmar, como conclusión, es que el auténtico protagonismo de los relatos breves y novelas cortas de RCA, reside en la tipología del desclasado, del individuo (hombre o mujer) excluido del orden social, que ha de modificar su papel en el mismo o aceptar su desgracia. En ocasiones, este punto de partida, es la referencia para

que se produzca la reflexión y el diálogo con el entorno. En *El sacrificio del más joven*, a modo de tragedia griega, una estructura de poema dramático hace que el coro actúe como un personaje, con una conciencia indivisa. El lenguaje, ampuloso y solemne, carga al cuento de los matices de una parábola profana.

“Todos. –Dinos si la deseada se aproxima; tiéndete hacia ella, tú el más ligero de nuestros dardos...”
(RCA, 1916b: 13)

Poco podemos añadir al respecto de nuestro análisis de este singular conjunto de novelas y relatos que componen las obras breves de Cansinos Assens. Seguidamente, continuaremos ahondando en algunos aspectos muy relevantes de su obra narrativa que, o bien son veladamente trazados en estas obras o, por encima de su análisis crítico aquí incluido, necesitan de un apartado para ser precisados. A ello remito al lector.

2.4. *EL AMOR EN CANSINOS. LA MUJER COMO OBJETO SEXUAL.*

Aunque al analizar el amplio conjunto de novelas cortas de RCA ya hemos desgranado el tema del amor como concepto artístico, cabe dedicar un apartado específico a este aspecto, puesto que no sólo funciona como una instrumentalización dentro del mecanismo literario sino, además, como un paradigma del mito de la modernidad, uno de los ramales de la nueva visión ideológica que suponen los modernismos. Responde el amor a una serie de rasgos característicos que lo emparentan con una larguísima tradición, que forma parte de la música, la literatura y el arte, en general. A esto hay que añadir su participación como eje central del desarrollo vital del hombre en el grupo. El amor es, por lo tanto, referencia y foro de discusión, pregunta e idea convertida en símbolo. A todo ello nos referiremos.

En la literatura de RCA puede que la mujer –que es como decir el amor, ya que se concibe como un todo identificado en la feminidad, símbolo de creación y de fin, de universo cerrado- sea un cosmos en sí mismo del que participan todo los seres, pues no existen mujeres más allá de una sola mujer, que es la que representa el ideal que completa la existencia.

“Rafael Cansinos Assens expresa su visión del universo femenino a través sobre todo de los personajes que pueblan sus novelas memorialistas, y a través de ensayos donde reflexiona de un modo explícito sobre la condición femenina.” (Vicente García: 51)

Y, en todo caso, nuestro autor no hace sino emparentarse con una nueva generación que pone en primera línea un tema considerado argumento complementario, para la novela del folletín, o simplemente un aspecto costumbrista del arte decimonónico. En ocasiones, la novela cansiniana usa del amor con un regusto medieval o romántico, al tiempo que visualiza aspectos extremadamente oscuros de las relaciones humanas, lo que no deja de parecer un sarcasmo artístico. En todo ello vemos una especial predisposición del creador a explicitar este aspecto como uno de los más importantes de su obra. Sobre él, de hecho, construye una gama de personajes y de relaciones que completan una tipología singular y muy característica de su configuración literaria. De todos modos, es evidente que su visión de la feminidad viene condicionada por una educación que, contextualmente, tiene ciertos visos de tradicionalismo. En ese sentido, para conformar el mito de la mujer, donde

se contienen los aspectos de la sexualidad, la posesión o la maternidad, se necesita una justificación que sublime el perfil cotidiano de ese insuficiente papel que la sociedad le asigna. La mujer, por todo ello, es vista desde el autor-hombre como un ser distante y desconocido que implica una ignorancia sobre su auténtica condición. Así lo ve, también, Luis Miguel Vicente García.

“(…) como en el resto de su obra en prosa, Cansinos Assens es más un cronista de la realidad que un imaginativo. Cuenta lo que vive, y habla de la condición femenina desde las luces y las sombras que le inspiran las mujeres que conoce (las de su familia, las de los burdeles, las escritoras, las de la literatura…) condoliéndose de lo que considera tal vez el aspecto más triste de la mujer de su tiempo: su capacidad para suplicar, encorvarse y mostrarse como víctima y como el ser más desgraciado del mundo. Al tiempo que, en el otro extremo, resplandece como el ser de alegría más intensa, de belleza irresistible. Es una naturaleza doble y contradictoria que Cansinos percibe como misterio (…).” (Vicente García: 51)

Empero, es complicado poder justificar esta apreciación al completo una vez que se han leído los textos. Esa realidad de la literatura de RCA no puede ser la realidad lógica que parece sugerir Vicente García que está detallada allí. Toda vez que su visión de la feminidad sí que corresponde con la tipología superficial de los caracteres usados, entonces ¿dónde está la sensible diferencia percibida? En el hecho de que la mujer constituye un emblema que va mucho más allá que toda su limitación social o su maniquea debilidad histórica. Sus maneras no están alejadas del modelo de mujer que el lector conoce o que ha tipificado en su estereotipo cultural, aunque en la nueva ideología creativa la mujer es un eje central, un núcleo activo de propuestas y referencias sociales e intelectuales, de las que el hombre se considera deudor y no origen. De hecho, las mujeres de las novelas cansinianas, aun en su más profunda desgracia, suponen un modelo de equiparación con el hombre, en su soledad o retiro, y, en el resto de los casos, un objeto anhelado situado en un plano superior y que, en la práctica, más allá del símbolo, gozan de un estatus íntimamente reconocido en el círculo más cercano. La socialización de sus ideas emancipadas, por lo tanto, ponen a la mujer en un plano de opinión distinto al que su aspecto exterior denota. Es una manera de adaptación del casticismo que, por el tamiz de los modernismos, llega hasta la última expresión poética del concepto más hipertrofiado de feminidad, apoyándose en las bondades del tópico literario a través de la historia. Es por ello que, como aprecia Conde Guerri, la realidad se extrema hasta que se convierte en alegoría de ella misma, en una deformación intencionada que transformará

la desgracia general en un marco teatral de discusión, y la mujer en un mito de la modernidad.

“En su planteamiento partirá de situaciones amorosas vinculadas a un acendrado clima de degradación, factibles de engendrar en su voluntario paroxismo la nueva ideología propiciada por la vanguardia. Es decir, empleará de forma sistemática la consagración del cliché melodramático finisecular, entendida como vía depurativa y creadora de una nueva estética. Todo sentimiento en sus novelas es desbordado, carente de límite racional y así se convierte en metafórico, ofreciéndose en consecuencia a perspectivas más amplias dentro de una alegoría del amor absoluto.” (Conde Guerri: 29-30)

Sería interesante entender que buena parte de su exposición crítica de la sociedad, orientada hacia el erotismo y la degradación de los sentimientos, así como a los comportamientos prohibidos y los pensamientos excéntricos, suponen, en el caso de la visión femenina, una manera de superar la barrera de los prejuicios adquiridos culturalmente. Dado que un hombre de su época posee un nulo conocimiento de la condición de la mujer en su íntima esencialidad, la elasticidad del lirismo le permite llegar a los recónditos aspectos de una diferente socialización, basada en una mayor libertad y participación en los ámbitos de las relaciones interpersonales. Esto supone una revolución considerable, entendida la mujer, por vez primera, como un ente responsable de su propio devenir, y no como alguien dependiente sólo por razón de su sexo. Evidentemente, RCA no es un autor de visión moderna en este sentido, puesto que su modelo de mujer es bastante convencional. Pero, a juzgar por su utilización en el ámbito literario, crea de ella un mito que ofrece una oportunidad de superación de ciertos maniqueísmos seculares.

“Claro que escribe en una época en que el punto de vista masculino prepondera de un modo absoluto y las mujeres no han empezado a hablar con libertad de cómo sienten su identidad y sexualidad (...) Todavía ve que el feminismo (...) suponía desarrollar básicamente posturas y destrezas masculinas –la escritura entre ellas- y renunciar a la posición de servidumbre que de un modo tan terriblemente unánime se ha adjudicado a la mujer en las diversas civilizaciones (...).” (Vicente García: 51)

No obstante, Vicente García insiste en considerar que buena parte de la singularidad de la mujer, como ente social, reside en su forma de afrontar la soledad y la desgracia, que parecen inherentes a su rol. El hecho de que la mujer sea una excluida desde el primer momento de su presencia, ya que se encuentra ante el callejón sin salida que no le ofrece sino el sometimiento a unas injustas reglas o la expulsión, resulta una oportunidad única para la consolidación de una tipología literaria que RCA sabrá aprovechar muy bien. Su

visión del nuevo héroe modernista –tan trágico como el romántico pero más práctico en su acción final- casa a la perfección con esa condición femenina que, finalmente, supondrá el punto de referencia ideal para el hombre, quien debe aprender a superar toda miseria y a renovarse. La mujer, como un ave Fénix, permanecerá en un nivel inalcanzable de fortaleza, desechando todo lo que la rodea y saliendo victoriosa. Esa percepción de la feminidad como de una fuerza de la naturaleza, no disminuye un ápice su adhesión a la idea de belleza tradicional, de hecho, como en el caso del personaje de Última, por ejemplo, consigue aportarle el matiz de modernidad que la constituye en un emblema de los nuevos tiempos.

“Le conmueve a Cansinos que la propia mujer sea una criatura de dolor en su intimidad y reconoce que está aureolada de un misterio impenetrable para el varón (...)” (Vicente García: 53)

Porque la mujer, acostumbrada a ser el último eslabón de la cadena, convive con un sufrimiento existencial y un abandono que ha transformado en potencialidad y en acción vital; mientras que el hombre, habituado a ser el centro de las cosas, no soporta su exclusión social, viéndose condenado a la muerte. Esa relación entre la nada *muerta* y la nada *viva*, representada por la mujer, es el morboso emparejamiento que RCA lleva a efecto en su teoría del sexo. Sexo y muerte, veremos, son dos caras de la misma moneda. La combinación de elementos que se concentran en el nuevo símbolo femenino es tal que no acaba de ser identificada por la cultura vernácula. Existen rasgos que matizan modelos anteriores, hasta el punto de que se producen confluencias que chocan con la visión tradicional y que dificultan, de entrada, la recepción del mensaje. La entrada de conceptos de la cultura oriental o la defenestración de ciertos valores del catolicismo más acendrado sirven, por un lado, para modificar los puntos de vista del lector, con el fin de superar los límites que marca su propia educación y sus prejuicios y, por otro, para liberar al mito del corsé de la herencia cultural, muy férreo en este caso. De este modo, el mito es capaz de transformarse, permaneciendo no obstante como argamasa de una realidad que se ha tornado más compleja y que integra muchas más dimensiones. Una de las más complicadas de integrar es la que afirma que la mujer, más allá de toda concesión a su papel sexual o a su rol familiar, es un ser en plenitud que exige su espacio. Para autores de su época, como el nuestro, el efecto “rebote” le lleva a concebir mujeres *tipo* que llevan hasta el extremo su exigencia, colocándose en un plano inalcanzable para el hombre. Sobre todo se trata del reconocimiento de una condición cotidiana: en una sociedad

claramente dominada por los hombres y donde las mujeres juegan un papel secundario, éstas, sin embargo, son las que condicionan buena parte de las acciones que se realizan y, en la sombra, dominan el terreno de la sentimentalidad y la motivación. Así, los personajes varones de sus obras no sienten reparo alguno en admitir que necesitan a la mujer para completarse, que son dependientes y que no hay otra razón de vida que la de entregarse al amor femenino. Si a esto le añadimos que la libertad sexual proviene de una visión de la mujer, mucho más preclara, y que el sentido de la santidad y el recogimiento parece pertenecerles de manera natural, la superioridad moral y sentimental de la mujer es evidente. Por eso a ella les corresponde atesorar los rasgos del mito y sólo ella puede liderar los nuevos tiempos, ya que es la superviviente de todos los males de la historia.

“Resulta curioso perseguir las siluetas de mujer que aparecen en sus historias porque a través de ellas se dan cita dos vectores ideológicos que justifican su macrocosmos espiritual; la fusión de las corrientes decadentistas sobre la imagen de la mujer y las versiones que de ellas se tienen en la herencia oriental. De entrada, el autor polariza su preocupación en la dualidad, siempre oposicional, que existe entre la virgen y la prostituta.” (Conde Guerri: 30)

Al no existir un precedente aceptado en nuestra cultura que sea capaz de aglutinar tales contradicciones, RCA acude a su afinidad oriental para modelar la estética del símbolo.

“Es a partir de estos conceptos –misericordia, generosidad- donde Cansinos encuentra el punto de articulación que le enraíza con la tradición oriental. (...) Resultaría incontrolable el número de ocasiones que el autor define el cuerpo y la actividad sexual de la mujer a modo de un fruto o de una ofrenda (...)” (Conde Guerri: 31)

También nuestro autor se enfrenta a esta idea desde el ejercicio de la crítica, creando una distancia aséptica de análisis literario, como si él mismo no se viese afectado por tal circunstancia, o como si quisiera dar a entender que su visión de la mujer no nace de su propia soledad vital, algo que parece, a todas luces, poco probable. RCA, en todo caso, siempre hace suya la identificación de los personajes del texto, y la mujer, protagonista del poema, es escrutada retóricamente como si contuviese un misterio aún no definido.

“¿Qué suerte de amor es esa que no despierta celos? ¿O es que desvarías, mujer apasionada?” (RCA, 1930: 23)

La función de la mujer y su papel como catalizador de la acción de la modernidad, no pasa desapercibida para otros autores que, como el nuestro, captan el mensaje de la renovación de un modo fulgurante. Este es el caso de Luis Martín-Santos, verdadero icono de la nueva novela española quien, no sólo presenta al personaje de D. Pedro como sino de avance de la ciencia en los nuevos tiempos, sino que coincide en que éste se ve atrapado en su papel como futuro marido, así como defensor de los derechos de concepción de la mujer, en una sociedad violenta e ignorante. La mujer moderna resulta atractiva a ojos del intelectual, lo que indica que cultura y sexualidad están íntimamente ligados, como no podía ser de otro modo.

“Matías se alegraba al presentarle.

-Mira. Vale la pena. Ha leído a Proust –señalando a una muchachita con gafas que, por variar, no iba de negro sino con un jersey amarillo limón a tono con sus formas.

-¿De veras? –se interesó Pedro.” (Martín-Santos, 1978: 67)

El artista, en su motivación íntima de desarrollo de la idea, expone, en realidad, una atracción fatal hacia la expresión carnal de la misma. La idea ha de ser realizada, cosificada para el placer de su apreciación, corporeizada. De tal manera que la creatividad es una forma de dar cuerpo a las pasiones internas del artista, del mismo modo que la acción sexual es una identificación de las pulsiones corporales en el objeto sexual deseado: sea mujer u hombre. Por ello, y ya que la historia ha concebido como “normal” el deseo heterosexual y así lo ha estereotipado, la mujer se convierte en objeto, en cuerpo artístico que contiene en sí los rasgos de una idea creativa, poética, lírica y plena de belleza. Mito sexual es, por lo tanto, mito de la creación.

“El espontáneo arrobo del joven al contemplar a las muchachas, de las que ha querido apartarse mediante todas las artes persuasivas, simboliza aquí la intuición artística que añora y anhela el acto poético creador, por encima de los preceptos, las leyes y las tradiciones de la teoría. (...)” (Pabst, 1972: 72)

En realidad, RCA hace suyos, según la teoría de Walter Pabst, muchos de los postulados del pensador renacentista, que ya observó en la mujer una oportunidad de renovación de los idearios medievales. Curiosamente, al poner al hombre en el centro del huracán filosófico y vital, la figura de la mujer resalta por encima del conjunto y se vuelve imprescindible, reconociendo implícitamente la dependencia natural del individuo de su

parte femenina, que es consustancial a él y que, liberada, produce una multiplicidad de la realidad notablemente más enriquecedora y completa. De esta manera, los viejos valores, concentrados en el papel social de la mujer y en la unidad familiar así concebida, quedan anulados o, al menos, solapados por la irrupción de un nuevo ser que pide protagonismo y que, sin el apoyo de la historia, consigue, partiendo de cero, colocarse en un plano de interés superior.

“El adolescente que se aparta de la actitud teológico-escolástica del padre y se vuelve hacia las mujeres, no es sino el poeta humanista en mentalidad y sentimientos, que inaugura una nueva era cultural y humana. Las mujeres no son ya portadoras del pecado, las emisarias del Mal, como las presenta la Edad Media y la novelística sacerdotal del Oriente, sino el dechado de un nuevo sentido de la vida, la expresión de una nueva estética, apartada de los universales, la pedagogía moralizante y la doctrina y no formulada de manera teórica, en la que queda profundamente modificada la relación entre el hombre y el mundo.” (Pabst, 1972: 72)

Así que la sexualidad puede actuar como vehículo de la revolución artística. El sexo es un elemento definidor del perfil humano, social en una comunidad con principios morales. La naturaleza acaba convertida en un bien de cambio ideológico y de dichos principios.

“(...) la rosa de carne, la última espina de su virginidad.” (RCA, 2011d: 80)

El erotismo es, por consiguiente, la manifestación de una serie de intenciones implícitas en el atractivo intelectual del objeto deseado, experimentado a través del físico. No se trata únicamente de un rasgo animal instintivo sino, también, de la seducción que ejerce el conocimiento y que resulta avasalladora. El secreto, el misterio que esconde el cuerpo desconocido, nos descubre sensaciones que creíamos ignotas. En el personaje de Sophy, por ejemplo, su sofisticación es altamente sexual. De hecho ella viene representada como la maestra de la vida de alguien que no ha conocido aún el sexo, y que se siente intimidado en su presencia. Lo que son unas clases de idiomas se transforma en una revelación de secretos vitales. Y es que el sexo, en realidad, consiste en un autodescubrimiento del ser, lo que implica una reflexión intelectual canalizada por el deseo físico. En el caso de la prostituta, paradigma del escalón inferior en la feminidad –y en la sociedad misma- los beneficios obtenidos y su reconocimiento entre los admiradores, en algunos casos, superan las expectativas de algunos de los artistas, envidiosos de tanta acumulación de

belleza. Esta paradoja literaria supone una reivindicación de la naturaleza del arte, que no es una impostura ni una pose, sino un arrebató de instinto vital y superación de las dificultades.

“(...) aquellos hombres que la amaban a ella y no amaban nuestros versos (...)” (RCA, 1923e: 12)

De hecho, el hombre inteligente busca todo aquello que no se parezca a una mujer resignada, necesita de ella el impulso que le obligue a avanzar y que le recuerde su compromiso con la vida, que no es otro que su negación de toda renuncia y su valorización de sí mismo.

“(...) rejuveneciéndose en aquella errabundez de célibe (...) renovó las emociones de su bohemia artística (...)” (RCA, 1924b: 1)

Independientemente de lo que la mujer ha de significar a ojos del hombre, existen una serie de rasgos asociados a ella que están impresos en el mapa de la historia, pero que pueden ser vistos desde una óptica mucho más independiente y menos atávica. La maternidad es una función social, humana y casi mística de la mujer por la cual se la venera y se la respeta, pero también se la esclaviza y se la coloca en posición de víctima de un interesado conductismo. Resulta cómoda la actitud social e histórica que alaba la natalidad mientras descarga la responsabilidad de la misma sobre quien la padece, la sufre, la experimenta aunque, también, la goza y la mima. En este complejo orden de cosas y de sentimientos, la maternidad es un mito de la historia, una fábula en la que la mujer es el recipiente que contiene el principio del universo –ver el famoso cuadro *El origen del mundo* de Gustav Courbet- y que está relacionada con una despersonalización de la fémica como individuo, pues su función sagrada le obliga a renunciar a todo lo demás, incluso a ella misma. El mundo, pues, comenzó siendo materno.

“Por mucho que mi lengua se esforzara en articular sonidos primitivos, no conseguí formar la hermosa palabra de padre; sólo madre era posible.” (Grass, 1986: 19)

Para lo cual se busca un encaje de dicha maternidad, un espacio regulado por las leyes del hombre que permita la adecuación del sagrado sacrificio de la mujer, en aras de una expansión de la humanidad. El matrimonio es el receptáculo de la maternidad y ambos se presentan como sacrificios dolorosos de la mujer con un fin social.

“(...) el blanco velo irrevocable, como una cándida mortaja. (...) un destino consagrado a la maternidad heroica.” (RCA, 2011d: 26)

Claro está que la maternidad está asociada con un sentimiento anímico esencial en el bienestar de la mujer, en su completitud, y corresponde también a un alto grado de su libertad como ser humano cuya esencialidad es singular. Así pues, la castración más innoble y dolorosa es la que separa a la mujer de la maternidad que, en el caso de la maternidad trasladada a la figura del hermano, que es una trasposición *contra natura*, está adoptada pero cuya conciencia no deja de ser completa. Los ejemplos de la mujer del protagonista que trata a su hermano como a un hijo, llenando así su propio vacío maternal, son variados en la novelística de RCA.

“Y entonces se acordará de mí, de su hermana, de la única criatura que lo quiso de verdad en este mundo, de la hermana mayor, que para él fue una madre y le lavó cuando niño y le veló el sueño de huérfano y de la que hizo menosprecio para complacer a una mujer extraña.” (RCA, 2011d: 161)

Por lo tanto, la mujer que se completa a través de la maternidad, que cierra su ciclo existencial tentada por el instinto que brota de su ser, llega a la confirmación de su persona y a rozar cierta forma de felicidad que transmite, como un don, al hombre, al que relaciona con dicho estado de bienestar y plenitud. El matrimonio, así concebido, carga de positividad la imagen costumbrista de la unidad familiar, como elemento vertebrador de la España casticista. Hay bastante de hierático en la contemplación de la mujer madre como un objeto de pureza, donde el sexo no tiene atisbo de mácula, ya que sólo se ha dado con un motivo sacro y parece, casi, no haberse producido. Por eso la madre bien puede ser confundida con una virgen.

“-Él, enternecido por la acongojada belleza de su rostro, que se torna maternal a la sola evocación de los ahijados, maravillado de la belleza con que la maternidad figurada dota a la esposa estéril, presintiendo qué distinto surco, más ancho y profundo, pudo trazar en su vida el advenimiento de un pequeño y con cuánta mayor plenitud se hubieran amado los dos, murmura esta queja indigente, tan lamentable en la tierra florida - ¿Por qué no habremos tenido un hijo?” (RCA, 2011d: 204)

También existe un aspecto varonil de la maternidad no asociado al matrimonio sino a la sexualidad, y que poco tiene que ver con el deseo de construcción familiar, sino con el instinto hedonista del hombre. La maternidad puede ser, también, un motivo de rechazo

por parte del amado, que la relaciona con la fealdad, con la deformidad. La belleza intacta de la mujer se ve consumida por el esfuerzo que supone la concepción y su posición dominante se ve relegada a un segundo plano, por lo que el hijo es un competidor, más que un ser querido y deseado, digno de protección. Entonces es cuando la natalidad acaba identificándose con una traición al amor, que redimía al hombre a través del placer de la carne y los sentidos, incompatibles con la crianza de un niño. El parto es un desgarramiento incurable del cuerpo de la mujer y una herida abierta en el deseo del hombre.

“Así había vivido ella, bajo el ceño constante del amado, desde que se abrieron las fuentes de su fecundidad (...)” (RCA, 2011d: 122)

Es, por tanto, la maternidad una confluencia de sentidos antagónicos dentro de su semiótica literaria. El signo, en sí, está identificado en la cultura popular y, en especial, en la obra de nuestro autor, con el pecho de la mujer. Dicho signo es una constante en su concepción de la maternidad y representa, además, la forma evidente de la sexualidad femenina, condensando muchas de las dimensiones que aglutina su poliédrica significación. Así, por ejemplo, puede representar el espacio de refugio del hombre, que fuera del entorno de su inocencia se encuentra absolutamente desamparado, a la intemperie.

“Y temblaba su seno maternal en la congoja de su llanto.” (RCA, 2011d: 10)

Pero también representa la paz, la estabilidad, el símbolo de la fertilidad que está asociado a la vida y a la riqueza de los pueblos, prosperidad de la familia y suerte. Fuente dadora de vida y de consuelo.

“(...) ahora que estás embarazada y que tus dos pesarán más pronto más que los tres de Aya, me siento satisfecho y no deseo nada. (...)” (Grass, 1986: 21)

La forma geométrica del seno es también motivo de atracción estética y de ironía literaria, asuntos muy propios del modernismo. Su redondez es una llamada al desorden lírico del comportamiento humano, a la irracionalidad festiva, al disfrute de los sentidos que evoquen una humanidad liberada de su corsé positivista. Hay algo de burla contra la historia y su concepción machista en *El rodaballo*, de Günter Grass, quien analiza el poder de las mujeres y el antagonismo de los sexos a través de una fábula cósmica,

interminable e intrincada. En ella podemos observar cómo el deseo carnal se descubre en su ansiada abundancia de miembros, en la multiplicación de los pechos, en la bondad de la carne. Así se espantan los males de la mediocridad religiosa y el abandono de lo sensitivo.

“Lo que pasa es que los hombres están chalados y quieren siempre más tetas. Sin embargo, todas las cocineras con las que he tempotransitado sólo tenían, como tú, algo a derechaizquierda: Mestuina, dos; Agnes, dos; Amanda Woyke, dos; Sophie Rotzoll, dos conmovedoras tacitas de café. Y Margareta Rush, la abadesa cocinera, asfixió en la cama con sus dos tetas, desde luego enormes, al rico patricio EberhardFerber.” (Grass, 1986: 21)

En ese matriarcado que la fábula de Grass elabora, la teta es el símbolo de dominación social.

“(…) en la Edad de Piedra (…) Padres no había. Sólo imperaba el matriarcado.” (Grass, 1986: 25)

Y por esto, dándole carta de veracidad histórica a lo que es una fábula cómica sobre la lucha de sexos por el dominio del desarrollo humano, el fabuloso autor alemán coloca a la historia contra las cuerdas, negando toda científicidad del devenir del hombre y relativizando su presunta objetividad, consiguiendo, en el camino, una liberación de los instintos más naturales y espontáneos que esa historia ha arrinconado en el desván de los desechos. ¿Qué habría ocurrido de ser las mujeres las autoras de ese relato histórico? En el pecho femenino encontramos, asimismo, un reflejo de la personalidad, un rostro vivo, un objeto que comunica y que semantiza cosas, cuya ausencia es una alienación del ser mismo de la mujer.

“(…) su rígido pecho, consumido en la aridez (…)” (RCA, 2011d: 37)

“(…) a ella, que se presentaba pobre y lisa, enlutada como una viuda.” (RCA, 2011d: 84)

Lo explicitado en la obra de RCA indica que el signo femenino sólo tiene encaje en el ámbito sexual o en el maternal, lo que implica un encaje del ser en su origen. Esto puede ser tenido en cuenta como una limitación tradicionalista de la mujer como objeto literario, toda vez que el modernismo también tiene una fuerte carga de profundidad de tradicionalismo, sobre todo en sus comienzos, como bien hemos comprobado, con matices, en la obra de RCA. Dicho esto, el hecho de que el autor expanda los valores de

la feminidad hacia el mito de los nuevos tiempos concede nuevos principios al objeto y a los actos relacionados con el mismo. Pero los rasgos costumbristas permanecen.

“Y por este nombre de madrina no es ella definitivamente una mujer de senos desamparados.” (RCA, 2011d: 93)

Ese mito de la modernidad también tiene, en la versión de Günter Grass, una visión retrospectiva, además de una proyección de futuro o de construcción del porvenir. Cuando se revisa el mito femenino desde la concepción del origen de la humanidad, el sexo, y la carnalidad aparecen, curiosamente, emparentados con la cocina y la religión, que son también campos de cultivo de la morbidez y del hedonismo.

“Así, la abadesa Margareta resolvió a su modo, es decir, en la cama, la cuestión más encarnizadamente discutida de su siglo –cómo se debía dar el pan y el vino, la comunión-, al colocar gimnásticamente el chumino en posición vertical y ofrecerlo como cáliz para que se lo llenasen. El vino tinto rebosaba dentro. Se podía mojar pan. U hostias consagradas. Así no se planteaba la pregunta: ¿es realmente o simboliza sólo el cuerpo y la sangre? Resultaban ociosas todas las querellas teológicas sobre el papel. No había ya ambigüedades. Nunca comulgué con más devoción. Con cuánta sencillez me ofrecía Margret el sacrificio y la transustanciación. Con qué fe de niño me sumergía en el gran misterio. Por suerte, los ojos de los dominicos no espieron nunca nuestras misas en la cama.” (Grass, 1986: 221)

Esa mezcla de liturgia religiosa y actividad sexual es un discurso apreciado y desarrollado en la obra de RCA, desde los postulados de una visión artística ideológicamente crítica. La religión es una herramienta cultural que forma parte de la educación materna de los hombres y una herencia de la historia que contiene, en el caso del judaísmo, elementos desencadenantes del desarrollo lingüístico –aunque suponemos que también forma parte de la cultura católica y de su simbolismo-. En tal caso, la religión contiene conocimientos y experiencias acumuladas por el hombre que se revisten de creatividad, de misticismo, de irracionalidad y que alcanzan el ámbito de la poesía. Más allá de la fe, la religión es un poema de la vida que contiene todos los ingredientes de las relaciones del hombre con el hombre, pero maquillados por la moralidad que trata de constreñirlos y empaquetarlos en su particular “caja de Pandora”. La literatura cansiniana, en su discurso crítico, libera las fuerzas contenidas en la cultura religiosa, asociándolas con lo más degradante e innato de la naturaleza humana.

“El lenguaje de Dios es un lenguaje erótico, nos apunta el Zohar. En la lectura que proponen sus páginas todos los mandatos morales tienen una orientación al deseo y a la unión real y no sólo metafórica de los sexos. Es un eros, en la más pura influencia platónica, a través del cual se conoce, es un placer de la carne que busca unión y llegada a Dios.” (De Paz Blanco, 2008: 164)

Con lo que RCA no hace sino reivindicar una mirada influenciada por el prisma de la filosofía oriental, donde el sexo es visto como un acto sagrado y una posibilidad de conexión íntima entre la divinidad y su creación palpitante. En esta crepitación de las partes del hombre, se manifiesta una vieja consideración sobre el equilibrio del ser y la nada, la mujer y el hombre, la teoría de las mitades que compone el acto de integración de los sexos, incompletos por sí mismos. El sexo es, una vez más, el acto de llenado de un vacío existencial que se sabe presente y que requiere una compensación. En la mística judía este mensaje permanece fijado y visible y Cansinos lo hace suyo.

“Y en este sentido los escritos de Yosef Chiquitilla insistiendo en las dos mitades del alma original, masculina y femenina, que al reunirse con la unión sexual no hacen más que reproducir abajo y por tanto arriba, la reunión de las otras dos mitades del hombre y Dios. La influencia platónica es evidente y también el papel central de la alegoría del amor sexual y el empleo del lenguaje erótico para manifestar esta convicción.” (De Paz Blanco, 2008: 171)

Por lo que toda morbidez asociada a la santidad no es sino una valoración litúrgica de la religiosidad implícita en el sexo.

“¿Qué nostalgia de raza, qué afrenta secular, qué dolores arcanos lloran discretamente bajo la alegoría de estas coplas eróticas prestándoles sus solemnes acentos religiosos?” (RCA, 1936: 17)

Una aceptación de que el amor es una fuente de divinidad, una religión transpuesta.

“Amor divino y amor profano van aquí paralelos y puede el último ser clave del primero. De ahí que haya en todo amor una revelación mística y que una zagala, cual la del Cantar, una simple pastora, profiera en su delirio erótico sentencias que hacen pensar en los teólogos.” (RCA, 1930: 33)

Y la mujer, un objeto bello que contiene en sí el sentido de la pulcritud virginal.

“Después de haberla gozado como a esposa, la celebra como a virgen; y en verdad que puede hacerlo, ya que la continencia, el veto que a la amada fiel se impone, es como una virginidad que la consagra inexpugnable para todo otro que el esposo.” (RCA, 1930: 174)

Como vemos, se trata de un sentido de la virginidad que ya habíamos anticipado cuando hablamos de la maternidad. No tiene que ver con el acto sexual, si se ejecuta o no, cuanto con la condición moral de la mujer, que pertenece a un rango de valores asociado a la familia, y que, por tanto, es un principio inviolable. El matrimonio consagra una unión inseparable, por lo que el sexo concebido dentro del mismo no es sexo, es una sacra manifestación del amor de Dios. Lo demás es perversión y placer. Incluso, en la cita se habla del goce del marido, nunca del de la mujer, porque la mujer, venerada y elevada a los altares, tiene en su santidad una razón de pertenencia al marido, al que se debe en virtud de tal estima. En el judaísmo, la mujer también se erige en templo y símbolo de la búsqueda.

“Alegría sensual y mística, pues que culmina en esa idea pascual, propia del ciclo religioso judaico.

El vientre de la esposa es como un arca de la alianza, como la mesa de un pascual convite en que el hombre puede celebrar desde luego el rito.” (RCA, 1930: 230)

Porque, en realidad, la religión consagra el símbolo femenino como vía de salvación. La divinidad, transpuesta en elementos de la cotidianidad que permitan su acceso al individuo, su cercanía, encuentra en el ser de la mujer la posibilidad de encontrar la herramienta perfecta, al vincular el deseo sexual con el amor más excelso y puro y al transformar toda pasión innata a la naturaleza del hombre con un sentimiento de exaltación de Dios, con una pulsión divina que sólo Él ha podido inocular en nosotros. A través de la enajenación de la libertad se consigue la manipulación emocional.

“*Acaso esta noche el prodigio va a venir de nuevo hacia nosotros (...) Os digo, compañeros, que acaso Ella va a mostrarse, por fin, a nuestros ojos...*” (RCA, 1916b: 8)

De tal modo que el amor no es sólo un deseo formidable que conecta con la figura espiritual, con el gran creador, sino que da forma al sentimiento de raza que en él pervive, y que mantiene la pureza de tal sensibilidad. Porque, de cara al ordenamiento de la especie, difícilmente puede servir un sentimiento que no es transmisor de una autoridad, de una herencia en forma de tradición, forma en que la liturgia se apodera de la espontaneidad y congela en un frasco de ordenación moral lo que el nuevo arte considera como una manifestación libre de la intimidad del individuo.

“Mire usted: si alguna vez he de dar mi corazón a una virgen, venciendo el instinto pánico que me impulsa a amarlo todo, no habrá de ser a una mujercita frívola de nuestra tierra. Elegiré una criatura de la raza doliente; una criatura que haya sufrido, que haya heredado de una madre triste un corazón grave y profundo. Vivo en la esperanza de ese encuentro.” (RCA, 1916b: 197)

Y en esa liturgia, como no puede ser de otro modo, existe un actor principal, objeto de veneración, que encarna los valores que han de ser enseñados y que conforman la cultura general de los pueblos que la aceptan. La mujer, sometida a adoración religiosa, convierte la feminidad en un emblema cultural enraizado con los principios morales que sostienen el mundo de los hombres; luego juega un papel vertebrador de la conciencia colectiva que ordena sus modos de actuación, algo que afecta directamente a la mujer individuo y al ser mismo de la mujer, que acaba en un segundo (por no decir un tercer) plano.

“Lloraré sobre el pecho lacio, y sobre su pelo, semejante a una cimera; besaré sus pies tan cansados de caminar como los de un discípulo del rabí...” (RCA, 1922c: 117)

Eso da lugar a dos realidades: la mujer que se observa en la liturgia, que es un símbolo literaturizado de la mujer social. Aquellos que consideran que los esfuerzos de los modernismos por cambiar la sociedad y modernizar las viejas tradiciones, liberando al hombre de sus propios corsés, critican la limitada actuación en el campo del arte y las letras, recordándonos su futilidad, su esteticismo y su nulo poder de influencia, han de echar la vista atrás hacia lo que han significado para las sociedades históricamente los mitos literarios contenidos en los textos sagrados, que con su elevación del mito de la virginidad, por ejemplo, han conseguido estructurar el hombre y sus relaciones sociales, en una clara intervención a través de la palabra heredada, que es como decir el poema heredado. De la misma manera, la literatura cansiniana transforma el campo de la liturgia, consagrando el sexo, como tal acción y no relacionada con la estructura social, y logra transmitir una idea de religiosidad que diviniza al hombre, a su naturaleza, y no su negación, como las religiones tradicionales hacen.

“El mundo está necesitado de esas sacras orgías en que se purifica el pecado, y se eleva a la solemnidad y al arte de un culto lo que de otro modo es un episodio no siempre bello.” (RCA, 1922c: 459)

A pesar de todo, ciertas metáforas bíblicas son perfectamente reutilizadas para la expresión de algunas consideraciones. El contexto del autor impide que deseche todos sus

prejuicios y, algunos de ellos, se cuelan en sus reflexiones denotando un atavismo que, por otra parte, es razonable, tenida en cuenta su educación personal. La mujer que se describe como lasciva resulta una tentación que RCA relaciona con la serpiente bíblica. A pesar de tanta negatividad, la novelística cansiniana deja bien a las claras que el deseo en la mujer no es una losa, ni un impedimento para su consideración, pero sólo se vislumbra cuando el personaje ya ha sido debidamente justificado. De hecho, el tipo de la meretriz suele preocuparse de asuntos mundanos e, incluso, morales, sin que en ello se atisbe un deseo sexual que vaya más allá de una protección maternal del desvalido o un amor casto e idealizado. Cuando la prostituta, abandonada al sentimiento pasional del admirador y presionada por su vejez incipiente, que anhela su antigua belleza, presiente que se le escapa el mundo al que había pertenecido, entonces aparecen ciertos rasgos de libidinosidad. Aun en esos casos, la sexualidad no es percibida como un arrebato incontrolable. Por lo tanto, en la literatura de RCA el sexo se sugiere, con toda su potencialidad activa, y se siente en su magnitud, pero, como en el caso del símbolo de la serpiente, sigue siendo tachado en su superficialidad, con lo que se cumple un cierto compromiso con las formas sociales establecidas.

“Ofreciase así a la tentación y vagaba hasta muy tarde por las encrucijadas, llenas de silbos y siseos, como un bosquecillo en que tuvieran sus camadas las serpientes.” (RCA, 2011c: 76)

Cuando el personaje de la mujer no posee la juventud y la belleza física que se le presupone en el mito y, además de la edad, permanece inmaculada, ésta tiene socialmente impedida su función sexual y, en este caso como en el del tullido, ejerce su dolor sobre los demás pero indirectamente. La venganza es más sutil y busca ser la gran mujer mártir. Su castración ha de ser santa, sacra, para poder estar legitimada. Su búsqueda de aceptación en el orden social la conduce hacia una cosificación del mito litúrgico, lo que implica una desviación sentimental traumática. En todo caso, han sido las circunstancias vitales las que le han impedido la realización de su sexo, su expresión completa, y esta situación provoca un sentimiento de culpa y odio, combinados, que convocan a la mujer a la renuncia y a la invocación del más alto de los órdenes: el templo. Ella es el templo y ha de ser reconocida así. Reacciona, de ese modo, violentamente, ante el rechazo de los hombres y de la sociedad, que la han marginado, reivindicándose como la más excelsa cuna de la cultura, el símbolo máximo, un emblema que, de hecho, ha construido la sociedad misma y al que ella se siente destinada. Es una manera de explicar el profundo

desarraigo que la vida le produce, de dar un sentido a todo el desorden emocional de la existencia y de completar el ciclo de la vejez, sin que eso suponga una destrucción de la lógica vital que le hace pertenecer a un tiempo y un espacio concretos.

“Aspiraba a que después de su muerte pudiera decir la hermana en el ancho patio -¡Pobrecita! ¡Ha muerto sacrificada! ¡Como una santa ha muerto!” (RCA, 2011d: 159)

Siendo la mujer un vehículo de salvación en la liturgia amorosa, el descubrimiento de la sexualidad, aunque influye profundamente en el sentido vital del hombre, no altera el sentido de sacralidad que acaba asociado al objeto femenino. Entendamos, de todos modos, que por muy sagrado que sea es un objeto, algo lejano, con cierto hábito de inhumanidad, que está más allá de todo y que no es tratado con la sensibilidad (positiva o negativa) con que se trata a un individuo. La despersonalización es una actitud cargada de frialdad.

“(...) cuando les vieron así unidos en un todo perfecto, adivinaron por primera vez muchos mitos antiguos, y comprendieron al cabo para qué era buena la mujer.” (RCA, 2013: 229)

Para este objeto, que no obstante interactúa en el devenir de los hombres, la lejanía del amor carnal, depositada en la mujer que no goza de la santidad, concede una falsa seguridad: el mundo está lleno de peligros para toda fémina considerada “pura”. La tentación invade las calles.

“(...) tu vida es bella aquí, sin besos en las castas mejillas, solo entibiadas por el calor de la cera sacra que se consume... Y la dulce muchacha, fija sus ojos, llenos de fe, en la imagen del santo patrono, ingenuo y pastoril...” (RCA, 1918: 29)

Pero es que el mundo que nos presenta RCA es el mundo de la deformidad, del agravio a la moral, el mundo de la injusticia y del sexo que, al fin y al cabo, es el único mundo del hombre, el único posible. La pureza y la virginidad son admiradas, pero esconden una esclavitud antinatural, una belleza idílica que no es humana del todo, sino en su apreciación.

“Por tu belleza cándida, las niñas llegan a ti con confianza... ¿y no ves cómo te miran cual si fueras una monja consagrada a Dios?” (RCA, 1918: 43)

Lo que la liturgia hace al invocar el mito de la belleza no es sino apoderarse de esta realidad que en nada se parece al ideal. El único modo de aproximar al hombre a la fe es el de encauzar su imperfección en una empatía del pecado, asumiendo que Dios no transforma, pero perdona, que no hay un mejor mundo en éste, sino en el más allá, y que el ideal, la pureza de la mujer es un valor que, entendido por el hombre, redime y consuela y puede hallarse en la maternidad y el matrimonio. De esta manera, la institución religiosa, en su afán por medrar, consigue cambiar ciertos estigmas asociados a la mujer en el pasado y que no servían sino para mostrar un lado negativo de la misma. Negatividad, por consiguiente, que queda sedimentada en el hecho cultural, y no desaparece, pero que se reduce a ciertos aspectos de su conducta, coincidentes con el modelo de mujer más liberal y más sexualmente explícita. El propio autor es capaz de advertirlo desde su posición crítica.

“Para los profetas y los redactores del Antiguo Testamento, la mujer representa la impureza, la abominación, el pecado sexual, y por eso suelen acompañarla, en sus alegorías, de la serpiente o el dragón.” (RCA, 1925c: 27)

Entonces, se pasa de un mito estigmatizado a un mito valorizado, que sirve de armazón al modelo de la familia católica pero que, a su vez, no destierra la imagen que se ha inculcado en la cultura vernácula del sexo libre asociado al pecado, y éste a la mujer pecadora. Pero, claro, el sexo es también una herramienta de magnificación de la figura de Dios, puesto que el hombre está hecho a su imagen y semejanza y necesita buscarse en él, que es el camino del otro. La concepción, en el ámbito de la familia, es un intento sucesivo de engendrar la belleza divina, su *geist*, en el hijo venidero. Los hijos son una bendición del creador, son una fuente de vida que limpia las impurezas del sexo y lo convierten en una unión mística. De modo que no se trata del sexo o la libidinosidad del hombre, lo que causa una perturbación en la liturgia, sino la finalidad del mismo: toda condición hedonista, todo placer por el placer o todo gusto estético está asociado al pecado, y no a la maravilla que supone crear una nueva vida, como ejemplo seguido en Cristo. De ahí que el esteticismo modernista, todo forma y placer de la forma, sea visto como una desviación, como una ociosidad inútil que se enfrenta a un modo de arte representativo de la sociedad. El modernismo, entonces, no transmite unos valores apprehendidos en la cultura dominante y, por lo tanto, es un arte secundario y pecador, que concuerda con los valores de negatividad arraigados en el ideal católico. La redención

sólo llega a través de la aceptación vehiculada de los valores, al igual que en el sexo. Es decir, en el reconocimiento de los cánones artísticos y el lenguaje casticista.

“El politeísmo y la poligamia, las dos formas de multiplicidad, las dos promiscuidades execrables, terminarán al mismo tiempo en la unidad del Cordero. El Cordero, la víctima inocente, será el lazo de unión entre las razas. Eva habrá quebrantado el poder del dragón, y en adelante el instinto sexual dejará de ser causa de pecado, esto es, de concupiscencias y crímenes. Las madres concebirán hijos a semejanza del Justo, del Cordero.” (RCA, 1925c: 35)

Empero, admitamos que en la historia de la Iglesia la mujer es vista como un elemento disonante, del que se podría prescindir pero que ha de encontrar un encaje en la filosofía general. Como ser despreciado, únicamente puede recibir ciertos beneficios del modelo general de la filosofía católica, que se va adaptando a los momentos históricos y a las necesidades de la Iglesia. Siempre y en todo momento, es un objeto manipulado por la teatralidad del mensaje católico y en la modernidad, sin embargo, el arte le ofrece la oportunidad de un desarrollo individual y colectivo que, al menos, como objeto de arte, está inyectado de probidad. De este modo, puede desechar el complejo de culpa que la Biblia le atribuye, su sello como origen del pecado, del mal y la desviación del hombre, al que se califica como víctima inocente de su perfidia.

“El misoginismo de la Biblia, que quisiera anular a la hembra como culpable de la desventura universal, y que inspira ese horror al amor, simbolizado en la figura de la Gran Ramera, transige aquí con la necesidad de esa escala mística del cuerpo de la hembra para subir otra vez hasta Dios mediante la cadena de las generaciones, rehabilitando en la persona de Sara, la calumniada, el principio femenino.” (RCA, 1925c: 51)

Y la Iglesia vende la idea de que la mujer ha de ser liberada de esa carga –que ella misma le ha impuesto- a través de la divinidad y la pureza. En realidad, la mujer tiene que soportar una carga mayor que la original para poder ser aceptada por la institución religiosa, lo que implica una esclavitud mayor que la del sexo que, según el catolicismo, es un mal del pecado en sí mismo si no recibe la gratitud de Dios en su consagración del acto reproductivo. La Iglesia ha condenado históricamente a la mujer, incluso al elevarla a los altares; es más, seguramente ésa es una de sus mayores condenas pues, de todos modos, jamás la religión ha considerado la libertad del individuo desde ninguno de sus aspectos. La mujer no necesita que nadie la libere, y por eso las meretrices de RCA no se

sienten perdidas en virtud de su sexualidad, sino por la tristeza que les provoca su exclusión, de la que ellas no son responsables.

“Cristo simboliza así el rescate del sexo, la emancipación del amor, la liberación de la pesadilla erótica. Las criaturas todas se aman puramente en Cristo, se poseen en él santamente.” (RCA, 1925c: 61)

Incluso ese papel que le asigna la Iglesia: la virginidad, la pureza de la madre, la esposa, la belleza de la fe, representa el espacio de salvación de la humanidad que puede ser construido desde otros puntos de vista alejados de la liturgia. La mujer es un espacio onírico y un refugio de los males, algo que se desprende de su innata naturaleza protectora más que de ningún símbolo artificial.

“No quería yo tanto la vida como para tener piedad de mí mismo; pero la fealdad de aquel sitio me turbaba; casi con voluptuosidad, mis ojos descansaron en Marceline.” (Gide, 2001: 31-32)

Ese espacio de recogimiento, lo es también de reflexión íntima, de pregunta, que invita a la relación con uno mismo y con el otro. La comunicación con el cuerpo de la mujer, ya dijimos, es un punto de referencia para el reconocimiento de las debilidades del hombre: un espacio, también, de exclusividad, aislamiento, individualidad, exploración. El amor y el sexo como formas de catarsis del ser en el teatro del ser, descubiertas las miserias de la razón y liberadas las tensiones del dolor y el placer. El sexo es una llamada de la sangre ineludible y también la mujer concentra los rasgos más llamativos de su presentación.

“La cama está separada de la ciudad por esas persianas de rendija, esa cortinilla de algodón. Ningún material duro nos separa de la gente. Los demás ignoran nuestra existencia. Nosotros percibimos algo de las suyas, el conjunto de sus voces, de sus movimientos, como una sirena que emitiera un clamor entrecortado, triste, sin eco.” (Duras, 1995: 57)

El espacio que supone la mujer, arraigado culturalmente, se identifica, asimismo, con una palabra heredada que es base constructora de civilizaciones. En el caso de la mujer en el mundo judío –algo que compete a la literatura cansiniana- es la palabra la que crea el tipo ideal de fémica, no correspondido tampoco con la realidad cotidiana sino con el mito. Si Occidente supone la realidad del día a día, Israel es el ideal. La mujer judía, en su magnificencia, es la Israel acosada por el destino y es el bien del pueblo judío. La palabra es ella. Aquí sí que hay una gran diferencia con el modelo católico, ya que la mujer

católica es sólo un rasgo representativo de la santidad como un todo completo, mientras que la mujer judía aglutina la palabra, la tierra, el espacio y la moral, con lo que su categorización supone, en sí, el conocimiento y la verdad de Dios.

“(...) un hombre que sentía el amor como el poeta de El cantar de los cantares, y no encontraba la Sulamita capaz de amarle con la pasión de la regia pastora, de salir a buscarle en la noche, saltando por los collados, macerándose los pies en las espinas del camino y afrontando los dardos de los guardianes de las puertas! ¡Su pasión no podía ser correspondida por las mujeres occidentales que le rodeaban! Astutas y egoístas, advertían éstas en seguida su oriental exaltación, el poder idolátrico con que le fascinaban, y complacíanse en probar hasta qué punto podía su corazón ser vulnerado.” (RCA, 2011: 135)

Y como espacio de reconciliación con la humanidad que es, la mujer es el hogar. En el envite de la miseria, la paz que representa la mujer contrasta con el desamor y el desencanto del hombre que se hunde sin amparo.

“La casa se hizo más fea, más destartalada, más fría, desde que le faltaba aquel rescoldo de amor. La dulce sonrisa de la criada, que se llevó Dios al paraíso de los humildes, encantaba antes la casa con una apariencia de hogar dichoso y de madre viva. Pero ahora la casa se había hecho odiosa y triste. El pobre padre, noble y triste fantasma, era muy poco visto de los niños; la casa sucia y fría lo echaba, y el pobre señor, arruinado, se iba con su noble aire antiguo a aumentar las sombras de la noche y a beber en la tibiera de las tabernas sus licores mortales.” (RCA, 2011d: 171)

El sexo también es una huida del mundo, una vía de escape, un escondite. Y así se reivindica en el espacio reflexivo de la feminidad, espejo identificativo de las necesidades que el hombre arrostra.

“Porque así es de discreta esta casa, en esta calle sin reverberos, donde las estrellas brillan lejanas como sobre el mar, que los que salen de ella y vuelven a la luz de las grandes vías pueden creer que todo ha sido un sueño.” (RCA, 2013: 34)

También, a través del sexo, el hombre tiene la oportunidad de regresar al seno materno, espacio insondable de felicidad y protección. La infancia, el origen de la existencia, tienen un componente sexual muy fuerte en la personalidad que se desarrolla, posteriormente, en la búsqueda incesante del camino de vuelta y que, en el ámbito de la acción amorosa pone en evidencia las debilidades del abandono que, en su día, supuso la desprotección

de la madre. El hombre es un eterno destetado que llora por ello. La posesión del objeto sexual, por tanto, se erige en un dramático complejo de Edipo.

“¡Oh, amada: eres enorme e inagotable, y quisiera encerrarme dentro de ti, como los hijos que de ti han salido!” (RCA, 2013: 149)

Aquí se observan particulares interconexiones entre la posesión carnal y la ocupación de la matriz femenina. Vagina y matriz son conductos que se dirigen al objeto femenino, a su espiritualidad, pues lo que se atrapa de él es su amalgama sentimental, su capacidad amorosa y no su actividad erótica, que es una consecuencia estética y, poco menos, que formal. Por ende, cuando hablamos de sexo nos referimos a la espiritualidad del mismo, en una complejidad que abarca diferentes y sutiles ámbitos de la posibilidad de amar a otro ser, cuya conexión se produce, no en el momento del coito –o no sólo ahí- sino a través de la relación de fuerzas íntimas de los individuos y sus necesidades. El deseo es tan profundo –remitiéndome a la cita anterior- que no existe otro modo mejor de llenar los vacíos personales que llegando a ser residente del cuerpo deseado, dentro de él, físicamente ocupando su globalidad. En el fondo, el sexo denota un esfuerzo inútil, ya que nadie puede acaparar el ser en su totalidad y estamos condenados a la convivencia con la nada, con los vacíos que nos genera la conciencia. Toda existencia es conciencia, y toda conciencia es nada. Aunque siempre podemos seguir manteniendo la ilusión de que la referencia futura, o la figura de perfección nos hagan de faro del devenir.

“-Sí, Maruja –murmuró convencido-, tú eres la verdad...” (RCA, 1923c: 4)

Descendiendo al comportamiento más mundano de los individuos, la pasión erótica es una cualidad que la literatura entronca con la juventud de los personajes, donde se produce un germen de sexualidad que, en el caso de las mujeres, alude a una llamada de la naturaleza. Y como corifeos del instinto, la mujer ejerce de evocador de la pasión y latencia de los sentimientos dormidos, pero nunca ausentes, encargando una responsabilidad del llamado sexo fuerte, que se ve en la obligación natural de corresponder a la satisfacción demandada. Por tanto, en la función tradicional de los sexos, el instinto corresponde a la mujer y la concreción, al hombre.

“Eres varón y eres una ofrenda para las mujeres; la flaqueza femenina debe reposar sobre ti como reposa el cielo sobre la firme tierra; y como los montes, que levantan su espalda, así debes soportar tu carga de placeres heroicamente, sin lanzar un suspiro.” (RCA, 2011c: 31-32)

Y así, el hombre también es esclavo de una función social de su sexo, que le exige soportar el dolor físico que conlleva el esfuerzo de cumplir con ella, una entrega que convoca al disfrute, pero también a la aceptación de las reglas. En el éxito de su participación se juega el prestigio de su virilidad.

“(…) tú eres el que debe sonreír alegremente con los riñones quebrantados.” (RCA, 2011c: 32)

La pasión erótica es un juego de coincidencias y atracciones, de afinidades y sorpresas, que pertenece, en el pensamiento colectivo, a una fábula de la sutileza, de lo que no se dice pero se intuye, de la palabra esquiva, de la ociosidad del verbo en la estética comprensiva de un *logos* intencionadamente perverso. El actor, entonces, puede compararse a la mujer sencilla con animales, exagerando su condición rural, sensual y libre, ignorante e inocente.

“(…) porque ella era de un país del Norte donde las mujeres tan sólo abrían sus brazos ampliamente cuando el amor cosquilleaba sus cuellos y las dejaba débiles y postradas sobre la tierra verdecida como los bueyes acariciados entre un cuerno y el otro.” (RCA, 2103: 30)

Un juego fabulado que corresponde a la naturaleza irracional del erotismo, algo carnal, primario, que forma parte de una comunicación primitiva.

“Tú sientes que tu placer se me comunica y me penetra, que no estás solo en el goce, sino que yo lo comparto contigo; yo soy tu hembra y tú eres mi macho, Xan, y esto es más fuerte que todo.” (RCA, 1923c: 5)

Me gustaría, también, hacer notar un aspecto muy relevante en la comunicación erótica. El amor, como forma de reflexión, hemos visto, exige del todo una entrega incondicional y acapara el espacio catártico que, en ocasiones, llega hasta el delirio de identificarlo con el espacio físico de la matriz. En el inconsciente colectivo, la mujer es signo de origen, de vida, de creación y objeto anhelado por su importancia sentimental y por contener muchos de los dones que están asociados a la divinidad y a la naturaleza de las cosas. Pero ese deseo, esa exigencia de posesión, se torna en una amarga disposición hacia el

individuo, del que no se persiguen respuestas sino confirmaciones del ser. No amamos al otro para que nos comprenda, sino para que nos ayude a comprender. Utilizamos al otro, no hay una correspondencia, no hay un *quid pro quo*, no se trata de entregar y ser entregados, sino de un vil acto de violencia sentimental que exhala egoísmo. Los personajes de RCA comprenden al individuo, empatizan con la realidad del otro, pero usan del objeto, se solazan en él sin importar las miserias que han de resultar. Y esa forma de violencia, que se puede expresar en modos de acción física sexual, hace de los seres individuos más pequeños, más insignificantes y necesitados, más pobres y solos.

“El amor significa tradicionalmente no sólo la esclavitud y la degradación, puesto que hace que el individuo desee el sexo contrario, sino también la inquietud en todas sus formas. También significa, con respecto a la colectividad, un acto de desdén, una afrenta, pues el amor es exclusivo, y exige toda la persona, segregándola del resto de los afectos.” (RCA, 1925c: 5)

En la teoría de RCA del sexo, vertida en algunos de sus ensayos, se manifiesta un inusitado interés por aspectos controvertidos del mismo. Uno de esos rasgos es éste que describimos y que conecta con la visión negativa del sexo, emparentada con el concepto de muerte, de finalidad. En todo sexo aparece, como vemos, una violencia soterrada, una agresión. Se trata de la conquista de un territorio ajeno, de la anulación de un enemigo imaginario. El sexo no se queda en la mera funcionalidad del placer sino que arrastra pasiones que sólo pueden ser definidas en el ámbito de la beligerancia, algo que se ha ido acumulando en el carácter a base de decepciones. Se produce, por ende, una liberación de tensiones sentimentales y físicas.

“El misterio de la mujer radica para Cansinos en su ambigüedad, en sus contradicciones, y dice que esa naturaleza contradictoria atrae y asusta al mismo tiempo al hombre. Porque para el autor la atracción que se ejerce en la cópula entre ambos sexos tiende a eliminar las características distintivas de cada uno, y esto es especialmente insoportable para el varón, cuyo afeminamiento ha sido históricamente el peor estigma que le podía caer encima.” (Vicente García: 52)

Para este autor, la “idea de que la mujer se degrada en la cópula está muy arraigada en todas las civilizaciones” (Vicente García: 52), lo que viene a suponer otro aspecto negativo más: la fealdad, el desgaste de la belleza, el empobrecimiento de las formas son consecuencia de la acción del placer. Si la pureza está relacionada con la pasividad, lo estático se mantiene incólume. Éste es un concepto religioso. Los matices tienen que ver,

una vez más, con la problemática social: el placer tiene algo de libidinoso, de erótico, en todos los órdenes, y conlleva desórdenes del comportamiento, fuera del mapa de la cotidianidad. Para el tradicionalismo, no hay lugar para el placer si no está tipificado en los gustos canonizados. A esto responden la bohemia y todo tipo de satanismos, enfrentados con el poder establecido y rebelados en todo lo que signifique, de algún modo, depravación y vicio. Los modernismos elevan a santidad algunos de estos comportamientos, tolerando lo que de violento o degradante impliquen, como formas de humanidad soterradas que reflejan parte de nuestra naturaleza. Algunos autores ven en el amor la oportunidad propicia de la mujer, como naturaleza dominadora, para acarrear al hombre una situación de víctima de sus deseos. La secular perfidia femenina, junto a su inteligencia superior para el mal, la convierte en un ser despreciable, a la vez que temible y enormemente atractivo. Lo que se condena, realmente, no es a la mujer en sí sino al mal que la identifica, puesto que el hombre se siente encadenado a la debilidad que le suponen determinados deseos y anhelos, que no le permiten avanzar en su construcción personal. El lastre de los vacíos siempre aparece como un obstáculo a la razón y a la consecución del desarrollo más absoluto. Sin embargo, de no existir estos vacíos es probable que no existiese el arte e intuimos que la nueva ideología da buena fe de ello, al mostrar que la negatividad del ser humano deviene en una estética compleja, bella e interesante.

“Una dulzura excesiva, manifiesta en sus ojos garzos, ingenuos e infantiles, una irresistible necesidad de amar, habíale entregado indefenso a los designios soberbios de las mujeres, y hecho de él un trofeo fácil para adornar sus sueños. Siempre fue defraudado en el amor, siempre fue burlado, como si sus amadas presintiesen desde el primer instante que podían hacer de él una víctima.” (RCA, 2011: 134)

¿Y por qué, entonces, la literatura se empeña en mostrar a la mujer como un objeto en manos del hombre, afianzando la virilidad como culmen social? En el caso de *Las luminarias de Janucá*, RCA también hace uso de este tipismo literario. Sin embargo, como hemos comprobado en el capítulo anterior, en su amplia novelística breve el personaje femenino casi nunca depende de la posición del varón; más bien, es éste el que tiene una deuda con la mujer que lo protege y lo ampara y, sin la cual, su destino estaría escrito antes de tiempo. Incluso en su desgracia personal y su soledad, la mujer posee recursos que el hombre parece haber desterrado de su función social y haber traspasado al ámbito de la feminidad, como si éstos denigraran su condición histórica y su ideario de fortaleza y superación. Tal vez, porque es más fácil trasladar la propia debilidad al otro,

limpiando la imagen del símbolo sexual. Por eso, es curioso que se relacionen el alcohol y la mujer como emblemas de perdición, ya que uno parece ser la compensación por la ausencia del otro y, en tal caso, el alcohol tiene un matiz de consolación que la mujer no parece desprender, en las ocasiones en que el varón no consigue materializar sus deseos. La venganza por la propia debilidad que generan las pasiones mundanas se vierte así sobre el ser que contiene los valores oníricos. Toda la historia parece una venganza contra las mujeres, por poseer todo lo que el hombre añora. En *La novia escamoteada*, es él el que se quiere librar de Ella, y Ella no entiende el mundo en que vive, parecen preguntarse: ¿por qué se confunde el auténtico amor con la locura? Al marcharse de su lado para siempre, acaba sumiendo al protagonista en una profunda duda. Si el amor existe, por lo tanto, pero no se materializa, si se mantiene en la reflexión, en el escepticismo existencial, el esquema de conexiones que el hombre y la mujer trazan se acaba desmoronando. La pasión exige su destrucción a través del sexo, para ser completado y para generar esa decepcionante pregunta final, que es la confirmación de que todo deseo no puede llegar a saciarse, de que es incompleto y que la búsqueda no finaliza en el acto carnal, sino que se ha de buscar a sí misma hasta realizarse, lo que implica un camino infinito, y una vida no es suficiente. Es por esto que es fácil la relación entre divinidad y sexo, puesto que la conexión que implica con el ser contiene la renuncia a una respuesta finalista, y ése es el auténtico conocimiento que destila, su verdad. Y la posesión, al no completarse, genera un desasosiego que se trasluce en la violencia del acto sexual que, en algunos casos, identifica el orgasmo con la vileza del acto machista, toda vez que el objeto ya no tiene independencia alguna y es un juguete en manos del amante.

“Volvía a ser la viviente, a la que yo más de una vez, en insensato arranque de celos, había deseado ver muerta para que fuera en la muerte únicamente mía (...)” (RCA, 2011b: 112)

En ese momento, perdido el respeto por la persona ante la elevación del objeto sexual, el amor por la muerta, personaje de la novela *La que tornó de la muerte*, se torna rencor por la viva: la posesión infame del objeto ha cosificado una ensoñación y ha alejado de sí el amor por una persona, cuyo espíritu ha desaparecido a ojos del deseo, y se ha congelado en un mito onírico que ya no posee sino las condiciones de idealización que el hombre había imaginado en él. El protagonista, ciego y loco de amor, renuncia al rostro que amaba para no perder la sensación de supremo éxtasis a la que había llegado, y, de este modo, deja atrás toda conciencia de las cosas.

“Mi piedad primera, mi piedad absoluta de embalsamador para la pobre muerta mía, habíase trocado en crueldad y rencor.” (RCA, 2011b: 113)

Entonces el amor, en su estado de supraconciencia, ha modificado la percepción de realidad que el protagonista tiene, constatando que el mito ha intervenido en el orden de las cosas trasponiendo los valores que estabilizaban el edificio de los papeles sociales. Aunque para el resto de ciudadanos, este protagonista seguirá siendo un excluido, un enfermo de amor, un hombre digno de piedad, en su conciencia no habitará más sino que el de la exaltación y la conservación de la tumultuosa verdad que le ha sido revelada y, en la práctica, toda sociedad conocida habrá sido borrada de su existencia. La razón convencional ataja el problema poniéndole etiquetas: locura, extravagancia, delirio... pero existen motivos, como vemos, mucho más complejos que no indican falta de razón sino, tal vez, elementos de desconexión emocional que el sexo es capaz de detonar. Esto, por supuesto, no sería posible de no ser porque el hombre es un niño indefenso ante el poder sexual de la mujer. Y, en mi opinión, se siente cómodo con esa doble razón: por un lado, la posesión del objeto le facilita su vuelta al seno materno, al estado ideal de protección de la infancia, a la teta y, por otro, compensa esa conciencia de debilidad, de necesidad imperiosa, con la intervención de la fuerza física, al relacionar ciertos modos de agresividad y violencia con el acto sexual, como hemos venido diciendo. De esta forma, el hombre, a través de la posesión, recupera su terruño original, el de la única mujer que amó sinceramente: su madre.

“(...) se encontró de pronto sereno e ingenuo como cuando era niño y jugaba con amiguitas algo mayores.” (RCA, 2013: 9)

La percepción de la violencia en la sexualidad, el erotismo agresivo de los hombres, consigue construir metáforas de gran calado literario. Así, en *Las dos amigas*, nuestro autor describe las miradas varoniles como “puntas de cigarros” (RCA, 1923i: 1). El fuego que abrasa es el calor necesario y, sin embargo, pernicioso. Por consiguiente, a la mujer no le basta con ser una amante fuerte y dominadora, fuente de calor y vida, también, ya que es innegable su dependencia. Se reafirma en la relación amorosa donde, al margen de toda sociedad, puede controlar el cauce de pasiones del que ella es la protagonista, aun a sabiendas de que necesita ser amada tanto como él. No obstante, el juego teatral ha de

mantener la liturgia, puesto que así lo requiere el equilibrio de las cosas mundanas y el gobierno de los sentidos que parecemos querer darnos.

“Xan, te acoges a mí como a un refugio, porque sabes que yo soy para ti la verdad. Te guareces en mi pecho como un niño (...) eres un niño grande: pero por eso necesitabas una mujer como yo, que me ha criado poco menos que sola desde pequeña y no le tengo miedo a nada, y soy toda una mujer.” (RCA, 1923c: 6)

Es el propio RCA el que ve que el sexo está condicionado por el egoísmo, por un solipsismo que impide la auténtica entrega del alma y los sentimientos. Y es el acto sexual, en realidad, el que provoca tal situación, puesto que el amor es una aspiración que persigue la comunicación por encima de la posesión, una respuesta convencional y directa a una pregunta que implica la personalidad del que la realiza.

“La ternura indeterminada y abstracta en que el individuo tocado por la gracia del amor quisiera comulgar con la Humanidad entera reduce a un sentimiento egoísta y exclusivo, en cuanto interviene el sexo, declarando las intenciones ocultas de la especie. La cópula es un acto solitario; los amantes buscan por instinto la soledad y las tinieblas, no porque tengan la intuición de cometer un acto malo, como pensaba Schopenhauer, sino porque la peculiaridad del amor es elegir por modo exclusivo, y su elección implica un desdén absoluto y una afrenta para todas las demás criaturas no señalados con su dardo.” (RCA, 1925c: 7)

¿Qué ocurre después de entregar el cuerpo, hay algo que se pierde definitivamente? ¿Trata el sexo del acabamiento de una cualidad, de agotar la fruta, de usar la belleza hasta su agotamiento? Tal vez el autor percibe que, en la celosa intuición femenina de que ha de proteger “su bien” para seguir manteniendo la atracción del varón, a la mujer le va en juego algo más que su juventud o su posibilidad de alcanzar el matrimonio; hay algo natural, parecido a una virginidad mental, que ha de seguir funcionando o, de lo contrario, su feminidad acabará convertida en un desecho.

“(...) como una criada suya (...) indigna de sentir celos ni de considerarse rival de las demás mujeres, todas más jóvenes ya para el amor que ella, la pobre criatura exprimida y desangrada en el tálamo (...)” (RCA, 1924b: 1)

No es, por consiguiente, difícil de imaginar la asociación de ideas en la que acaba confluyendo la teoría cansiniana del amor y el sexo, ya que una vez que el cuerpo ha sido

usado hasta la saciedad de la pasión, permanezca o no el amor romántico, la angustia invadirá el deseo, y la tierra hollada ya no tendrá el brillo de la imaginación y la idea original, sino el desperdicio grosero de lo orgánico. Puede que la concepción de la muerte como fin del sexo sea, en definitiva, un argumento consecuente con la aseveración grotesca de la carne y la firme e inválida respuesta que ésta devuelve al hombre. Además, el camino del pensamiento siempre lleva al individuo a los límites de su existencia, por lo que la nada es consustancial a toda verdad contenida en el ser. ¿Para qué despreciar lo que somos, por feo que resulte? Si el sexo invalida el sentido de la vitalidad, una vez consumado, sólo queda, para librarnos de esa sensación de muerte, una nueva repetición del acto, una renovación de la pregunta que, cíclicamente nos conducirá a la certeza trágica de la existencia.

“Los hebreos consideraban impuros al cadáver y a la mujer, señalando prescripciones encaminadas a limpiar al hombre de la contaminación de su contacto. La relación entre la mujer y el cadáver afirmábase, indudablemente dentro de la ideología hebraica por virtud del mito del pecado original, pues la caída de la mujer fue la causa de que el género humano perdiese el derecho a la vida perdurable.”
(RCA, 1925c: 89)

Eso es lo que se comenta en *Ética y estética de los sexos*, la cuestión de que el sexo conlleva, en cierto modo, la muerte de los amantes, que han caído en un profundo pozo sin escapatoria, en una oscuridad sin retorno. Aunque, estéticamente, el orgasmo, como ya hemos señalado anteriormente, es también un reconocimiento de los límites físicos de la consciencia, donde la sensibilidad vence a la racionalidad, traspasando los marcos de percepción y anulando las dimensiones cotidianas del ser humano, aquellas que esconden la angustia y la inquietud que nos han de caracterizar como seres inteligentes. El sexo, en su delirio sensitivo, produce una alteración, una metamorfosis de la realidad, la modelación del sueño, despertando un *infra-yo* que ha sido retenido en el subconsciente y del que, muchas veces, no tenemos ni siquiera constancia.

“Le había pedido que lo hiciera otra vez y otra. Que me lo hiciera. Lo había hecho. Lo había hecho en la untuosidad de la sangre. Y, en efecto, había sido hasta morir. Y ha sido para morir.” (Duras, 1995: 60)

El sexo es un acto de depredación del otro. La muerte es un límite onírico o psíquico, tal vez, que acerca el deseo a la invasión del cuerpo contrario. Esa violencia contenida,

implícita, es el signo de la forma en que un cuerpo consume al otro, y viceversa. La visión cansiniana del amor, que tiene un halo heredado del romanticismo, recoge el erotismo de la muerte como una cualidad morbosa asociada al ritmo de la noche, que es un mito también consagrado por el *Sturm und drang* alemán. Esa forma de literatura consumida por el fuego pasional tiene una fuerte carga estética, un lirismo redundante, aunque renovado, que investiga los actos y no los orígenes, haciendo caso omiso de posibles consecuencias. Lo que importa es la instantaneidad del deseo y la voracidad, el placer absorbente, la vida que se exprime, la muerte que no asusta sino que se muestra como un rostro familiar al que invocamos. Escribe Nandro Valerio:

“Y viejo ya -joh, roja herida
de rosas blancas encendida!-,
sayal de monje me vistiera (...)

para seguir, después de muerta,
amándote en alguna yerta
y descarnada calavera...” (*El madrigal de la muerte*, en *Revista Grecia*, VVAA, 1998: 7)

Para un personaje como Sophy, inteligente y sofisticada, atractiva pero amenazada por la madurez, que ya peina canas, es un signo de su tiempo el que en el pasillo de su casa, a veces, una funeraria deposita los ataúdes. Parece una llamada literaria al fin de los tiempos, un anuncio de la extinción de su sexualidad, de que ha de caducar, al fin, su feminidad. Y ese anuncio se produce en el entorno de una casa que no es un hogar sino un lugar de perdición y libidinosidad, para la sociedad, y en un refugio de los sentimientos para ella y los amantes que la rondan. El sexo como antesala de la muerte.

“(...) aquella casa consagrada al placer y a la muerte (...)” (RCA, 1922e: 3)

Cuando la amada se presenta como un espectro del pasado, efectivamente muerto aunque vivo en esencia, a través del realismo mágico que RCA enhebra en sus relatos, el protagonista no deja de recrearse en el recuerdo mórbido del cuerpo desaparecido, que ejerce una especial sensualidad en su imaginación. Por lo que sólo podemos considerar como sepulcro del deseo y el sexo, a la vejez, a la degradación del cuerpo pero, más bien, de las esperanzas y las ilusiones que están asociadas a la juventud, ya que el viejo es el rechazado por el amor, que es la mayor exclusión de todas.

“Y mientras él se hunde en las zanjas de que está llena la calle, ellas, las jóvenes cortesanas, forman a su pesada caída un acompañamiento de risas frescas.” (RCA, 2013: 191)

El protagonista de *Muerte y transfiguración de Última*, reconoce en Última el miedo a la vida, a que llegue la vejez, a que el tiempo destruya el ser, a que todo se desvanezca, a no saber quién es, es el miedo a quedar excluida de la realidad. Las meretrices de RCA presentan esa realidad en variadas formas: la “amiga vieja” es la más común. En todas ellas hay una sombra de muerte que persigue al objeto femenino.

“(…) él la consideró dotada de un extraordinario y único sentido fúnebre, como una mujercita consagrada por devoción piadosa a los númenes infernales.” (RCA, 1922: 1)

De modo que, aceptados los desórdenes de la actividad sexual y su naturaleza de complejidades que superan, con creces, todos los estereotipos culturales y que vulneran las delicadas sensibilidades burguesas de la sociedad, la muerte se convierte en una fuente mórbida de erotismo que la literatura cansiniana engrandece y cultiva de una forma que puede recordar a la literatura gótica romántica y que anuncia la probidad de las voces norteamericanas del siglo XX, cuyo inexistente maquillaje y descarnado expresionismo valorizan, por encima de todas las cosas, al hombre. Es el hombre como si antes no hubiera existido, y es un hombre vivo, que no renuncia a explicarse ni a desnudar su alma.

“Sentía miedo de penetrar en aquel círculo de amor y muerte, y por instinto se apartaba de la negra viuda, no obstante la atracción que sobre él ejercían su mansedumbre, la dulzura adormeciente de su voz y la dejadez reposadora de sus gestos, que parecía esparcir óleos de nepentes y mandrágoras.” (RCA, 1922: 3)

Paradójicamente, nuestro autor considera que el amor es un fin pero también un inicio. Así, el hombre ha esperado, sin saberlo, que apareciese y, cuando esto sucede, la perspectiva es una metamorfosis que alcanza todos los ámbitos de la individualidad. El motor de la creación, de la esencia y fe en el mundo humano aparece como un complejo sentimental, y no como un hecho racional al que había entregado su futuro la sociedad, pendiente de un progresismo materialista inútil en el fondo.

“El anhelo del amor tiende a crear un mundo y una humanidad más perfectos, y la fe de los enamorados en la posibilidad del prodigio coincide con la de las Iglesias, que han esperado un Mesías nacido de un vientre de mujer.” (RCA, 1930: 60)

La confianza ciega en el futuro, en la bondad del amor que lleva al hombre al más allá de todas las dificultades, hace que los amantes se identifiquen plenamente, como una correspondencia vital, un espejo, un motivo, un reencuentro consigo mismo. Por eso la amada es alguien único, irremplazable.

“Ella había sido para mí la plenitud (...) Ella había saciado toda mi voracidad (...)” (RCA, 1921: 34)

Los poetas modernistas opinan exactamente así: la mujer transformada en mito representa todo lo que la modernidad y la evolución del arte ofrece al hombre, y su presencia se vuelve inexcusable. La filosofía de la nueva revolución es una liturgia en la que el templo es el cuerpo femenino y la santidad reside en él. Sobre el mito de la feminidad, Guillermo de Torre escribe a RCA una carta en Fonz (Huesca), el 5 de septiembre de 1919, donde reflexiona sobre este punto.

“Disiento de sus apóstrofes a la mujer moderna. Creo en la fémica de hoy en sus deseos andróginos. ¡Bello fruto occidental!” (García, 2004: 103)

En el fondo, es el peso de los prejuicios sociales más que el peso de la naturaleza lo que esclaviza a la mujer, y también al hombre de paso, pues las sociedades donde la distinción sexual adquiere tanta importancia no son libres, son esclavas de estereotipos que adquieren un tremendo poder emocional, hasta convertir en estigmas los comportamientos que no encajan en los dos modelos básicos de hombre y mujer.

“La mujer mártir que tanto evoca con dolor Cansinos, es un modelo demasiado bien conocido por la sociedad española hasta tiempos muy recientes. Pero no hay que buscar en su papel en la cópula, como insinúa Cansinos, la razón de su sometimiento en otras áreas de la vida. Su sumisión es social (...)” (Vicente García: 52)

Todo en esta novelística se dirige al amor como objeto decorativo. El bello ideal del romanticismo, proyectado a lomos de la estética moderna, que crece como la espuma, se aleja de ese erotismo mundano que en la obra de algunos, como Felipe Trigo, llega a rozar el borde de lo pornográfico, pero sin dejar de estructurarse como núcleo de un vistoso

erotismo literario. El mito, como tal mito, ha de guardar las distancias y su área de influencia siempre remite al ideal, por lo que las consideraciones pasionales están en el ámbito de una sentimentalidad excelsa, y los deseos en el de un abrumador existencialismo.

“Aunque los celos pueden menoscabar después este generoso impulso, no por ello es menos cierto que el amor, al nacer, en toda su esplendorosa ingenuidad, propende a un catolicismo hermoso.” (RCA, 1930: 25)

Entonces, la amada pertenece a un mundo que no es humano y cuyos valores sólo están presentes como sombras de un sueño que late en el corazón del que ama. Como símbolo perfecto, únicamente admite veneración, de ahí que el amor pueda ser concebido como una derivada de la moral religiosa. En la lírica moderna la pastora que cantaban las cantigas es ahora una beldad que no tiene personalidad como individuo, sino que sobre ella se edifica toda una cultura, una palabra, una verdad ontológica.

“La Amada no es una mujer como las demás, con fisiología humana, sino un símbolo, un mito. (...) Es algo terrible y fatal, o al menos doloroso.” (RCA, 1924: 128)

Por lo que no existe cosa igual que la amada desconocida, ese culmen de la belleza y esto es lo que ha de cantar la poesía. El hombre es consciente de haber encontrado el objeto que da forma a sus anhelos. La impresión es muy fuerte.

“Ella era toda la belleza, ella era el arco máximo de todas las fuerzas de los elementos que los astros crean (...) prodigiosa y total armonía (...) fragante melancolía de la primavera (...) oro de todas las tardes otoñales (...)” (RCA, 1922c: 19)

El misticismo se impregna del ideal romántico, de una irrealidad. La magia invade los actos del hombre, y ni siquiera el poeta se halla a la altura de este desafío. Parece como si no pudiera nombrarla de un modo conocido; así que, evitada toda referencia, la amada es “ella”, simplemente. Se destaca su belleza sobrenatural, que sobrepasa a la muerte, y sus virtudes inagotables. El deseo es latente pero, sobre todo, permanece una imagen platónica del objeto amado. El amor idealizado embellece los defectos de la amada y los transforma en entrega incondicional.

“(...) y en cada uno de los hoyos de su cara lacerada como la cara del mar, hubiera exprimido cada vez, toda la ternura de mi corazón.” (RCA, 2011b: 32)

El amor pervivirá más allá de la muerte, por lo que el símbolo continuará eternamente latiendo. Lo que hace del mito una divinidad es su omnipresencia, más propia del ser sobrehumano que del hombre.

“Ella se ha muerto para probarme que era mía y para que yo la viese ya siempre en todas las cosas...” (RCA, 2011b: 42)

Puede que por eso el autor interprete, en ocasiones, a la amada como una visión, una recreación de la mente del amado, y no una verdad contenida en el hombre, pero únicamente se trata de una impresión, ya que el convencimiento de la realidad es una conciencia de sí y, fuera del sueño, sigue referenciando las acciones del personaje y actuando de motivación para resolverse en sus difíciles encrucijadas.

“Sí, Ella era sólo una apariencia, un pobre espectro reanimado por mi amor, una criatura mía (...)” (RCA, 2011b: 126)

Sin embargo, finalmente, el autor no presenta una disposición de la mujer únicamente desde el punto de vista de la irrealidad sino que gusta de representarla cubierta de las mezquindades y defectos que caracterizan nuestra animalidad, con lo que la decrepitud es también un signo de erotismo que normaliza nuestras pasiones. Además de la morbidez de lo feo, existe la valorización de lo común y cotidiano. En su normalidad, la mujer también es bella y guarda en sí algo de la divinidad que el mito expresa.

“Sonrojábame de que ellos pudiesen comprender que yo tenía un alma sentimental e ingenua, capaz de contentarse con la ternura de una mujer fea e ignorante de todo, que no ostentaba collares de perlas ni guirnaldas de pensamientos sutiles.” (RCA, 1923e: 20)

Tras todas estas consideraciones de índole reflexivo, cerramos este apartado con algunas breves conclusiones: la presencia del símbolo de la feminidad en la literatura de RCA justifica sobradamente la elaboración de este pequeño epígrafe, con el que he pretendido destacar algunos de los rasgos que llevan aparejados los personajes femeninos de sus novelas; estos personajes sirven de eje central de argumentos que convocan al lector a las preguntas sobre las que giran las elaboraciones artísticas del modernismo. La nueva

filosofía, el nuevo fenómeno de la percepción creativa, ha de contar necesariamente con una nueva realidad, en la que la mujer libera fuerzas íntimas del ser que habían sido arrinconadas históricamente. La degradación de los principios morales y la ironía en la que acaban consumiéndose muchos de los prejuicios sociales, son el resultado de una acción compleja y de una concepción eterna de la feminidad que vincula ciertas ideas que conectan a través de la sexualidad. El sexo es un vehículo de construcción del hombre donde se retratan muchos de los contornos de su verdadero rostro. Aspectos como la soledad del héroe frente al destino –como herencia romántica- o la elaboración de una conciencia que prescindiera de los corifeos para centrarse en su voz primera y original, son más entendibles cuando la mujer reelabora el pesado edificio de la escala de valores, algo que no siempre logra en la práctica pero que está presente en las relaciones interpersonales.

En el siguiente epígrafe intentaremos acercarnos a un aspecto muy importante de esa utilización de la primera voz, de la voz del yo, al considerar el papel que RCA como personaje de sus propias novelas, juega y como éste crea una ambientación muy personal, llegando a descubrir al lector los entresijos de una ficcionalidad que no se esconde y que no trata de mantener su estatus de arte de manera artificial. Así lo veremos.

2.5. CANSINOS COMO PERSONAJE.

Si hay un rasgo que caracteriza a la literatura de nuestro autor es el de la presencia activa del propio creador en los textos. Su desdoblamiento en la estructura narrativa responde a una proyección que focaliza los elementos constructores sobre la filosofía del *yo*. Al colocar la atención del lector en la voz primera se resaltan numerosas circunstancias que ponen en primer plano las necesidades y virtudes del hombre, individuo uno y contextualizado, desde una dimensión psicológica catártica. Porque, además de condicionar el desarrollo de la nueva visión novelística, de una revolución del arte que emplea el antropocentrismo como herramienta de liberación de las tensiones sociales, hace que la literatura juegue un papel psicoanalítico, desbrozando los esquemas del *súper-yo* censor, y librando una batalla contra las infamias que el tradicionalismo ha inoculado en el ser. RCA conviene en convertir al narrador en una copia de sí mismo, que no tiene una mirada omnisciente sobre los personajes de la novela o que, más bien, ejerce una postura empática acerca de ellos sino que, además, prefiere materializarse en personaje, involucrándose en los ambientes y los cuadros, y destacándose en el mundo que él mismo crea, con lo que las condiciones son las del espejo de sus propias neurosis. Desnuda, así, la ficción y crea la teatralización de los sentimientos íntimos, que ya no son un anhelo sino una realidad contrastada por otros personajes en otros mundos, que le permiten verse a sí mismo en situaciones inventadas a tal efecto. Pero también significa un ejemplo paradigmático para aquellos que, como él, han imaginado alguna vez que sus vidas podían ser de otro modo. Escribe Doris Lessing:

“Escribir acerca de uno mismo equivale a escribir acerca de los otros, dado que nuestros problemas, dolores, placeres y emociones (y vuestras ideas extraordinarias o notables) no pueden ser únicamente vuestros. La forma de tratar el problema de la “*subjetividad*”, ese chocante asunto de estar preocupado por el pequeño individuo, que al mismo tiempo queda atrapado en tal explosión de terribles y maravillosas posibilidades, es verlo como un microcosmos y, de esa manera, romper a través de lo personal, de lo subjetivo, convirtiendo lo personal en general, como en verdad siempre hace la vida transformando en algo mucho más amplio una experiencia privada (...)” (Lessing, 2004: 24-25)

En lo que varios autores coinciden es en la apreciación del papel directo de autor-personaje que RCA ejecuta. Su presencia no se justifica en la ficción por un raro narcisismo literario, que solicita su protagonismo, sino por la oportunidad que ofrece el

hecho de que su experiencia vital se deje fluir a través de las reflexiones que la novela va construyendo. Si el edificio narrativo es un laboratorio de impresiones acerca de la sociedad y el individuo, RCA tiene numerosas preguntas que realizar, y todas cercanas al hecho contextual que ha motivado la aparición de la expresión modernista, ya que su participación activa en la creación de numerosos movimientos vanguardistas, o su aquiescencia al menos, y su amplia influencia en algunas de las voces del momento, le colocan en una posición de ventaja y de conocimiento de causa de lo que la propia novela, en su argumentación, pone en juego. Al igual que en el caso de Unamuno en *Niebla*, la nueva novela evidencia un vacío que ha puesto al descubierto la autocrítica. Si el novelista, alumbrado por las bondades de una técnica narrativa mucho más honesta, que evita la impostura y que quiere desterrar al narrador advenedizo para aferrarse a la voz personalista del creador y del auténtico protagonista de los hechos, sugiere que la metamorfosis necesita de una palabra original, única herramienta posible para la dignificación del arte, todo conocimiento llegará única y necesariamente cuando la voz sea la pregunta inicial, la reflexión primera, el signo de autenticidad del hombre que está en el centro de todo. Así que ya no tiene cabida la escena teatral artificial, la farsa compuesta para imitación de la realidad, el costumbrismo que nubla los sentidos, puesto que el protagonista de Unamuno ha charlado con el autor, que es su demiurgo, y al que le pregunta acerca de su propia existencia, y el lector, impresionado por la desnudez y la tragedia de sus palabras, ya no ha de sentir sino el peso de la verdad. RCA, al igual que Unamuno, se desliza por la realidad con la misma sustanciación que el personaje de *Niebla*, pero desarrollando unos márgenes de diálogo con el destino que son más suaves en lo estético, menos finalistas. El personaje Cansinos salta de novela en novela, no ha de morir de repente ni ha de vivir a pesar de todo; sigue haciéndose preguntas y como una conciencia activa, construye las referencias que desmontan el aparataje de la realidad. Todo es observado y diseccionado por su mirada incandescente, todo es cuestionado, degradado, puesto en solfa. La voz primera crea la catarsis en la que el lector se desdobra también.

“Efectivamente, es Cansinos actor quien se encuentra tras las páginas de los acontecimientos descritos. Lo avalan los sucesos personales, la vida bohemia, la presencia de su hermana..., sin embargo, todo esto nos pondría tras la pista de las memorias, del relato autobiográfico, tan practicado, por otra parte, por algunos escritores de novela corta; y no ocurre así. Existe una omnipresencia de su personaje pero exclusivamente en el proceso intelectual, nunca en el plano de la aventura, ya que sus relatos carecen de anécdotas, entendida como cualidad típica atribuible a la novela tradicional. Si repasamos sus

historias observaremos que en ellas es muy difícil encontrar acción, colectividad u objetivos concretos. Sí, en cambio, un largo paseo de contemplación, casi un ver volver nietzscheano, a través de los ojos de Rafael Cansinos.” (Conde Guerri: 33)

Una de las referencias que delatan su presencia es la alargada sombra del personaje de la hermana, transustanciación de la suya en la vida real, y que ejerce una sobreprotección que ya hemos definido desde el punto de vista sexual. La hermana es una de las principales sufrientes de la situación del protagonista y sirve para poner en relieve su condición de pobre. Así es como el perfil del escritor, tragedia del arte moderno, está asociado paradigmáticamente a una exclusión social. En el mundo del utilitarismo, en la rapidez voladora de la tecnología y la vida en la urbe, el positivismo racionalista excluye al escritor y toda verdad humanística al arrinconarla en el espacio del ocio y disociarla de todo proyecto constructor de la nación. Sólo la ejecución activa de las habilidades tiene importancia y validez, y no los conocimientos, que son relegados a un segundo plano. Por lo que el oficio de escritor, como tal oficio y no como personalidad creativa, muere en su intento de desarrollo y presencia social, por mor de una pobreza económica que anula al individuo y lo expulsa de todo círculo de influencia. El personaje de la hermana es la conciencia activa de la sociedad, que recuerda al protagonista cuáles son las reglas de juego y por qué su arte se ha convertido en un desecho para el mundo. Sin embargo, eso no impide que desee su éxito y su mejoría, y que su literatura crezca y le produzca beneficios, cosa que sabe imposible, como aquellos deseos religiosos que evocan mundos imaginarios. La tradición no deja margen para mucho más.

“(...) la hermana, sola, única fiel a la costumbre antigua, de sabor infantil, va, todavía unguida del incienso y las preces, a asomarse a los kioscos de periódicos, como a un espejo veleidoso que acaso quiera mostrarle la efigie del hermano en la cubierta de alguna publicación semanal.” (RCA, 1924: 5)

Dentro del rol de la hermana también hallamos una función importante: la conciencia sirve para ponderar y exaltar los sentimientos del protegido, como amplificador de su estado de ánimo, pero también para poner en duda sus argumentos. Como en un diálogo platónico, la hermana es el contrapunto de la voz primera, voz reflexiva, negando sutilmente las consecuencias de toda idea y matizando las certezas. De este modo, el autor encuentra el marco necesario para el desarrollo de conceptos personales y convicciones de todo tipo, asociadas al estilo de vida que el contexto permite y delimita.

Otra de las referencias del texto narrativo es el viaducto. Todo personaje necesita un marco espacial, una orientación que defina su marco de acción. En este caso el emplazamiento es una localización real asociada con la biografía del propio RCA, y es un lugar conocido de Madrid y caracterizado por un perfil dentro de la ciudad. Los valores sociales interpretados por el emplazamiento simbolizan aspectos personales y, también, un radio de acción de sus movimientos: localización de cafés y tertulias cercanos, lugares deprimidos de la ciudad, transición entre barrios, cruce de caminos. El viaducto es característico como un lugar que domina varias áreas de Madrid, que transita entre submundos, y desde donde la panorámica permite contemplar diferentes realidades que van transformando el entorno. Por eso, el autor tiene la sensación de ser Zaratustra en su lugar de contemplación.

“Eso será verdad acaso otros días, en que yo me siento solo sobre el Viaducto como sobre una montaña (...)” (RCA, 1924: 4)

Otras referencias biográficas del personaje ahondan en la soledad del mismo, en su sentido de antihéroe romántico, destacando dimensiones del autor que precisan, aún más, su caracterización y su singularidad. Por eso aparece el judaísmo:

“-Sí, ya lo sé –suspira con tristeza la hermana-; ya sé que por eso te llaman el judío... y en muchas partes te cierran las puertas.” (RCA, 1924: 4)

O la erudición:

“¡Admirable maná el de la traducción, que nunca deja de llover sobre las manos, abiertas a modo de escudilla, del escritor pobre! (...) ¡Qué escritor, por desgraciado que sea, no encuentra un libro que traducir!” (RCA, 1924: 17)

Personalmente, hay circunstancias de la vida de RCA que abundan en la catarsis: sabemos de la orfandad del autor, de la ausencia de la figura paterna y de que ésta motivara su huida del paraíso (el Sur) hacia la gran ciudad (Madrid). La aparición del personaje del sabio, que simboliza no sólo el conocimiento y la verdad sino las bondades del padre restan a un autor que, humildemente, se rebaja a la condición de discípulo. Este aprendiz de sabio, que vive con su madre y su hermana, es un desvalido que necesita la protección del conocimiento, ya que se ve inutilizado por la influencia

femenina y la falta de emancipación. Por tanto, el sabio restituye al padre perdido. El artista completa su existencia con la del maestro. La negación relacionada con la feminidad es la deficiencia que ha de superarse, para lo cual el diálogo socrático resulta conmovedor. En la novelística cansiniana el papel del sabio es el del espejo de las mediocridades del escritor, que se reconoce en su pequeñez y que reaviva una infancia feliz en la curiosa ignorancia que despierta su íntima reflexión de las cosas. La pregunta es un eficaz modo de abrir el mundo a la representatividad.

Una de las características más incisivas del personaje autobiográfico cansiniano es la soledad. Por alguna razón, los protagonistas de la novela no son conscientes del aire fúnebre que recorre sus vidas, pero que deja un poso de negatividad, de acabamiento.

“(...) y unidos dulcemente oyeron sonar en sus oídos distraídos las campanas del día de difuntos (...)” (RCA, 2013: 23)

Porque, en realidad, la culpa de todo la tiene la vocación literaria del personaje; el poeta es un apestado, un rechazado por la sociedad, alguien que no tiene un sitio y que, por lo tanto, ha de convivir con ese vacío existencial, del que sólo puede escapar usando de la imaginación, creando nuevos mundos que le permitan sentirse vivo. No obstante, la infamia humana le recuerda constantemente quién es y qué es, a ojos de los demás, en una condena que no tiene paliativos.

“Y había, sobre todo, unas mujeres obscenas y escualidas como arpías que vagaban a aquella hora en busca de hombres torpes y pródigos y que siempre, al pasar, murmuraban:

-Ahí va el poeta.

Ella, valerosa (...) una tarde (...) hizo correr a aquellas mujeres a lo largo de la calle (...)” (RCA, 2013: 46)

En la metodología del uso del *yo*, hay consideraciones que no cabe pasar por alto. Si la realidad se muda a la dimensión de las palabras, RCA no pretende trasladar una imagen “doblada”, un préstamo de otros ojos, que tienen su subjetividad, sino que acepta la responsabilidad de su acción y se pone en primera línea del discurso, como voz que da forma a la idea y que moldea su propia experiencia, de la que puede responder sin acudir a otros protagonistas. Este afán de *crónica* de su tiempo, desde su visión privilegiada, es una toma de posición frente al mundo, es un ejercicio de individualidad

en el que el hombre asume la verdad como suya y re-crea la realidad en el cuerpo de la palabra, para que el hombre la enjuicie. Reflexión es acción para dignificar y caracterizar el arte. Así, podemos observar que el Cansinos personaje deja escapar su sentido crítico, ahondando en la visión perfilada del entorno que le rodea.

“Como poseíamos todas las palabras untuosas y magníficas, nos parecía que poseíamos también todos los tesoros; y así no veíamos nuestra indigencia; ni la de nuestros bolsillos ni la de nuestro corazón.” (RCA, 1923e: 22)

Y así, también, se puede permitir el lujo de fantasear con aspectos personales que en la vida cotidiana no hubiera mostrado, sacando su lado más imaginativo y trasladando al personaje determinados elementos de su intimidad que son más una pose estética que una característica asociada a su comportamiento. La catarsis literaria añade, entonces, al personaje rasgos que enriquecen su complejidad; rasgos que el lector puede entrever que pertenecen al autor pero que psicológicamente se han desvanecido en la acción directa y han sido subsumidos por el yugo del *súper-yo*. Por ejemplo, el supuesto satanismo de los escritores modernistas, relacionados en el consciente colectivo con la bohemia, la noche y los instintos más destructivos y morbosos.

“No creía en nuestra maldad; (...)” (RCA, 1923e: 23)

También es verdad que en esto RCA no actúa al margen de una corriente común que puede ser observada en los autores del fin de siglo. La distancia que, tradicionalmente, se había mantenido entre el narrador y el objeto, colocaba al lector en una posición pasiva en la que la información le llegaba desde un estructuralismo conductista, que fijaba los márgenes de interpretación de una manera muy precisa y, a veces, violentamente reducida. Desde la revolución romántica, voces acreditadas elaboran discursos narrativos en los que la presencia se torna voz, y viceversa, consiguiendo alterar el orden de envío del mensaje y la posición en la que, obligado a actuar, el lector tiene que recolocarse. Esta actitud, técnicamente, obliga a un análisis de la palabra natural del protagonista, que en sí contiene todo el complejo del relato, con lo que la novela pasa a engordarse con un psicologismo activo de gran profundidad. De este modo, la novela ya no puede ser categorizada como un simple ejercicio artístico teatral, donde la trama ocupa el esqueleto y las ideas nacen como consecuencia del mismo, sino que los hechos se vierten de un modo indirecto, secundario y, a veces, residual,

derivados de reflexiones y pensamientos que brotan incandescentes y continuados, en un encadenamiento de ideas y conceptos que anidan en la mente, principal vía conductora de la narración. Al cambiar de perspectiva, la mente coloca al personaje no sólo en el centro del relato sino que, además, lo convierte en objeto, que es activo y pasivo a la vez, pues, además de ejercer la acción motora del discurso recibe, también, la mirada analítica del lector, quien convierte su cadena de pensamientos en objeto artístico.

“El tema de meditación que sirve de origen a las reflexiones filosóficas de Machado es el subjetivismo del siglo XIX. “Individualismo –nos dice Machado- se llama, en lo social y político, la nota específica del siglo XIX. La corriente individualista es un nuevo incremento de la subjetividad... Casi todo el siglo milita contra el objeto. Kano lo elimina de su ingente tautología, que esto significa la “revolución copernicana” que se le atribuye. Su análisis de la razón sólo revela la estructura ideal del sujeto cognoscente”.” (Abellán, vol. 7, 1993: 321)

Existe el riesgo de interpretar el individualismo desde el lado de una disociación del conglomerado social, de una anarquía del comportamiento que aleja al hombre, al ciudadano, de todo concepto de solidaridad y construcción común. Sin embargo, la individualidad entendida en el sentido modernista, aporta la sublimación de los valores del hombre, como singularidad, para la mejoría del conjunto de la comunidad humana. Y éstos son principios no sólo compatibles, sino que son indisociables. Podría decirse, por lo tanto, que el proyecto de construcción social que implican los modernismos busca la vía del desarrollo individualista para su consecución, entendiendo, como lo hace George H. Mead, que el hombre ha de construirse a sí mismo para poder construirse en sociedad y que ambos prismas conforman un mismo poliedro.

“(...) all the attitudes of others organized and taken over into one’s self –however specific or generalized the may be- constitute the “me”. If this were all that there is to the self (...) the self would not merely reflect the social structure, but would be nothing beyond that reflection. The complete self, however, is conceived by Mead as being both “I” and “me”. The “I” is the principle of action and of impulse; and in its action it changes the social structure. As Mead says of Dewey’s views (...). He constitutes society as genuinely as society constitutes the individual.” Indeed, every action of the individual at either the non-linguistic or linguistic levels of communication changes the social structure to some degree, slightly for the most part, greatly in the case of the genius and the leader.” (Mead, 1972: 24-25)

Por consiguiente, el individuo es un ser universal que no puede ser separado del orden de las comunidades, aunque debe lograr el máximo de sus capacidades en un caudal comunicativo que incluye todo tipo de perspectivas de socialización e intelectuales. La sociedad condiciona las características educativas y personales del individuo, el cual, una vez aprehendidos los elementos que le permiten conocer el grado de supervivencia necesario, ejerce la acción motora de su propio desarrollo que desembocará, irremisiblemente, en la colectividad, puesto que el ser social del hombre invoca una participación activa y una idea de conjunto, como único espacio en el que el *yo* puede realizarse.

“The individual transcends what is given to him alone when through communication he finds that his experience is shared by others, that is, that his experience and the experiences of others fall under the same universal (in the first sense of that term).” (Mead, 1972: 29)

El personaje-autor que RCA construye no es, como podría pensarse, un enfermo literario que admite cualquier camino que le permita restituir el orden que su *yo* parece haber perdido en el contexto histórico, sino que tiene una estructura de principios que corresponde a la de un intelectual comprometido, al margen de que su estética modernista le permita abonar campos de ensoñación y valoraciones alejadas del canon. Sabemos, en su circunstancia personal, que se vio involucrado en determinadas corrientes e influencias que, impulsadas en un principio por él mismo, fueron degenerando hacia una tipología del escritor muy alejada de sus propias convicciones. Esto produjo ciertas fricciones con el entorno que RCA mismo se vio obligado a justificar y defender. Una de esas anécdotas vitales la constituye su relación con Guillermo de Torre, quien conforma una figura amanerada de la nueva corriente, defensor a ultranza de una pompa literaria de falsete que busca ganar popularidad en los circuitos madrileños a costa de la fama de su maestro. Su insistencia denodada es vista por RCA como uno de esos males que han constituido los nuevos aires artísticos. Nuestro autor percibe que buena parte de estas negativas consecuencias interfieren en la acción renovadora que algunos como él habían iniciado, y cuya pedagogía no había sido correctamente entendida y asimilada, o bien había sido producto de una manipulación interesada por algunos. En carta de Guillermo de Torre a RCA, firmada en Fonz (Huesca), el 2 de Julio de 1917, podemos ver algunos de los elementos que mueven a dicha impresión.

“(…) mi inaccesible amigo: ¿Cómo aún no he apercibido la sinfonía armoniosa de sus palabras anheladas, que debe usted presentir repercutirán gozosamente en el recinto de mis perennes inquietudes, exacerbadas en fogosidades cruentas? ¿Cómo tampoco se ha cuidado usted de enviarme el añorado segundo volumen de su *Nueva literatura*, en el que yo presiento ha de decir usted algo bello y definitivo, sobre estos anhelos del más allá de la literatura ultraísta –¡no desampare este vocablo!- simbolizada al momento, hasta el surgir avanzativo de los radiosos epígonos, en usted y en [Ramón] Gómez de la Serna?” (García, 2004: 47)

Por lo tanto, en el personaje-yo de RCA la búsqueda de la armonía artística y personal es también un rechazo de la deformación de la idea, que la sociedad, una vez más, ha conseguido desvirtuar al vestirla de modernidad falseada. Se puede entender que la honda soledad y el incipiente abandono del protagonista sean palpables y visibles y comunique la honda huella de su tragedia al lector. Ese parece ser, de todos modos, el destino del artista, el horizonte de actuación que debe presidir la convocatoria de la palabra. La exigencia máxima de todo pensador está en la probidad de su actividad, que no puede dejar margen al equívoco, algo que RCA defenderá desde una firme posición crítica, lo que impide que su personaje autobiográfico sea un verdadero triunfador, aun en los casos en que consigue apacentar muchos de sus anhelos vitales.

“Oh, aquel a quien el destino ha lanzado a la cárcel del arte, apenas puede ya evadirse; (...) si es un artista genuino, se torna un desesperado, pues oye la llamada del otro lado del límite y solamente puede asirla en la poesía (...)” (Broch, 2012: 159)

Por añadidura, su convicción filosemita, que nace de una reflexión original y, en cierto modo, impostada, termina de perfilar la soledad del tipo. Al igual que Kafka en la amalgama de su Praga natal: judío de habla alemana, hombre de ninguna parte, universal y extranjero en su patria y en cualquier patria, RCA añade otro motivo de exclusión a su condición natural de artista: la de judío de adopción. Cierra, así, el círculo de su expulsión social manifestándose, no obstante, en su convicción de hombre construido a sí mismo y defensor de su singularidad, por encima de ninguna imposición externa. En realidad, podemos entender, no se trata de una extravagancia artística sino del resultado de una necesidad perceptiva e intelectual, dado el contexto en el que se encuentra y las conclusiones extraídas del análisis del mismo. Su tipología individual nace de las condiciones en las que el nuevo siglo ha de crecer, y al que han de adherirse los hombres que deseen la pervivencia del género humano, tal y como éste ha de ser

entendido. Y en esta convicción de la modernidad todo lo inútil ha de morir, aunque en el camino el pensador sufra las consecuencias de un apartamiento forzado del mundo conocido.

“El converso es un ser profundamente triste, solitario, nostálgico y abandonado entre un mundo perdido del que no consigue descifrar los símbolos y un mundo presente con el que no logra identificarse enteramente.” (Vicente, 1992: 149)

El mundo de nuestro autor, que traslada convenientemente al personaje-yo de su novelística, es un mundo de contradicciones y una constante lucha de egos en la que el individuo pugna por transmitir al conjunto de la sociedad un deseo de reconstrucción de los valores educativos, a través del arte, y comunes al hombre, a través de la reflexión intelectual. En una amalgama de criterios que tiene su engarce adecuado con la corriente noventayochista, las exageraciones de la bohemia y el esteticismo son consecuencias entendibles de tal impulso, pero también una piedra de toque a la medida y el comedimiento reflexivo de quien, no renunciando a su principio original, busca conseguir utilidad de un movimiento que, a ojos de la masa negativa, no es más que un intento utilitarista más de aquellos autores que han percibido una oportunidad para medrar en el difícil mundo del comercialismo artístico. El equilibrio entre la indignidad del placer que se viste de arte, de la holganza y la pose, frente a la reflexión crítica y la construcción de un nuevo modelo basado en la probidad de la palabra, es una tensión que ahonda en la soledad del ser, no sólo en el orden del pensamiento sino, también, en el ámbito de su vida cotidiana, de su interrelación con otros seres. Por eso, esa imagen de degradación del personaje, en ambientes decadentes y nada edificantes, o así lo parecen en un primer momento, dan a la novela el suficiente calado como para que el lector entienda la dimensión del problema y el estado en el que se encuentra la nación, toda vez que la propaganda política ha sido desvestida y exhibida su desnudez en la plaza pública. De lo que nace un retrato descarnado pero, a la vez, proyectado hacia una sincera esperanza de recuperación del conjunto, simbolizado todo en el anti-héroe cansiniano.

“Desde un principio el Poeta protagonista, que vive en su casa rodeado de libros y, en el café rodeado de los discípulos que le llaman Maestro, duda de la bohemia por su falsedad y los engaños de ese tipo de vida anticonvencional. No obstante, a la vez se siente irresistiblemente atraído por la locura del Arte y la sirena de la bohemia. Para escapar de ella se ha refugiado en el periodismo, trabajo desde

luego indigno de un escritor que acepta tan sólo a regañadientes (...). Frecuentes son las escenas de la bohemia capitalina y la vida de café, vistas generalmente de un modo negativo (...)" (W. Philips: 426)

2.6. LA TÉCNICA NARRATIVA DE CANSINOS.

Como venimos comprobando a lo largo de esta exposición, RCA es un autor de gran singularidad que, en sus principales rasgos diferenciadores, combina elementos propios de la nueva estética modernista pero, también, características de un clasicismo novelesco muy teatral cuyas componendas sirven de marco a un argumentario que poco tiene que ver con el pasado, salvo en lo meramente superficial. Es nuestro autor un hombre de letras comprometido con el uso de la palabra desde el punto de vista de un ideólogo del arte, y como intelectual que cree que el verdadero sentido de la cultura reside en las posibilidades del ente lingüístico y en la capacidad de la literatura para llevar *más allá* los ecos de su obra. Buena parte de su técnica narrativa consiste en conceptos que engloban marcos de ambientación y cargas líricas que redundan en el enriquecimiento de la prosa, sin que ésta se expanda más allá de un común razonamiento. El lector debe presidir las motivaciones de la trama novelística, lo que lo convierte en centro del desarrollo fenomenológico del arte literario, como hemos dicho, y esto significa que la acción del verbo, el *logos* en sí mismo, es lo que realmente importa, más allá de toda impostura de la ficción o arquitectura narrativa. Los artificios, por lo tanto, quedan desterrados; pensemos que el esteticismo no se considera tal artificio, sino que entra dentro de las proyecciones focalizadas en la palabra, de lo que se extraen consecuencias semánticas e ideológicas; no podríamos hablar, en este caso, de superficialidades, por mucho que la crítica lo haya sugerido de forma errónea. La latencia del ser humano provoca pensamientos y sensaciones que nos relacionan desde la palpitación de lo innato, de lo natural que evoca nuestro verbo, por lo que la novela ha de dejar fluir el caudal de toda esa sensibilidad, algo a lo que RCA se adscribe con total firmeza.

“Es necesario, pues, destruir el reino del objeto, para dejar ser y dejar manifestarse nuestra pertenencia primordial a un mundo que habitamos, es decir, que al mismo tiempo nos precede y recibe la huella de nuestras obras. En una palabra, es preciso restituir a la hermosa palabra “inventar” su propio sentido desdoblado, que implica a la vez descubrir y crear.” (Ricoeur, 2001: 404)

Al leer a Mikel Dufrenne nos surge la pregunta: ¿puede la palabra, formalmente, ser sólo expresión sin límite, algo incontenible? Cuando dice que:

“(…) la palabra es signo, y más que signo: afirma y al mismo tiempo muestra, y lo que muestra es diferente a lo que dice o afirma.” (Dufrenne, vol. 1, 1982: 164)

Podríamos llegar a la conclusión de que la palabra es un total, un conjunto que engloba formas y expresiones y los conceptualiza de manera esquemática, proporcionando una herramienta sonora que engarza diferentes estados comunicativos. Eso significaría que a través de la lengua podemos sugerir, sin que haya una conexión léxico-semántica fijada por la norma. De esta manera, la lengua sería un conjunto fonético amorfo, de gran estabilidad sonora, pero de escasa vertebración significativa, lo cual sería como afirmar que todo significado asociado a las palabras tiene que ver con un estado de ánimo en el que coinciden emisor y receptor, o que viene condicionado por la gravedad o suavidad del efecto sonoro, cuya impresión en el receptor recuerda determinados sentimientos o sensaciones que constituyen la verdadera línea de comunicación humana. En cierto modo, uno de los valores del *logos* más defendido por la modernidad es su capacidad connotativa, aunque autores como el nuestro hacen coincidir –acertadamente, en mi opinión– el valor semántico con un espectro significativo de la unidad lingüística conceptual, aquella que encierra y sedimenta toda una historia de la comunicación y del uso, que ha ido construyéndose a través de los contextos humanos. Nada puede evitar pensar que una asociación metafórica entre sentidos y significados aparentemente disociados, pero que conectan en la vía literaria y comunicativa, no tienen algo en común que expresa una realidad concertada en el campo del habla. Y esto no puede connotarse si no existe una denotación implícita, es decir si no ha habido una relación estereotipada previa, cuya mayor o menor tensión deriva hacia el ángulo de la sugerencia, que es, aparentemente, de una significación mucho más liviana, pero también certera. Los significados que tienen sentido para una palabra pertenecen a la misma, y son recuperados en campos de abstracción concretos o son re-descubiertos por emisor y receptor sobre la base de un conocimiento implícito de la lengua, en cuyo caso acaban siendo actualizados y, por lo tanto, tipificados de nuevo en un tiempo distinto al que corresponden sus orígenes. Esta actualización constante de la lengua, desde el punto de vista conceptual y semántico, tiene que ver con la potencialidad del léxico, y no con una artificialidad del uso de la misma, puesto que la herramienta posee en sí una multiplicidad de formas y posibilidades que el individuo competente puede llevar a efecto, aunque esto únicamente se da en los casos en que la necesidad expresiva *tensiona* las palabras, llevándolas hasta su extremo. Es evidente que de no existir dicha potencialidad, el uso de determinados significados o metáforas resulta ridículo, fútil e inexpressivo por sí, con lo que se produce una inevitable barrera racional que hace imposible la comunicación. El fenómeno literario

se reviste de verdad cuando se produce la conexión con el lector, en cualquiera de sus formas, y cuando la estética formal y la construcción de la obra no impiden la racionalización de los sentimientos o la pulsión sensible de los mismos a través de la recepción y observación de los valores y rasgos artísticos. Por eso, todo arte que se construye sobre la impostura fracasa en su efecto final y se aleja de los términos naturales del habla humana, que son los términos del conocimiento implícito de las cosas. Teniendo en cuenta esto, algunos literatos han definido a RCA y su obra desde unos parámetros que hacen difícil la comparación frente a autores más clásicos, y cuya categorización se hace poco convencional. Así, el propio Borges lo describe de un modo general y laudatorio.

“Ha realizado una obra numerosa en que la hermosura es única y suelta y que sólo nominalmente podemos clasificar en novelas, críticas y salmos. Toda ella es un patético salterio y una anunciación repetida.” (Borges, 1998: 53)

Ese sentido de la unidad de la obra es, también, la consagración de un magma expresivo, ya que la idea que sostiene su literatura se expande a través de todas las formas que utiliza, desgranando junto con sus diseminadas expresiones un único poema que es, al fin, la formalización de una idea determinada y reconocible. Esto no evita que la filiación tradicionalista de la educación del autor se deje ver en algunos detalles, que manifiestan ciertos estereotipos inoculados –como el de la mujer- o que se desarrolle un detallismo costumbrista que ambienta ciertas historias, así como analogías tremendistas que buscan la facilidad de un cierto efectismo en el lector.

“¡Oh, qué ganas tengo –suspiró- de dejar las oficinas, de hacer vida de mujer!... ¡Coser, barrer una casa, todo es preferible a esta vida entre hombres!” (RCA, 1922b: 66)

“(…) cuyos diez dedos enflaquecidos parecían el haz multiplicado de puñales de las dolorosas (...)” (RCA, 2011d: 8)

“Joven, cenceño y pálido, con el fino semblante aguzado por el sufrimiento, grave y triste, en su aire descuidado de enfermo, parecía un Cristo de pasión, de los que magnifican la Semana Santa sevillana.” (RCA, 2011d: 10)

No obstante, en la obra de RCA el costumbrismo es un resquicio breve y dimensionado a una utilidad práctica, puesto que su obra se caracteriza por una caricatura social que, más bien, tiene mucho de sarcasmo y de agria visión. La hipérbole de la benevolencia y la

santidad en los personajes cansinianos, por ejemplo, supone la castración del modelo original. Es una deformación efectiva de los valores que sustentan el tradicionalismo y el aburguesamiento, verdadera hoguera de las vanidades más vergonzantes. Su exacerbación supone, en realidad, una efectiva ridiculización de lo aceptado. Por lo que el autor exagera los detalles con el fin de colocarlos ante su propio espejo.

En RCA hallamos varios escritores: el autor barroco, con fuerte carga impresionista, preocupado de la belleza contenida en el lenguaje; el autor político, que reflexiona sobre la condición humana y que da lugar a personajes inquietantes o altamente comprometidos con una filosofía particular; y también, al escritor que anticipa el desarrollo de la renovación novelística, al relegar la trama argumental al segundo plano, poniendo en valor elementos nucleares del arte de escribir y dibujando una obra que flota en la nebulosa del discurso, donde el tiempo y el espacio mueren y el lector nítidamente percibe el aquí y ahora de la palabra ejecutada, como un precedente valioso de otros autores renovadores del género. En particular, RCA justifica su preferencia por la narración condensada sobre la hipertrofia narrativa.

“Todo ese artificio que colma el saco de las ambiciones plebeyas y cuya profusión es lo que constituye en suma el arte grande, es algo ajeno al verdadero arte, que sólo sirve para henchir un volumen y justificar un precio, y que además se adquiere por el ejercicio de las virtudes secundarias (...). Y sentimos cómo se afirma nuestra devoción por las obras sencillas de línea, intensa y fuertemente estructuradas, grandes sólo por la emoción profunda, en que la intención inicial se ha prolongado sin deformarse ni extinguirse al modo que una llama se propaga a lo largo de un tronco.” (*La novela grande*, en RCA, 1924d: 47)

Todo en sus narraciones tiene una funcionalidad y un objetivo: mantener el pulso de la sensación en el lector, ahondar en el criterio reflexivo del propio autor y mostrar las consecuencias de tal pensamiento, generar la idea que motive la consecuencia de la lectura, multiplicar las formas de la palabra a través del color y el sonido o crear las condiciones necesarias para que la transmisión del mensaje sean percibidos en su totalidad. Buena parte de ese lenguaje arcaizante que abunda en algunos de sus textos, nos sitúan, por ejemplo, en el ámbito del diálogo clásico entre maestro y discípulo, dando lugar a un tono didáctico, de pedagogía no disimulada.

“(…) No os pido que canséis para mí vuestros labios fatigados, ni que me abráis de pronto vuestra alma, largo palacio de incontables estancias.” (RCA, 2011c: 18)

Otras veces, los símbolos recargan las connotaciones del ambiente, ya sean para crear un recordatorio de la tragedia protagonista, ya para construir la memoria de la naturaleza perdida, cuya presencia es una inmanencia del pensamiento. Como en el relato *En la tierra florida*, donde las analogías con el mantón bordado son evocadoras de un estado de ánimo asociado a una imagen idílica de elementos de la naturaleza, quizá el único refugio del pensamiento angustiado por la realidad. Así una lágrima es el rocío; el bordado es un trabajo nocturno asociado a las flores de la noche, y la malla es el resultado de los desvelos, como también representa al campo, al espacio insondable.

“Sus lágrimas a veces caían sobre la malla, y cubrían de un rocío inesperado y tierno los cálices de aquellas flores nocturnas.” (RCA, 2011d: 13)

En esta misma obra observamos la dualidad que está presente en otras disquisiciones ideológicas, que protagonizan algunos de sus textos. Las condiciones que caracterizan el trabajo de todo artista frente al artesano no sólo diferencian a ambos sino que, además, describen la falsa asociación del arte y el comercio, que confunden los verdaderos principios que han de sostener toda creación original, y cuyo aburguesamiento ha reducido a cenizas el motor activo de la expresividad. El autor nos recuerda cuáles son los rasgos que identifican al verdadero artista.

“(…) su genio taciturno (...) fino estilo (...) altivo espíritu.” (RCA, 2011d: 30)

En el mecanismo simbólico de la obra cansiniana, el deseo, la sensualidad y el erotismo son motores de una imagen poética: el personaje frente a la “sorpresa” exótica del cuerpo desnudo de una desconocida. Las expresiones concitan este tipo de sensaciones: “desnudez”, “aire sórdido”, “senos de mujer”, “ceñir sus cinturas”, etc. También es verdad que ciertos personajes femeninos sacan a relucir los instintos más primarios del protagonista, el cual se libera –no siempre positivamente- haciendo desembocar su frustración en el espejo de la feminidad. El personaje de Cándida, en el cuento *Cándida*, “*La pastorcita*”, es expulsada del hogar impostado de su hermano, por parte de su cuñada. El extraño es el que ejerce el odio y el dominio sobre la pariente pobre, en este caso. Por ello, el nombre de la protagonista está asociado al signo de su personalidad. En otros

ejemplos, como en *La que tornó de la muerte*, el tipo de mujer que se presenta está minada por todos los vicios y, sin embargo, representa el triunfo del artista: éste llega a idealizarla y a purificarla con su prosa lírica y emotiva. El símbolo se universaliza a través del nombre, Ella, cuya despersonalización lleva aparejada la globalidad del complejo femenino. Al igual que en otros escritores de la época –como Gabriel Miró–, la naturaleza es un elemento muy importante, pues su imagen libera las tensiones ideológicas y vitales del protagonista. De resultas que su espontánea manifestación relaja las pulsiones del héroe y concentra sus deseos en un horizonte de expectativas no siempre concreto, pero certero.

“(...) *hermosura campestre* (...)” (RCA, 2013: 115)

Una condición prototípica de los relatos cansinianos es la presencia de un narrador privilegiado, alguien que pertenece a la memoria colectiva de los que allí pululan o, al menos, que está inmerso en el recuerdo del pasado de la protagonista femenina. De esta manera, el tiempo recoge los anhelos perdidos para reutilizarlos, en el presente del relato, como una forma útil de observación, ya que el narrador puede entrar en la casa de la mujer como un viejo amigo y compartir las experiencias e ideas que, de una forma extemporánea no habrían posibilitado su conocimiento íntimo. Este tipo de personaje trasnochado, que amó y cuyo rescoldo aún perdura, en cierto sentido, es un ojo amigable y condescendiente, pero también un crítico sutil que muestra la debilidad de los sentimientos y la magullada esperanza de los excluidos, que se resisten a ser eliminados del futuro.

Otros símbolos añaden matices a la visión generalizada de la sociedad tradicional española, transformando su percepción y sumando dimensiones que están implícitas en dichas figuras o, simplemente, focalizando el esfuerzo perceptor en aquellos rasgos que son más útiles a la ideología del autor. La figura del anciano, por ejemplo, representa la santidad de lo familiar, de lo amado, de lo puro, que transforma el corazón de los hombres porque simboliza lo eterno, lo incorruptible, lo que está por encima de las bajas pasiones e instintos. También quiere significar el timón que hace girar las vidas tristes de los desgraciados, los que requieren de su propia fe para cambiar el curso de las cosas. En realidad, la vida es como cada uno quiere que sea, sólo hace falta un motivo, o mejor, la aceptación de un motivo. Lo puro se asemeja a lo religioso/sagrado, a la figura intachable, que es la de la ancianidad y sabiduría. El viejo no es opresor, ni ofensivo, ni aleccionador,

sino comprensivo, piadoso, voluntarioso. El auténtico tesoro no es el material, está en el interior, en esa joya que es el amor sincero, lleno de propósitos constructivos y de esperanzas que mueven a los hechos. Aunque en narraciones como *El secreto de la sabiduría* también podemos observar los aspectos negativos que toda ancianidad, como todo rasgo humano, posee, desmitificando, en este caso, el símbolo que el propio autor ha alimentado en su obra.

En la técnica narrativa de RCA algunos observan que los símbolos forman parte de un exotismo definitorio, lo que vendría a constituir en sí mismo una estética formal. Lo define Conde Guerri:

“Más bien parece que Cansinos prefirió abrumar sus relatos con símbolos, diálogos alegóricos y diacronías temporales que permitiesen acoplar sus afanes panteístas con una estructura de disposición salmódica (...)” (Conde Guerri: 35)

Lo que no es, de hecho, disparatado pues reafirma los esfuerzos del autor en la construcción lírica de un tipo de prosa que refleje su idea de movimiento y su exposición creativa. Aunque más que “panteísta”, su motivación parece una acción humanista, encaminada a la visualización del hombre como tal, desde el foco de su propia visión, completamente autocrítica, y donde la idea de dios o de la divinización de los pensamientos constituye una disposición ideológica más de su individualidad, y no una condición externa y conductista. En ese exotismo manifiesto, no podemos dejar pasar por alto la presencia de un identificador modernista que está relacionado ampliamente con la estética rubendariana y con la imagen asociada al movimiento, sobre todo en el ámbito poético: el color azul. Este símbolo recoge las inquietudes de la visión modernista, representa la ampliación del esteticismo, el lirismo de la palabra, la virtualidad del deseo que llega a ser una realidad paralela y los valores de la perfección y el idealismo contenidos en la obra de arte, que como objeto humano condensa la pureza contenida en el ser. El azul, así, se transforma, casi sin quererlo, en una omnipresencia, algo característico en buena parte de la autoría general del movimiento hacia la modernidad y que podemos recoger de la producción de otros escritores y poetas reconocibles.

“(...) un amplio paisaje de seráfico azul (...)”

“(...) aquel benigno azul (...)” (RCA, 1924c: 5)

Aunque éste no es el único tributo que RCA paga a la simbología rubendariana, entendida la obra como un poema con forma de novela, donde brillan la intemporalidad, como eje argumental, el lenguaje moroso, como acicate de la lírica, la palabra exaltada, como explosión de los sentidos o los motivos simbólicos, como refuerzo de la significación.

“En las noches de agosto, cuando el Cisne y la Lira brillan en nuestro horizonte (...)” (RCA, 1922c: 298)

Pero si hay un elemento que vertebra considerablemente la obra novelística de nuestro autor, éste es la metáfora. Esta obra narrativa, en su unidad de conjunto, conforma, de hecho, una gran alegoría de la visión histórica que el autor desgana a través de la sentimentalidad del antihéroe. Y, por ello, la metáfora construye, imagen tras imagen, la película de unos acontecimientos que, no por descritos, dejan de posar su huella sobre los personajes. Podríamos decir que la novela de RCA nos permite reconstruir los sucesos cotidianos a través de la marca que éstos han impreso en el recuerdo emocional de los protagonistas, lo que supone una conexión entre imagen y sensibilidad que no puede ser explicitada si no es a través de la metáfora, como herramienta de comunicación de entes que pertenecen a la misma realidad desde dimensiones paralelas. El papel de la metáfora es también el de avivar el orden del lenguaje, logrando que el hombre amplíe sus horizontes, los que habían sido constreñidos por la limitada tipificación de los contenidos semánticos. La nueva semiótica ofrece un abanico extenso de propuestas que abstraen el objeto lingüístico primario, sublimándolo y, casi podríamos decir, si se me permite, “gasificándolo” con la consiguiente pérdida de corporeidad y solidez, en favor de un enriquecimiento que parece incontenible.

“(...) el lenguaje, como dice Shelley, es “vitalmente metafórico”, si “metaforizar bien” es poseer el dominio de las semejanzas, entonces, sin este dominio, no podríamos captar ninguna relación inédita entre las cosas; lejos, pues, de ser una desviación con relación al uso ordinario del lenguaje, se convierte en el “principio omnipresente de toda su acción libre”; no constituye un poder adicional, sino la forma constitutiva del lenguaje; al limitarse a describir un lenguaje florido, la retórica se ha condenado a no tratar más que problemas superficiales. En cambio, la metáfora se adentra en las profundidades mismas de la interacción verbal.” (Ricoeur, 2001: 111)

Por lo tanto -y en esto concluyo con Paul Ricoeur-, no podemos tachar el ejercicio metafórico de mera instrumentalización del lenguaje en favor de un esteticismo artificial,

sin que medie la intervención de una realidad histórica sedimentada en el signo, por mucho que los modernismos logren estabilizar el uso de la metáfora para unos fines creativos concretos. Por tanto, la solidez de un arte que parece moverse en la nebulosa del elemento original, no cae en la contradicción sino que erige un monumento expresivo de primer orden donde el trazo jamás oculta la intensidad natural del color.

“(…) la metáfora estética. Su objetivo es crear la ilusión, principalmente presentando el mundo bajo un aspecto nuevo. Pero, en gran parte, este efecto pone en juego toda una serie de relaciones insólitas, de unión de objetos contemplados desde un punto de vista personal, en una palabra, una creación de relaciones.” (Ricoeur, 2001: 147)

Sin embargo, RCA necesita acudir a otros medios representativos que den consistencia a su transmisión de ideas. El ambiente en el que se recorren sus personajes e historias, normalmente degradante y que coincide con las partes más groseras del ser humano, se denota en el prisma de expresionismo voraz, brutal en ocasiones, que le acerca al naturalismo del XIX y a algunas literaturas americanas donde el costumbrismo es entendido en base a un objetivo de denuncia, ideológicamente nacionalista o, simplemente, que se asocia a un cierto “buenismo” del autor, que corresponde a una corriente social defensora de los derechos de los más desfavorecidos. De modo que no se trata de un detalle que copia la realidad sino que extrae de ella la impresión que comunica con la sensibilidad del receptor.

“(…) *esos lugares de las grandes ciudades que huelen a heces quemadas.*” (RCA, 1915: 20)

Lo que sí podemos afirmar categóricamente es que la dimensión temporal de sus relatos se mueve en la indeterminación cronológica, y que, así, la memoria es usada y vivida según los condicionantes de la tensión sentimental y las proyecciones que se desean transmitir. No obstante, una constante en su forma de narración es la del acudir a una época anterior, en la que se perfila la dimensión del individuo como antihéroe y en la que se hallan las auténticas diferencias sociales que se matizan frente a la inocencia perdida, el amor idealizado o la pasión rememorada por alguna cosa. Todo pasado esconde tesoros que no siempre son correspondidos por el devenir o por las circunstancias, que suelen denigrarlos. De cualquier manera, el hombre sostiene su presente en la acción del pasado, que es el único punto de referencia en el que puede apoyarse para seguir progresando y para construir una posibilidad de futuro. De modo y manera que el tiempo pasado, aun no

estando localizado de manera precisa, se contrapone al hecho del presente como un tiempo activo que transforma el devenir, y no como un simple espejo de ideas.

“Tres tiempos son los que aparecen sistemáticamente en sus novelas. Tres tiempos que además no guardan relación de coherencia, manifestándose en una ruptura de la afluencia temporal que tan pronto se instala en el pasado como en una edad imprecisa y remota. El primero, el más frecuente, es el Presente de Indicativo, el tiempo del ahora que vuelve hacia el ayer (...)” (Conde Guerri: 33)

Por eso el presente no puede mostrarse como un transcurrir indeleble de acontecimientos, como una trama argumental que se sucede y que conduce ineludiblemente hacia una moraleja, sin más, sino que ha de evaluarse en el pasado, que está tan vivo en el tiempo actual como un cierto horizonte de expectativas. Dicho horizonte, en boca de los protagonistas, no pasa de ser una cierta especulación de nuevas preguntas que irán haciendo avanzar los caminos y bifurcarse, mostrando su potencialidad. Potencia y acto son dos caras de una misma indeterminación, aglutinada en continuos cruces de caminos que colocan al individuo en la tragedia de su devenir, y en el reconocimiento del ser que lo constituye. Escapando, así, de un conductismo social y de una herencia histórica, el registro del tiempo, como tal, ha desaparecido y el presente es un magma que se construye al tiempo que se destruyen sus principios de existencia. Todo se muestra desnudo, en permanente conversión y adaptación, en una metamorfosis líquida, capaz de inmiscuirse en cualquier aspecto del pensamiento o de las relaciones humanas. Y el tiempo, así, concede su predominio a la conciencia del hombre, donde ha de edificarse. La historia ha muerto, tal y como la conocíamos, y queda convertida, en el ámbito de la literatura, en un instrumento de reflexión crítica hacia el que lanzar los dardos de la modernidad.

“El segundo tiempo, Imperfecto, Pasado de Indicativo, corresponde al narrador omnisciente o a los recuerdos de los distintos personajes, recuerdos muchas veces incompletos, ya que será característico la carencia de un diálogo coherente entre los diversos actores de la historia. Se preferirá una continua recurrencia por parte de uno de ellos, un tiempo íntimo que en su renovación destroza el orden discursivo tradicional, sustituyéndolo por un diseño sincrónico en el que la referencia reflexiva hace contemporáneos el ayer y el hoy hasta el punto que uno y otro quedan deformados.” (Conde Guerri: 34)

De la misma manera que el pasado se erige en catalizador del proceso vital del individuo, el tiempo presente también marca la imprecación del narrador a un personaje que, por el modo en que se usa, parece, más bien, una apelación velada al lector. El receptor se encuentra en la posición del observador de un fenómeno que se ejecuta cuando la lectura

se produce y, por lo tanto, es el actor de tal actividad, que se reactualiza en el momento de la transmisión y comprensión del mensaje. La actividad de la lectura remite al motor de una realidad que está en permanente movimiento. Y a eso contribuye el hecho de que el tiempo presente se use como un vocativo. En la novela de RCA, como una certeza, el presente nos remite a la realidad más viva, candente, que pertenece al lector, que es el que, finalmente, ha de participarlo y valorarlo. Es la expresión del imperfecto de indicativo la que trae la memoria al momento de la lectura, la que resucita los sentimientos tras de una muerte que quedó atrás, como en alguno de sus relatos más conocidos, trayendo a la presencia imágenes del olvido que, como demuestra el sentir del protagonista, no murieron del todo. La única manera de superar el límite de la existencia física es conectar vitalmente con la memoria y hacer que el presente sea un pasado en activo, para lo que se convoca el poder de la motivación y la negación de todo límite social o histórico. En cuanto a la dimensión espacial, tomaremos, otra vez, la opinión de Conde Guerri como punto de referencia inicial:

“Sólo dos mundos locativos en su novelística. Uno, cerrado: el prostíbulo o la casa (...). Otro, abierto: la calle. El primero, de origen folletinesco, depura su ganga de deturpado exotismo (...) por la asociación erótico-mística (...). El segundo, la calle, igualmente deturpado (...) se eleva en la contemplación de una mística vanguardia (...). En uno y otro caso los residuos decimonónicos se subliman por una línea de religiosidad que tiene mucho que ver con el advenimiento de una nueva era espacial y temporal capaz de aunar último modernismo y vanguardia.” (Conde Guerri: 35)

Ese espacio bidimensional que muestra la profesora Guerri se eleva, en su análisis particular sobre el contraste de una concepción artística que tiene más que ver con la contraposición de elementos creativos, que con la maximización de modelos sociales. Es perfectamente posible entender, en mi opinión, que la obra de RCA constituye, de cara a su proyección en la nueva novelística del siglo XX, la formación de un molde urbano que, como un crisol de la humanidad futura, presenta las bondades y defectos de una ontología profusamente dibujada. Todos los espacios, interior y exterior, son los espacios de la ciudad, que es la jungla del hombre moderno. No puedo hacer distinciones entre el hogar – o lo que así es reconocido por el orden contextual- y el prostíbulo, ya que, en ocasiones, la pureza y humanidad de los sentimientos brilla por su ausencia en la familia mientras que encuentra recogimiento y abrigo en la extrañeza de la meretriz o el desconocido. La empatía de los seres no siempre corresponde con la consanguinidad, y eso queda perfectamente reflejado en la obra de RCA. Los espacios que yo creo que delimitan

órdenes de conciencia diferentes en la novelística cansiniana remiten al orden de la inocencia, encerrado en el mito de la infancia –mito del Sur-, frente al espacio de la urbe. Idealidad y devenir consienten en conectar con la estructura temporal del relato, siendo el pasado forma del mito espacial y el presente, condición del discurrir de la ciudad. Todos los submundos consecuentes, lo son del empobrecido espacio teatral urbano, única presencia referencial que es independiente de la conciencia y que puede, por tanto, pervivir más allá de ella, de una manera u otra, lo que no anula la disposición perceptiva del protagonista, pero sí constata las diferencias entre el mito y el terruño físico. Por eso, por la naturaleza deformante de la jungla urbana, la literatura de nuestro autor sirve para detectar y denunciar determinados comportamientos y situaciones del hombre en la comunidad que reflejan, mejor que cualquier costumbrismo positivista, el estado de degradación del orden tradicional, rebajando la estructura del grupo a una artificiosidad violenta. Así, el naturalismo se convierte en el nuevo dibujo de la esencia vital que, en pequeñas dosis, actúa como un arma arrojada frente a las mentes convencionales.

“Asimismo podemos destacar dentro de la influencia naturalista los grandes efectos del ambiente. El entorno opresivo de la ciudad se muestra en sus barrios más sórdidos. Y aunque la autora tampoco hace hincapié en el detalle, sin embargo, el ambiente contiene en sí mismo un elemento de protesta romántica contra las condiciones sociales.” (Cobos Fernández, 1995: 72)

En esa pintura de los escenarios, hay algo de la bohemia que sí encuentra el autor que es representativo de la vida nocturna: los cafés. Se trata de un marco esencial para entender el mundo de la literatura local, de las ideas artísticas, de los contubernios ideológicos, un submundo que nos recuerda al de la prostitución, donde los seres, deseosos y anhelantes, concitan impresiones que no han de llegar a buen puerto, pero que mantienen intactos los pulsos de una verdad interior, jamás empobrecida por las condiciones externas.

“*Cafés pintorescos y brillantes, bullentes como kermeses (...)*” (RCA, 1922c: 32)

Porque la noche, heredad del romanticismo alemán, es uno de esos rincones asociados a la ciudad, aquel en el que los excluidos hallan una localización donde compartir sus circunstancias. Ése es, también, el terreno que el orden establecido relaciona con el pecado, la perdición, el mal y es, por lo tanto, el único en el que se permite el tránsito de las almas exóticas, enfebrecidas que, como un error de la humanidad, no han de contaminar el espacio de la aceptación y la moralidad. El pecado convive con la pureza y

el satanismo, ya que es imposible su desaparición, ha de tener un margen de movilidad, por lo que la desesperación, la muerte, el amor desarrollado sobre la base de una sexualidad emancipada, el anhelo expresivo, la liberación de los corsés, son “pecados” de la noche. Y en ella los cafés, las tertulias literarias, el alcohol, los prostíbulos y la carne femenina se convierten en refugios del pensamiento desatado y de las preguntas oníricas. La fotografía del paisaje nos descubre un mundo pictórico, hecho de imágenes que no vemos: el paisaje urbano es protagonista, como las estaciones y las horas donde la luz se hace presente o tenue.

“Brilla la luna plena y redonda, aquella en cuya luz los astros flotan adormecidos como abejas embriagadas.” (RCA, 1919c: 246)

Lo que nuestro autor consigue es que todo en el paisaje contribuya a una sensación general, como un decorado de una obra teatral exageradamente remarcado, donde los espacios son un elemento argumental más, una de esas abstracciones sensitivas.

“(...) mientras paseaba lentamente por las calles oscuras, cubiertas por nubes semejantes a vidrios emplomados.” (RCA, 1922: 4)

“Por el hechizo del triste relato, la noche, (...) convertíase en un amplio camposanto de sombras, en una fúnebre laguna para barcas negras.” (RCA, 1922: 5)

Aparte de la dimensión temporal y espacial en los relatos cansinianos, traigo aquí a colación un texto de Arie Vicente en el que se describe una dimensión argumental de su narrativa, algo que hemos señalado en párrafos anteriores pero que merece una consideración de importancia. Al tratar el personaje-yo de sus obras hicimos un aparte con los rasgos del observador que traslada su experiencia personal al relato, convirtiendo la voz original, la voz primera, en instrumento de omnisciencia alejado del narrador convencional. Pero, al hacerlo, el espacio convencional de la ficción queda desvirtuado, por su confusión con el espacio físico del conocimiento común entre los seres, que puede participar de la historia o, simplemente, del recuerdo anecdótico. Esa transformación tiene su origen en la personalización del ente narrativo, pero también en la literaturización del objeto en cuestión, del ser, por lo que los límites entre ficción y realidad han quedado desmaterializados. Se cosifica la idea y se convierte la historia en un hecho imaginativo, trasponiendo las certezas. Como hemos venido significando, la conciencia humana es el

certificador de la verdad y de la fisicidad del concepto, pues toda verdad es física si es posible afirmarla y contenerla en la pregunta original. Lo que coloca al lector en una disyuntiva es si la literatura es un artificio diseccionado frente a su mirada de observador activo, o si la realidad es un trasunto de la idea concebida en la mente del hombre y nunca ejecutada más allá de la misma. ¿Existe entonces la realidad? En referencia a la voz del *yo*, esto es lo que dice Arie Vicente:

“En realidad, Cansinos no ha ocultado nada, ni ha dejado cabos sueltos. Cansinos considera su posible origen converso como un camino de exploración que coincide con su visión de la existencia del “otro” en el “yo”. Su búsqueda de la identidad/alteridad a través de la escritura autobiográfica, entra en un camino inexplorado cuando el personaje Benaser salta del plano de la ficción y reemplaza al autor escritor de *Las luminarias de Janucá*. Así es presentado el personaje Benaser en *Los judíos en Sefarad*: “Rafael Benaser, el poeta de *Las luminarias de Hanuka*... -Le felicito a usted, señor por haber escrito ese libro”. Cansinos, el narrador y el personaje se encuentran en un mismo plano de dependencia: narración-ficción. ¿Qué mundo crea y qué mundo es creado?, ¿Es el narrador quien crea al personaje o lo contrario? Cansinos trazó así su identidad en el plano diacrónico y diáfano de la alteridad-reconversión; y esta ha sido su “herejía”: concebir y exponer al lector la identidad individual y nacional como el resultado de la imaginación.” (Vicente: 154)

En esa posición panorámica del argumentario novelístico de RCA, su literatura coincide con otras de la modernidad, como la de Djuna Barnes, en el ejercicio expresivo naturalista, al concebir que el hombre posee un destino trágico que elimina la pena de culpa de su acción liberadora. La única ventaja del individuo oprimido es la de poder enfrentarse a todo sin dar más explicación que su propio instinto de supervivencia. Así, toda expresión del poder de la humanidad frente a la auténtica grosería, que no es estética sino moral, aparece asociada a la empatía del lector y apela a la comprensión del hecho más allá de sus consecuencias inmediatas. Se trata de mostrar la verdad en todas sus formas, sin sustraer al observador ninguno de sus detalles, obviando toda posibilidad de escándalo o de mala interpretación y apelando a la sensación humana que destila.

“El naturalismo, por cuanto que defiende el determinismo científico y el carácter accidental de la naturaleza humana, se opone a la razón, y por lo tanto a la moral. Los personajes son, pues, productos de la herencia de la cual no pueden escapar. La responsabilidad de éstos frente al futuro es nula puesto que su destino está escrito desde un principio. (...)” (Cobos Fernández, 1995: 72)

Lo que queda claro es que el lector ha de ser partícipe del drama invocado, ya que la narración se aleja de toda línea conductista e históricamente vertebrada. Así que la convocatoria de la fenomenología artística se hace acto desde la potencia de la creación. Toda la obra de RCA es, en tal caso, una pregunta que quedaría incompleta sin el concurso de una voz observadora, lo que la hace aún más dependiente de las conciencias comprometidas. El ejercicio literario, entendámonos, está necesitado siempre de esta participación pero, al contrario que otras obras en las que la presencia determinista de la trama argumental constituye una referencia de la obra que transmite unos valores prefijados, ajenos a todo lector y época, la literatura de RCA transmite una pedagogía de la posibilidad, de la voz original y, por tanto, convierte al lector en historiador de la palabra, pues sólo con su actualización da sentido a la idea contenida en la misma. Se trata de una comunicación activa, cosmogónica, y no de un acto irreversible donde el lector es un observador pasivo frente a un teatro de los hechos. El arte vivo de RCA exige, así, la implicación de los receptores. Puede imaginarse el lector de este trabajo por qué, una vez más, reivindico la activación de este autor y su obra, en beneficio de la literatura española y en detrimento de un injusto olvido. En cada invocación, los personajes cansinianos parecen llamarnos a la acción.

“Oídla cómo, azorada y salteada de vergüenza, no obstante su denuedo, fuerza la voz y grita: “¿Por qué, por qué he de andar vagueando tras los rebaños de tus compañeros?” (RCA, 1930: 32)

La naturaleza humana nos impele a responder, a inocular toda pregunta, en un íntimo ejercicio filosófico que acaba transformándonos. La acción crítica interviene, de este modo, como una influencia política de evolución donde, como defiende George H. Mead, la metamorfosis del hombre se produce también como cambio social, no sólo ligados consecuentemente sino determinados ambos a un tiempo.

Al establecer una dimensión argumental de la literatura de RCA observamos algunos casos en los que la voz se presenta frente al narrador, imprecándolo, como cuando en *El secreto de la sabiduría* el sabio reflexiona, en primera persona, sobre la juventud a través del personaje del discípulo. El uso de la segunda persona, llama a la reflexión, solicita del interlocutor una acción, una salida de la pasividad receptora. Las fórmulas son recurrentes: “Tú también, joven amigo, / Para ti el destino / Eres hombre / Para ti serán / Para ti revolará / Para ti, joven” (RCA. 2011c: 34-35). El diálogo, como no podía ser de

otro modo, se establece, finalmente, con el lector, único interlocutor posible. Pero cuando se niega la voz externa, el hombre se conduce hacia su voz interior (silencio), de donde brota la pregunta:

“Fue el místico hechizo del silencio el que le aproximó aún entonces espiritualmente al maestro (...)”
(RCA, 2011c: 103)

En la dialéctica solitaria del individuo, en su manifiesta inquietud por avanzar desde la pregunta, existe un instrumento motor que RCA utiliza profusamente: la pregunta retórica. Éste es un intento de reflexión del narrador en el que se invoca, se apela, a la participación ideológica del lector, para que se posicione en el proceso de evaluación de los hechos. Pero también es un escalón en la dimensión argumental de la novela, un pie sobre el que descansan los pilares de la siguiente reflexión, que es como el texto va avanzando lentamente hacia un fin indeterminado. En toda novela de tesis el monólogo, donde el personaje reflexiona sobre su condición social y la causa de su comportamiento, es una herramienta eficaz. El narrador, por su parte, hace desembocar sus propias cuitas en el pensamiento del personaje; de este modo, involucra su participación en los hechos. En la literatura cansiniana, existen fórmulas que denotan la inseguridad del individuo con respecto al amor y a la realidad, en general. Por eso, con el fin de agotar las cargas morales del relato y dejar un poso de pedagogía en el mismo, la fórmula del cuento escenifica la tragedia para su comprensión directa, pero también para provocar la empatía hacia seres que están perfectamente desubicados. La inocencia de los sentimientos reflejados da visos de veracidad a las circunstancias, sin que por ello pierdan la intensidad de que han sido revestidos.

“Y así terminó, entre las claras fragancias de la primavera, aquel poema de amor humilde que dos corazones habían formado lentamente, (...)” (RCA, 2013: 59)

Entre los elementos comunes de la dimensión argumental que esta literatura usa, en beneficio del efecto comunicativo, podemos resumir varios: el arrabal, la aparición de una clase obrera urbana, la degradación del orden de las cosas y los sentimientos o la presentación desnuda de las ideas íntimas. Todo esto se inscribe en el esquema del arte que provoca la pregunta acerca de la modernidad: el hecho, la proyección hacia el futuro, la metodología, la presencia humana. La ambientación ha de recordar, en determinados momentos, que esa realidad gris no es más que una estación hacia otros tiempos, donde

el individuo habrá de triunfar inexorablemente. El lenguaje anuncia una revolución de los elementos. Por ello, cuando el amor tradicional se sublima, se abstrae de sí, se convierte en una sensación de fuga, de movimiento, que la modernidad identifica con el valor de la tecnología, donde la máquina es la nueva doncella a la que cortejar, el nuevo objeto de deseo:

“En nuestros días, Marinetti, el misógino, desplazando el madrigal, ha cantado la belleza de las locomotoras. Que nada como el movimiento material puede dar idea de la emoción que causa la belleza ni declarar la índole activa del amor.” (RCA, 1930: 37)

Hemos ido viendo cómo en el contexto literario la realidad utiliza determinados elementos de contraste y expresión, para atrapar conceptos que mueven a la transformación de las conciencias. Y, en concreto, cómo la literatura de RCA tiene precisados instrumentos de construcción del proyecto social del futuro, a través de la comprensión y la modificación de los valores del individuo, pero también en forma de desplazamiento de los horizontes de expectativas de los lectores, al mover los ejes sobre los que se asienta la ficción y construyendo dimensiones argumentales que sustituyen tramas sucesivas de hechos. Lo que nos debemos preguntar, en este caso, es si las estrategias comunicativas del hecho literario son distintas de las de un acto de habla en un contexto dialógico cualquiera. Así lo ve Paul Ricoeur:

“Es el propio mecanismo contextual (verbal o no) el que sirve para separar los equívocos polisémicos y determinar la generación de sentidos nuevos: “El *contexto*, verbal o no verbal, hace posibles las desviaciones, el empleo de acepciones insólitas.” (Ricoeur, 2001: 169)

Lo que debemos entender, por lo tanto, es que el contexto histórico e, incluso, el contexto activo, el devenir cotidiano, han sido sustituidos por el contexto literario, lo que implica un desplazamiento violento de las condiciones externas que mediatizan al hombre. Es de comprender, en buena lógica, que, en este caso, ha habido una conversión de la realidad hacia espacios de indefinición racional, lo que implica que los límites de toda ficción se difuminan. Cuando al principio de este trabajo disertábamos sobre la participación del arte en la realidad, y sobre sus posibilidades como proyecto político –así, los modernismos-, nos referíamos a esta transustanciación de valores. Al fin y al cabo, se trata de una contextualización del individuo, cosificado en objeto de consumo de su voz reflexiva. El individuo, desmaterializado hacia la palabra, evapora sus elementos de

solidez en favor de una movilidad amorfa, que se adapta a las consideraciones que van apareciendo en el nuevo entorno, que es cambiante y que exige de sí una coordinación de los movimientos. El contexto literario, tras la conducta crítica, presenta las nuevas razones que, además de liberar la tragedia, con el consiguiente dolor existencial, permite la concepción de un nuevo horizonte, de nuevas esperanzas. A pesar de todo, en el camino del antihéroe se vislumbra una posibilidad; no importa que sobreviva en su eterna potencialidad, sin llegar a definirse nunca, puesto que ése es el camino de la verdad del hombre, y así ha de ser aceptado.

Al entrar de lleno en el reino del *logos*, RCA, al igual que otros modernistas, descubre los modos con los que la palabra crea las realidades. El mundo, tal y como lo conocemos, tiene un origen sonoro, un *big bang* explosivo musical, donde cada matiz percibido es un signo, y cada signo es un objeto perceptible. Esto implica que la palabra hablada tiene una prioridad absoluta sobre la palabra escrita; en consecuencia, la literatura es una limitada exposición secundaria de la palabra. En el problema que esta limitación plantea al creador modernista –dada su intencionalidad crítica y constructiva- surge la necesidad imperiosa de acercar el contexto literario al referente sonoro que origina lo que llamamos “palabra”. A través de un cuidado impresionismo fónico la poesía modernista y, por ende, la novela de RCA, instrumentalizan el cuadro dialógico en el que lector y obra conversan, siempre en el intento de que el fenómeno perceptivo se produzca en términos de sonoridad, sobrepasando en la medida de lo posible la artificialidad de la descodificación lectora. Tengamos en cuenta que el acto de leer está mediado por un conocimiento adquirido, mientras que el acto de escuchar o hablar es, en sí mismo, una inmediatez natural, que surge innata del conocimiento implícito del ser humano. Para Arnold Hauser:

“Los mismos colores que utilizan los impresionistas cambian y desfiguran la imagen de nuestras experiencias habituales. (...) El impresionismo recurre a la verdadera percepción, más allá de los colores conscientes, teóricamente válidos, lo que por lo demás no es un acto espontáneo ni mucho menos, sino que representa un proceso psicológico sumamente artificioso y extremadamente complicado.” (Hauser, 2004: 426)

Podríamos considerar esta opinión como cierta al comprobar que todos los esfuerzos del modernismo por acercarnos a la esencia del efecto artístico, se construyen a través de posturas y técnicas que exigen una concienciación y una ejecución consecuente. De tal modo, sobre el papel, cualquiera de estos impresionismos son artificios que buscan llegar

a la naturalización del efecto perceptor, creando así un contexto inmanente de la realidad, y no de la ficción literaria. Sin embargo, se trata de un camino de retroceso voluntario, de una marcha atrás obligada por las circunstancias, de deshacer lo andado, lo que obliga al esfuerzo. Es posible que de no existir una cultura arraigada en términos de canon histórico, de acumulación de saberes establecidos y aprehendidos con el tiempo y la experiencia, todo este trabajo resultara innecesario y, a la vez, espontáneo. Lo que no invalida la opinión de Hauser y la sensación de que los modernismos consiguen liberar el hecho literario de su propia limitación, pero a costa de un ejercicio de manipulación activo, que lo convierte en una nueva ficción. Éste es, posiblemente, un riesgo necesario puesto que la visión conceptualizada de la razón humana, por muy desligada del hecho técnico que esté y por muy espontánea que parezca, necesita, en su propia explicación, de una metodología del fenómeno que se estructura sobre las bases ideológicas de un proyecto, lo que ya en sí escapa de los tiempos del relato diario y se acerca más a la técnica intelectual y al registro de los términos. No obstante, es de este modo cómo la esencialidad contenida en todo principio se muestra y es capaz de ilustrarnos, por lo que no resulta descabellado decir que es un proceso natural de reencuentro con el ser, ya que la racionalidad en la que el hombre se ha construido puede producir, también, herramientas de transustanciación, imprescindibles para la renovación de los términos de progreso. El propio Hauser acaba admitiendo que las técnicas impresionistas reducen la realidad de la percepción a *esencias*, lo que, en puridad, es una naturalización de los términos.

“El modo de ver impresionista, finalmente, realiza todavía una nueva y más sensible reducción en la imagen habitual de la realidad, pues no muestra los colores como calidades concretas ligadas al correspondiente objeto, sino como fenómenos cromáticos abstractos incorpóreos e inmateriales, en cierto modo colores en sí.” (Hauser, 2004: 426)

El sonido y la voz inundan el espacio, el paisaje, las descripciones, dando vida y realidad a la narración. Para RCA la voz es la presencia y el objeto del arte. La sensibilidad exacerbada relaciona los colores y las formas con la personalidad y el comportamiento de los personajes. El impresionismo de la novela traslada la sensación al lector, como una vía comunicativa. Muchos son los ejemplos en los que la sensibilidad de la palabra evoca numerosos estímulos.

“El paisaje delante de los balcones se aclaraba, se despejaba como un cuadro sobre el cual se ha pasado una esponja, la tierna esponja de abril, húmeda de las últimas lluvias.” (RCA, 1919c: 180)

“Pasaban coches llenos de lentitud, como si bogasen en un agua dulce. Brillaba a lo lejos el globo de una farmacia o la pantalla roja de un interior doméstico.” (RCA, 1919c: 259)

De este modo, la trama argumental, mínima, deja paso a una incidencia cada vez mayor del lenguaje, donde prima lo sensitivo, como una actualización del romanticismo. Las imágenes son muy poderosas.

“(…) parecióme oír voces de mujer, implorando auxilio, como si sintiese sobre su cabeza un vuelo terrible de pájaros de piedra.” (RCA, 1982: 3)

Da la sensación de que es el entorno el que provoca estas fuertes impresiones sensoriales. El individuo acaba abandonándose a la sutil imaginación que los objetos producen en él; ¿supone esta actitud, tal vez, una llamada a que la actividad del observador en la fenomenología del hecho artístico se libere de los prejuicios y abone el campo de una comunicación abierta y espontánea? Quizá sí, a juzgar por la transformación que produce este modelo descriptivo del ecosistema urbano.

“(…) las mil luces de la ciudad arden temblando (...). El viento (...) gime y solloza y ruge (...)” (RCA, 1918: 10)

“¡La ciudad se asemeja a una hoguera, más bien a una fiesta, a una inmensa kermesse, en que bajo enramada de luz, danzarán bellas mujeres y elegantes galanes!” (RCA, 1918: 20)

Las imágenes descriptivas pueden albergar esperanza o, en el ámbito de la noche, tragedia y, en sí mismas, contienen la idea de una ciudad depauperada o de una ensoñación que flota sobre la gris realidad. Así, las imágenes son argumentos, metáforas, interpelaciones al lector, y no sólo meros detalles descriptivos, más propios de un costumbrismo trasnochado. Veamos algunos ejemplos significativos recogidos en su novela corta *El eterno milagro*:

“Día de sol. Los caminos de la ciudad están enjutos. El río espejea claro y alegre. La ciudad brilla a lo lejos, azul, como una montaña surcada de arroyos. Los niños juegan al sol en la vasta explanada y más allá, en la ribera del río, cubierta del verdor de la yerba naciente que en primavera llegará hasta las ventanas de los caseríos blancos que se divisan junto a las aguas.” (RCA, 1918: 21-22)

“-Con una mano larga y huesuda señala hacia la luna menguante que por encima de los cementerios parece empeñada en cortar con su forma de hoz el tronco de un ciprés verdinegro...” (RCA, 1918: 25)

“Y se la ve, a la ciudad lejana, confusa, deshecha, como tras de un cristal apedreado.” (RCA, 1918: 27)

“Por encima de él y de la fuente asciende la luna, que da un mismo tono áureo a las aguas y a su rostro.” (RCA, 1918: 36)

Sin embargo, en esta profusión de imágenes, de colores y sonidos, que trascienden del ejercicio codificado de todo texto, se esconde también un lado negativo. Aquellos autores que, falseando la ideología motora de los modernismos, aprovechan para desarrollar un exotismo mal entendido, comercial y extravagante, con el único fin de la autopromoción, desarrollan una absurda y recargada prosa que se ha asociado equivocadamente con la modernidad. Basta leer a Guillermo de Torre para darse cuenta de lo que estoy comentando: la expresión de éste produce rechazo y da la imagen de ser una caricatura de cualquier estética literaria que se precie.

“Y esa potencialidad desbordante, pláceme aplicarla a la invocación sonora de nuestra amistosidad, para la reanudación, por parte suya, de nuestro intercambio lírico. Porque supongo esperanzado, que acaso esta propulsión sofisticada persuasiva, sea suficiente para el acuciamiento sincero de su comunicabilidad, y para encauzar hacia mí alguna ramificación de su caudaloso gráfico.” (Carta de Guillermo de Torre a RCA, Fonz (Huesca), 16 de junio de 1917, en García, 2004: 45)

Cabe decir, con Iván A. Schulman (en Abellán, vol. 7, 1993: 33) que es la prosa el principal argumento artístico de la modernidad y donde, centralmente, se desarrollan los aspectos que confieren el nuevo modelo. Apreciación ésta que desguaza los argumentos que colocaban a la poesía modernista como laboratorio de la nueva estética, tratando con una cierta desconsideración el papel del género novelístico, en este sentido. La crítica se ha ocupado principalmente del verso por cuanto que la simbología asociada a ciertos autores de gran capacidad de influencia en el movimiento –nos referimos, principalmente, a Rubén Darío o Salvador Rueda- parece invadir el propio terreno de la prosa, permeabilizando ciertos procedimientos y técnicas. No es descabellado admitir que la prosa es sutilmente la expresión austera de un poema unitario, que recoge los ecos de un lirismo y de una estética que encaja perfectamente en la prosodia del texto novelesco. Sin

embargo, ciertas técnicas como los artificios del verso *creacionista* o los del *ultraísmo*, permanecen ajenos al género sinfónico por excelencia, que sigue manteniendo su autonomía frente a disposiciones absurdas y exageradamente teatrales. En RCA, la novela puede, y debe, ser considerada un poema que utiliza la prosa para su unificación textual, que relaciona todos los textos en una simbología única y precisa, que responde a unos patrones y que, a través del mito y, sobre todo, del uso de la alegoría y la metáfora, acerca al lector a los caminos de la sensación impresionista y el eco de las voces protagonistas, que ya no son copias ni espejos de una moral convencional, sino voces propias, originales, sentidas, transidas. De ahí que lo que Gloria Videla detecta en la poesía de las vanguardias, no se da en la obra cansiniana.

“La original disposición tipográfica es uno de los rasgos más característicos de los poetas ultraístas. Por el uso de este procedimiento se pasan las fronteras de la poesía (...) y se buscan efectos visuales como auxiliares de la expresión poética.” (Videla, 1971: 112)

De hecho, podemos convenir con Paul Ricoeur (Ricoeur, 2001: 205) que poesía y prosa son uno, es decir que más que una influencia transgresora lo que encontramos es un reconocimiento del ente, una vez superados los obstáculos de su propio desarrollo. La poesía no sólo es canción, también incluye los procedimientos codificados de la gramática y la prosodia, se mueve en los márgenes de la lengua, concede a la palabra el hálito de su propia semántica, alimenta el deseo de expansión de la referencia lingüística y juega con la relación entre sonido y realidad, entre objeto y sensación, provocando la impresión del observador consciente. La prosa de RCA es poesía porque la poesía, que es inicio de la voz cantante, ya ha manifestado abiertamente su condición, liberando los pulsos de la palabra escrita, que es copia artificial de la voz. Ricoeur habla del “sentido”, de la transmisión de la idea. Pero él la asocia directamente a la prosa, como si el verso por sí mismo necesitase ser, de algún modo, palabra en prosa para poder comunicar, olvidándose, en mi entender, de que el sonido evoca ya, en sí, una idea y que ésta lo es porque conserva un conocimiento común a los hombres, que se encuentran en ella, por lo que la comunicación se produce de facto. El poema siempre es idea, siempre es verdad y pregunta, y siempre contiene en sí una transmisión, un mensaje y una potencialidad del fenómeno artístico, construido en el efímero instante de la voz ejecutada. Admitir que prosa y verso son una misma cosa con diferentes formas, que en la estética modernista se aproximan a su más cercano punto de confusión, no es premiar al verso con la

esencialidad de la voz y a la prosa con el del mensaje, sino, todo lo contrario, reconocer que ambas categorizaciones deben ser ampliamente revisadas. No obstante, de manera práctica diremos que la búsqueda de la sonoridad, de la voz, conduce inexorablemente al verso, cuya formalidad nos facilita la representación y, lo que es más importante, el acto inmediato de actualización del ejercicio del habla a través de la lectura, ya que el verso no se lee, se recita, lo que tiene unas implicaciones fónicas y lingüísticas muy interesantes. Otros autores, al tratar este problema, han procurado indagar en las razones últimas de la presencia del arte, del fenómeno mismo, para destacar qué hay de utilidad en los métodos de prosa y poesía, por qué se categorizan así y cuáles son las posibilidades de hurtar a esas categorías los entes reales que representan, cuya complejidad no puede ser abarcada en estas limitadas historizaciones.

“Lo que desea captar es el principio mismo del arte, es decir lo que denomina intuición (...) lo que Croce busca más que la poesía es lo poético, y de hecho lo encuentra tanto en la novela o en la tragedia como en la epopeya o la elegía.” (Dufrenne, vol. 1, 1982: 94)

Ejemplificando mucho más directamente, veamos un somero análisis de los procedimientos usados para construir una obra tan lírica como *Las luminarias de Janucá*, que ha sido considerada como *salmódica*, en el sentido de priorizar el canto sobre el texto, la voz sobre el artificio literario o, más correctamente, la literatura hablada sobre la literatura escrita. Para empezar, los diálogos mantienen una estructura casi socrática. Las preguntas son un pie que abre una retahíla de argumentos en favor de la tesis central. La exaltación del discurso suele ser la nota dominante. Vemos una abundancia de léxico religioso: “piedad, iras satánicas, clavos y coronas de espinas, pasión injusta”, etc. La adjetivación es rica y muy descriptiva; como, p. ej.: “epíteto asnal”. Como en otras obras de RCA, se produce un encuentro iniciático entre el joven protagonista y un sabio o maestro, lo que da lugar al motivo. Esto ya se ve con los poetas en algunos relatos cansinianos:

“El gesto cordial con que el israelita abre las puertas de su casa tenía el sentido de una readopción en el hogar de la raza milenaria.” (RCA, 2011: 82)

Algunos de los adjetivos produce un efecto contrastante, p. ej.: “piadosas bacanales”, o cargan de solemnidad el ambiente: “abolengas ternuras”. Toda la reflexión de la obra tiene un tono salmódico, de discurso y alabanza religiosa. Constituye la voz del personaje,

y de los sabios, una voz apostólica. Asimismo, los pensamientos en voz alta del protagonista son ejemplos de una prosa lírica que desarrolla el tópico de la belleza, el destino o el amor. En cuanto a los sustantivos, muchos de ellos están verbalizados, como en: “*atalayaba las puertas*”. También se usa de los adjetivos con un motivo visual e, incluso, de relieve histórico, como cuando dice:

“*La esposa, cuyo pelo rubio rojizo, de un rojo palestiniano, refulgía, igual que una cimera ensangrentada, bajo el resplandor de la lámpara eléctrica, le escuchaba atentamente (...)*” (RCA, 2011: 244)

Otros, permanecen altamente semantizados, en un esfuerzo por adquirir los matices necesarios para enriquecer la expresión del conjunto:

“*Y por abstenerse de gustar la carne del animal inmundo o por observar el descanso prodigioso del sábado (...)*” (RCA, 2011: 298)

Como casi siempre ocurre en este tipo de relatos, el misterio rodea a los personajes. La pregunta es el motor de sus vidas. El lenguaje, por su parte, aporta su misticismo con una colección recargada de referencias religiosas que, además, contribuyen a componer el marco folclórico de la escena, algo que encaja muy bien con la contextualización histórica del mensaje.

En otras obras, como *En la tierra florida*, el léxico abunda en el ambiente de pobreza, miseria y mezquindad que rodea la escena. La propia discusión sobre los regalos del padrino y los celos de las mujeres, al disputarse el cariño de éste, reflejan la depauperada vida de estas gentes. El gesto orgulloso del padre es un intento de mantener la dignidad, a pesar de la ruina. Leemos, así, epítetos como: “despojo, patéticas, desgarradas, ausencia, dolorida, huérfana, miedo, sola, desposeída, amparo, desalentado, triste, estéril”, etc. Todo en un intento de enfatización semántica que roza lo reiterativo en expresiones redundantes que no esconden su clara intencionalidad:

“*María de los Dolores (...)* con los ojos llenos de lágrimas como los de las Dolorosas.” (RCA, 2011d: 14)

Otros adjetivos, que encierran una connotación peyorativa, condensan elementos del tópico que el autor hace coincidir con un mito común, ya sea de la memoria o espacial, o ambos, como en el caso del mito del Sur, que al ser nombrado como *meridional* alude a rasgos negativos del individuo: “festero, irresponsable, derrochador, mal esposo”, etc. Sin embargo, en otros contextos, este mismo adjetivo cobra importancia como idealizador del espacio del mito infantil, formando la expresión asociada a la belleza de lo natural. Así, se habla de *tierra meridional* cuando se describe el “verdor de las macetas, el sol, la frescura de los patios”, etc.

Otros sustantivos se constituyen en símbolo asociado a la figura del hombre; en el caso de *fauno*, aparece con asiduidad en toda la obra cansiniana, como elemento de realce de la propia figura, algo que enlaza a la perfección con toda esa exageración romántica:

“(…) esos ojos enormes de las mujeres sevillanas, para cuyas lágrimas son pequeños todos los pañuelos (…)” (RCA, 2011d: 51)

O con esa rica adjetivación que pone de relieve el barroquismo de la escena. La potencialidad de la expresión compleja da lugar a combinaciones de adjetivos tan sutiles como rimbombantes, de clara inspiración lírica, que hacen de la imagen el símbolo. En ocasiones, la colección de los mismos crea mundos exaltados a partir de escenas convencionales o cuadros reconocibles de la sociedad, resaltando su lado místico o su belleza plástica, es decir transformando en arte lo que hemos solidificado como tradición histórica o, simplemente, como cotidianidad.

“(…) roncas voces, suspirantes preces, altozanos enjutos, fugaz claror celeste, acongojados cortejos de rogativa, ávidas fauces, poderosos Nazarenos, ojos piadosos y firmes sienes, largas guedejas de río, cólera pagana.” (RCA, 2011d: 69)

Por supuesto, es entendible que si la prosa se enriquece hasta el punto de hipertrofiar su expresión artística, pueda, en ocasiones, intentar imitar el ritmo del verso, puesto que la sonorización de la palabra contiene, como hemos indicado anteriormente, el rasgo comunicativo más importante y, así, no sólo se alcanza un más alto grado de relieve artístico sino que se vierten ideas y matices que conectan con la inmediatez del acto cognoscitivo.

“¡Oh, tú, a quien todas las estaciones sorprenden (...)
Ha llegado el buen tiempo, en que las vías de la ciudad sólo brillan un momento desiertas (...)
Ha llegado el buen tiempo, de las tarde claras y las noches serenas (...). Hasta ti llegará el perfume
(...)
Todo será para ti propicio en este tiempo (...)” (RCA, 1919c: 199)

En ese camino de la *poetización* la prosa ejerce de maestro del disfraz, mostrando los resortes de la ficcionalidad y cargando con alusiones literarias el texto, cuyo objetivo puede ser el de no esconder la realidad de su presencia, más allá de que la palabra innata haya ganado el terreno de la comunicación. Sin embargo, parece así que el autor no rebaja la importancia de su oficio, y que desea verse reconocido en su área de conocimiento y expresión puesto que, en el fondo, aun a pesar de todo, la técnica es lo que permite la disquisición.

“*Algo folletinesca era la historia, mas no en absoluto imposible, puesto que todo folletín se justifica finalmente con los raros e imprevistos lances de la vida (...)*” (RCA, 1921: 39)

Cuando el relato se obstina en mostrarnos el lado negativo de las cosas, o el misticismo sexual del amor, RCA no duda en sembrar todo un léxico mortuario que recuerda a la poesía de Novalis. Luego, hallamos: “fúnebre, rigidez de la muerte, eternidad, brumas sepulcrales, tinieblas”, etc. En este ambiente es donde el léxico define lo etéreo de la imagen, que se mantiene como una presencia onírica, una idealización y, también, una amenaza a la estabilidad sentimental del personaje, pero, en ocasiones, una tabla de salvación. Ésta es la nombrada como: “sombra mortal, sombra milagrosa, sombra astral, sombra sin ojos y sin manos, vestigio de traje”, etc. RCA es un auténtico maestro de la adjetivación, como vemos, consiguiendo que la profusión se produzca en una línea agradable de continuidad, sin que por ello el lector perciba un obstáculo fonético o una incómoda aglutinación. Eso es lo que vemos en expresiones tan complejas, pero tan fluidas a la vez como: “rojo intemperie de tus pecas” (RCA, 2011b: 55). O, también, en aquellas perífrasis adjetivales que conllevan una contraposición entre la posibilidad del sustantivo como adjetivo y su espejo de negatividad, perfectamente coordinados en expresiones como “muertecita amada” o “pérfida viviente”.

En cuanto a ciertas formas de discurso, apreciamos que la primera persona del plural involucra la tensión discursiva en la generalidad del comportamiento, actualizando los ritmos hacia un presente inmediato, con lo que la narración gana en dinamismo:

“Ella recibe ahora (...) caminan ahora (...)” (RCA, 2013: 71)

En el *tempo* de las descripciones físicas, empero, es la poesía la que inunda los detalles, dulcificando los contenidos y formas:

“(...) aquellos cabellos que bajo la bandolina que los mantiene recogidos y lisos tienen a trechos como cristales de escarcha.” (RCA, 2013: 72)

Desde el punto de vista de la construcción orgánica de la escena, encontramos elementos, por otra parte, que nos recuerdan al teatro clásico griego. No sería extraño admitir que en muchos de los relatos de RCA la presencia de un coro de la tragedia es fundamental, puesto que la tesis central, donde el antihéroe se debate entre el destino y la dignidad de querer ser libre, necesita de una voz opresora, de un *súper-yo* incipiente, que recuerda todo lo que ha provocado la inquietud y todo lo que nos ha traído hasta aquí: los ecos de la historia. El coro, también, es una presencia pasiva que da relieve a la escena, ya sea por su folclorismo o por su detalle sentimental. En algunas narraciones de amor, como en *Las cuatro gracias*, este coro es, en sí mismo, un conjunto bastante explicitado como unidad: las *pequeñas cortesanas*, en este caso.

Como símbolo del amor y catalizador de buena parte de la obra novelística de RCA, el mito de la mujer conserva una serie de rasgos reconocibles: “faldas serviles, pendientes, cabellera larga sobre la frente”, etc., rasgos que son descritos, muchas veces, como excepcionales, valorizados más allá de su identificación como objetos completamente insustanciales que, colocados en la figura femenina cobran vida y sentido. Por último, no dejaremos pasar el hecho de que la prosa cansiniana evoca, a través del expresionismo, una forma de crítica vital en una descripción intensa de la realidad experimentada. Podríamos decir que, además de experimentada, también concebida, puesto que la sensación que denotan estas expresiones llegan al hondo contenido de su significación, encerrada mucho tiempo en un positivismo piadoso, inútil y descorazonador. En *La pobre obra maestra*, leemos:

Rafael Cansinos Assens. La renovación del lenguaje de la novela.

“(...) olvidada del esposo y del hijo, que ya empezaba a corromperse, bajo el zumbido arrullador de las moscas de la madrugada...” (RCA, 1918: 133)

¿No nos recuerdan estas imágenes algunos cuadros de Goya?

2.7. EL JUDAÍSMO LITERARIO.

Si ya hemos analizado el papel del relato autobiográfico en la obra de RCA, en su mirada del yo como auto-personaje de sus narraciones, no menos cierto es el camino inverso, a través del cual la literatura deja su poso en el autor como individuo, más allá de los términos de su mediación artística. La literatura, de esta forma, no sólo ejemplifica su capacidad de intervención en la realidad, sino que hace un trayecto de ida y vuelta desde el objeto artístico hasta el ser, transformado por el fenómeno participativo de la contemplación y asimilación del mensaje, y vuelta al texto, donde reinventa su posición inicial. La asimilación del judaísmo de RCA, que es una convicción personal que nace de la concepción crítica del ser mismo del autor, interviene directamente en el mito de la palabra heredada, de gran capacidad expresiva en toda su obra literaria y ensayística, y en la visión de la historia como creadora de vías de conservación de las verdades universales. Consecuentemente, el mito de la divinidad se extrae de la actividad literaria del hombre y provoca acciones motoras en el conjunto de la sociedad. La palabra divina es, en su origen, palabra literaria, palabra artística, por lo que el mito de la divinidad supone un ejercicio de observación de rasgos expresivos, por encima de toda consideración sacra. El arte es lo realmente sagrado, y así ha de entenderse si revisamos la historia desde posiciones neutras. El propio autor lo deja entrever.

“La suma de inspiración genial que hay en la *Iliada* hizo que los griegos considerasen el poema de Homero como un libro divino. El epíteto de divino es uno de aquéllos con que la humanidad asombrada consagra al genio. En este sentido no hay inconveniente en llamar divino al Korán. Eso quiere decir sencillamente que posee cualidades como para que los hombres pudieran considerarlo de inspiración divina.” (RCA, 1954: 333-334)

De aquí extraemos la conclusión de que la palabra heredada, como unidad lingüística compleja de base del lenguaje, es más que una revelación de la capacidad humana comunicativa, que está en los inicios de su inteligencia: es un tesoro universal que contiene verdades que van más allá de toda cosificación. La necesidad de dar una explicación al destino incierto del hombre convierte una verdad constatable, aunque supra-racional, en algo divino, cuyo origen no puede tener su matriz en el propio individuo sino en un ser superior. De este modo, se evita la paradoja insalvable de que nuestra propia conciencia sea la que cree un problema irresoluble y que —eso es lo peor— nos concierne como seres inexplicables. La divinidad se ha de construir, en todo caso,

desde la mismidad del ser, que es su conciencia, elaborando un modelo de explicación que congele determinados parámetros reconocibles, aunque éstos sólo nos proporcionen una nomenclatura. En todo caso, las religiones son expresiones artísticas que contienen un mensaje trascendental y que traspasa el discurrir del tiempo. Ese mensaje lleva en su interior la explicación del fenómeno de la vida desde el escepticismo existencial, desde la idea que surge del propio filosofar del individuo, y desde la convicción de que la palabra certera es la única razón posible, el único lazo de unión con el ser. La lengua, una vez más, como ley de la ontología.

“Hay un fondo de cultura –como un fondo de sangre- que sobre todo a los españoles nos une con esos pueblos de Oriente. Y el Korán en este sentido, es un libro de todos.” (RCA, 1954: 431)

Se puede colegir que la religión, como un sistema de valores y de principios que nace de la reflexión interna, paralelamente al arte y convenida con éste, se muestra como uno de los problemas a revisar, un ente de importancia considerable, dada su enorme influencia en el individuo. Al reconstruir el ser del hombre no puede prescindirse del aspecto religioso, luego entonces no puede, tampoco, construirse la sociedad al margen del mismo. Ya que para RCA la religión conserva el tesoro de la palabra más que ninguna otra arquitectura humana, y puesto que ésta es originalmente un ente artístico, al concebir los modernismos se ha de dedicar una parte importante del discurso a la reconsideración del prisma de la divinidad. No se trata, por lo tanto, de una revisión de la fe, sino, más bien, de una reformatización del edificio moral en mito. Respetando el hecho individual de la creencia en un dios, con lo que conlleva, la naturalización de la liturgia y del proceso de reflexión acerca de la sacralización de los objetos –o de ciertos objetos- es también un procedimiento artístico y una manera de considerar la tradición religiosa en términos de modernidad, y no de casticismo. Se consigue la valorización del ente cultural y la reivindicación de la teatralidad religiosa como medio de conocimiento y se integra la creencia en el nuevo mundo, desechando los aspectos negativos de la relación con la política de un orden positivista.

“Si es cierto que el modernismo se presentó ante todo como “una atmósfera envolvente” (...) no menos cierto es (...) bajo él se adivinaba “la coherencia interna de un sistema de pensamiento”. En dicho sistema hay dos elementos que cobran un relieve muy particular: el primero, la necesidad de conciliar la ciencia (...) con la tecnología y el dogma, al tiempo que se hace preciso deslindar con claridad el

campo de la fe y el de la ciencia; el segundo, una atención a la dimensión antropológica de la cultura que permita la construcción de un humanismo autónomo.” (Abellán, vol. 7, 1993: 86)

Para la sociedad clásica, erigida en clave de política histórica, todo movimiento que pretenda la despersonalización de la Iglesia católica, disociándola de los valores que la conectan con el establecimiento de clases y roles sociales, es una herejía y, como tal, precisa de su condenación. Éste es un motivo más de consolidación de los modernismos como fuentes de inspiración de un cambio generalizado. Y la historia, en este caso, nos da la razón.

“El conjunto de rasgos que se aglutinan en torno a los dos elementos citados va a permitir configurar el modernismo como movimiento teológico herético, condenado por Pío X en 1907 mediante el decreto *Lamentabili* (9 de julio) y la encíclica *Pascendi domini cigregis* (8 de septiembre).” (Abellán, vol. 7, 1993: 86)

José Antonio Reula (en Abellán, vol. 7, 1993: 87-105) señala seis notas de lo que él llama el modernismo religioso:

- 1- Sentimentalidad: éste es un aspecto que claramente invoca el formalismo artístico del movimiento, ya que pretende anteponer la condición de observador del hombre frente a su capacidad reflexiva, sin que una anule a la otra sino que, más bien, la integre. El conocimiento es una percepción, es el resultado innato de una fenomenología del hecho artístico, que es una trasposición de la intelectualidad humana entendida como la inmediatez de un acto de visionado, ya sea mental o físico, por el que se transmiten conceptos que están implícitos en los objetos, en las formas, en los sonidos, en los actos y en todo aquello que represente el ser del hombre. Sólo a través de los sentidos podemos concebir la realidad, ya que la conciencia es una conciencia de éstos, en el fondo, y sólo ellos nos permiten conectar con todos los mundos posibles y concebibles.
- 2- Agnosticismo: aunque Reula hable de “realidades trascendentales” este principio alude, claramente, a una metodología del pensamiento bajo la cual se hace posible alcanzar cierto grado de veracidad de las cosas. Y esto se produce porque se eliminan los prejuicios que han caracterizado el orden histórico. No se trata de un principio de escepticismo generalizado, pero sí de duda crítica, lo que convoca una neutralidad ideológica que se adscribe a los medios del conocimiento. Tampoco se trata de un positivismo a ultranza que desprecie los elementos

- arraigados en la cultura, pero sí que ha de estar basado en un criticismo activo, propio de una intelectualidad constructiva.
- 3- Simbolismo: si se quiere llegar a abarcar toda la realidad, la complejidad de los términos quedará minada por su propia limitación lingüística, que verá imposible su intento de explicar aquello que escapa de la racionalidad. La cultura popular y la transmisión de valores trascendentales, es una herencia que la religión nos lega a través de la liturgia y los textos llamados sagrados, que contienen parte de esos valores en diferentes formas y condiciones dialectales, por lo que el símbolo, actualizado y precisado en la estética moderna, es fundamental para completar una explicación ontológica.
 - 4- Evolución: el simple hecho del pensamiento ya constituye una acción motora. La religión es una solidificación de caudales que fluyen a través del tiempo pero que, al incluir verdades abstractas y perdurables, se convierte en un hecho de conservación. Empero, su sentido se ve condicionado a las fuerzas que mantienen a la sociedad en perpetuo movimiento. Los modernismos, ejemplos de acción transformadora, conceden a la religión rasgos de movilidad y evolución que avivan su condición intelectual, dotándola de vida.
 - 5- Inmanencia vital: Reula incluye este principio en su lista como característica indispensable de la condición filosófica del ser humano, que tiene en su comportamiento los mimbres de una reflexión acerca de todo lo que nace de su observación del mundo. Sin la comprensión de las imágenes y sensaciones percibidas por el ser, el hombre se debate en un total complejo que no sirve de referencia y que, por lo tanto, le condena a la indefinición. De ahí la importancia de tener una vía de entendimiento y conceptualización de la idea.
 - 6- Tendencia subjetivista e interiorista: al igual que en la teoría de George H. Mead, el complejo comunitario humano está condicionado por el complejo individual del ser, por lo que la religión no puede primar si no es mediante la creencia del uno sobre el todo. De este modo, entendemos que para los modernismos, y para la figura de RCA en particular, la religión sea, ante todo, una identificación personal por encima de todo canon o estructura de la Iglesia, y de toda moralidad. Con lo cual, la palabra se eleva por encima de toda otra consideración, ya que ésta ofrece los valores en los que se refleja el ser individual y con los que conecta su innatismo.

Reula concluye afirmando que modernismo y religiosidad coinciden en presupuestos ideológicos bajo este prisma de pensamiento y que se mueven bajo un “denominador común” en la nueva estética, algo con lo que estamos plenamente de acuerdo, a tenor de la explicación que hemos desgranado.

En RCA el sentido de unidad de los pueblos en la verdad de la palabra es esencial, resulta un elemento catalizador de los cambios que han de venir, pues reflejan el sentimiento de humanidad que ha de prevalecer sobre los historicismos y la política conductista. No desfallece, por tanto, al defender principios que suenan a religiosidad pero, también, a algo que sobrepasa toda moralidad estructurada y que recuerda a la concepción poética del mundo que se ha ido gestando en la moderna mitología.

“¡La humanidad es superior a los intereses de una raza o un pueblo! Si el judaísmo representa algo en el mundo, es el sentimiento de la solidaridad humana.” (RCA, 2011: 53)

Luego el debate sobre el papel de la religión en la sociedad queda reducido al de su funcionalidad con respecto al antropocentrismo del nuevo hombre. Supeditada al hombre, la religiosidad que no se pliega al pensamiento humano es un producto del pasado, un resquicio de la historia que poco tiene que ver con la sentimentalidad y la percepción, una herramienta de manipulación de la verdad con un fin político, un canon desechable.

“Las muchedumbres se orientan en el sentido de la moral de los profetas. ¿Qué son al lado de los intereses de la Humanidad esos intereses mezquinos de raza o de secta?... Todo eso, amigo mío, es Edad Media...” (RCA, 2011: 54)

En esta ideología no falta una reflexión acerca de los estamentos que se han de superar. En la voz de RCA se aprecian ciertos miedos a la sociedad estructurada y estable, cuya voluntad de poder e incompreensión hacia el hombre ha creado una historia dolorosa e infame, alienante. Sin embargo, todos los judíos –como el personaje del doctor Salomón en *Las luminarias de Janucá*- se sienten destinados a cumplir una misión ineludible, y eso les mueve a la persistencia. En esa negación de los valores que representan a la antigüedad, se destila cierto anticatolicismo, entendido éste no como una negación de la fe cristiana y su liturgia, sino como un intento de transvaloración de aquellos métodos que no permiten la liberación de la palabra. Se observa aquí un hermanamiento de los sentidos de universalidad de toda palabra de la fe, que es la misma independientemente

de la religión, cuya aportación se basa en la liturgia y las formas de teatralidad pero cuya consistencia y esencialidad son similares. La figura de Cristo, lanzada como víctima arrojada del poder católico sobre el judaísmo, seculariza un odio político hacia el diferente, hacia el que concibe la verdad con otras manifestaciones estéticas y culturales, lo que conlleva una contraposición, una visión negativa que enfrenta ambas visiones. Así ha de ser entendida la beligerancia con que la voz cansiniana, desde su postura semita, describe el símbolo del crucificado.

“Pero no es un dolor puro; se le ha adulterado con harta adulación y agasajo. De ese dolor la imaginación cristiana ha hecho una cosa impura y terrible, un motivo de venganzas y crueldades. El pobre Nazareno, digno de piedad, se ha convertido en un ídolo. Yo, su hermano, acepto al hombre y rechazo a Dios...” (RCA, 2011: 313)

El camino que emprende todo judío es el camino de la solidaridad de un pueblo que, abatido por la historia, olvidado, reanuda la lucha contra el destino, algo que desde la condición de poeta de la modernidad, RCA entiende muy bien y que entronca a la perfección con una filosofía del individuo y del entorno. La visión de nuestro autor acerca de lo que significa la posición social e histórica del judío es una contemplación positiva, que valoriza lo que de sensibilidad supone, en cuanto a la transmisión de unos principios y unas certezas, pero también en lo que abarca de capacidad de movilización, de acción directa frente al destino. Esa identificación proporciona una categoría al ente individual del escritor, un lugar en el mundo, pero, a cambio, le señala con el estigma que arrastra toda estirpe desconocida, ignorada y, por ende, temida. Tal vez, de hecho, toda descalificación servirá para ratificar los argumentos que condicionaron una convicción tan singular.

“Cansinos consigue el premio Chirel de crítica literaria que concede la Academia, después de una larga demora. Julio Casares le aclara la demora: “A don Antonio Maura le habían dicho que era usted judío, de raza y de religión y él consideraba impropio conceder a un autor judío ese premio Chirel, instituido por una persona de sentimientos católicos tan arraigados como el difunto barón de ese título”. Cansinos le dice a Casares que no es judío confesional: “Ahora, como español, seguro que tendré mi tanto por ciento de sangre judía y morisca en mis venas como usted mismo.” (Vicente García: 102)

Como Borges mismo aprecia (en Borges, 1998: 163) hay una exteriorización del ser del judío a través de cierta poesía expresionista que, con origen germánico, aborda los dialectalismos que intentan equilibrar toda idea de modernidad en un tiempo de

asimilación y proyección de la misma. El mismo RCA, ante el riesgo de que su literatura tenga unos rasgos muy definidos con respecto a su posición religiosa, opta por matizar dicha caracterización, difuminando el rostro de su fe en orden a una historización del fenómeno, desde el punto de vista más estrictamente antropológico. De esta manera, su judaísmo no sufre de un rechazo censor, sino que se ve impulsado por una actitud de supervivencia. La motivación de conservar la palabra y hacerla llegar a través del tiempo resalta el pragmatismo pedagógico judío y emplaza a un trabajo colectivo, racional y efectivo.

“Cansinos lucha ante el prejuicio poniendo en paralelo el lenguaje de un judío moderno con el antiguo lenguaje cristiano. Igualmente Benaser cuando descubre su origen converso a su hermana no dice ser descendiente del pueblo judío, palabra asociada a un campo semántico de rechazo, sino “nosotros descendemos del pueblo errante y perseguido, del que ese mismo Cristo nació.” (Vicente: 152)

Lógicamente, la posición autocrítica del judío, secularmente reflejada en la literatura y la cultura de su pueblo, es una ironía y una preocupación constante sobre el ser que lo define. Cuando RCA se mira en el espejo de su identidad, ve cuáles son los términos que constriñen su existencia y, en la intimidad reflexiva, se halla ante la incertidumbre propia de todo ser pensante, el cual puede poner en solfa cualquiera de sus convicciones, hasta las más inamovibles.

“A veces pienso que nuestro fanático sentimiento religioso ha sido la causa de todos nuestros males y de nuestra incompatibilidad de los demás pueblos.” (RCA, 2011: 259)

Pero, por supuesto, el descubrimiento de todo origen es una afirmación de la fe en uno mismo y un grito de presencia dolorido. Es por esto que el personaje de *Las luminarias de Janucá* pasa de preguntar en tercera persona a exclamar en primera persona, como saliendo de la nebulosa en que su óptica había estado recluida.

La “contaminación” autobiográfica del texto literario nos deja referentes muy concretos: parece como si el personaje de Rafael estuviese constantemente buscando una confirmación de su origen judío, adonde orienta cualquiera de las circunstancias que le rodean; imbuido de su destino todo le lleva al mismo lugar, a la reafirmación de su estirpe. El lirismo de la salmodia cansiniana, por ello, dimana un sentimiento de pertenencia sin un argumento lógico; la pasión de la raza judía es una fe en su máxima pureza. En los

salmos aparecidos en la revista *Renacimiento*, en el núm. VI, en Agosto de 1907, se puede leer:

“¡Cuánto te amé siempre, oh Salomón! Te amó mi alma como ciega que sólo sabe el nombre de su amado y dice: ¡ay, cómo tendrá el rostro! ¡Ay, sin el rostro me has prendado!”

Lo que quizá más atenaza al pueblo de Israel, por encima de toda liturgia o hábito social, es su estereotipo, la imagen que proyecta hacia el exterior y que se ha convertido en una categorización no siempre acertada y, la mayoría de las veces, prejuiciada desde posturas enquistadas en un catolicismo casticista y rancio. Por ello el pueblo judío tiene la imagen de ser un pueblo quejoso, inconformista y constructor de su propio destino, lo que les aleja del servilismo cristiano y de la docilidad que precisan para su aceptación social. Su autonomía y sentido de la independencia les convierte en extraños, en individuos ajenos al estamento. Pero también, en su fuerza interior se han concebido desde una negación vitalista, obligados a experimentar una constante sublimación espiritual que abarque los más complejos sentidos de la palabra dada. Esa exigencia máxima y esa entronización de la acción perfeccionista y respetuosa de los términos de la vida que les ha sido otorgada, representa, en cierto sentido, una anulación de otros aspectos humanos que también construyen al ser. O, al menos, el propio autor, en su metodología de la autocrítica, así lo referencia.

“Los judíos son un pueblo de muertos que se sostienen merced a los gestos rituales que su religión les prescribe y que vienen repitiendo sin interrupción hace cuarenta siglos. Son un pueblo de momias.”
(RCA, 1935: 368)

Es más, en su propia obra se destacan las visiones que los demás tienen del pueblo de Israel y en ella se vislumbra que, como no podía ser de otro modo, la opacidad en la socialización de ciertos grupos es vista desde la negación, desde la alienación de los elementos aceptados por el conjunto. Para resaltar eso, el observador normaliza, universaliza, la caricaturización del individuo en cuestión logrando, a través de la exageración de los rasgos, la alienación de los valores que arrastra consigo. No se trata tanto de una burla o una satirización de los individuos, sino de una exclusión de sus ideas y de su expresión litúrgica.

“(…) ¿Qué si ha visto judíos? Durante el tiempo que vivió en Londres, los vio a centenares, con sus narices aguileñas, sus cabellos ensortijados y sus trajes pintorescos y desarrapados. En Whitechapel llenan un barrio entero; se hacinan allí como los gitanos en nuestros suburbios (…)” (RCA, 2011: 58)

No obstante, todo esto también está relacionado con la ignorancia general, que es además una consecuencia del conductismo político, del tradicionalismo cultural o la exacerbación de la moral católica imperante. Esa imagen deformada, depauperada, del judío como ente ajeno al orden concebido y vertebrado de la nación, es una agresión directa hacia todo advenedizo, lo que recuerda las actitudes de la crítica hacia los modernismos o la presencia de las vanguardias. Desde el punto de vista conceptual, ambos comportamientos son similares.

“La imaginación popular identificaba al hebreo con los sayones de los pasos de Semana Santa, o con el diablo acurrucado a los pies del Arcángel en los retablos de los templos. Figurábaselo dotado del apéndice simiesco y diabólico, acompañado de un hedor a azufre.” (RCA, 2011: 68)

En la obra cansiniana se denigra la autocomplacencia y el victimismo de los judíos, lo que supone una autocritica común y que, de hecho, incide en la visión estereotipada del carácter. Si, por un lado, la firme voz del autor destaca las negatividades del judaísmo social, por otro, está aceptando implícitamente que la persecución histórica y el afán de acumulación de riquezas son características esenciales que definen al judío. Es RCA, por tanto, un producto de su contexto histórico y está conformado, en buena medida, por él. No olvidemos esto. Podemos entender, entonces, que el tópico o la idea falseada o manipulada, sean los motivos que RCA aduce para señalar la destrucción de la verdad, y la transformación de una víctima en su propio verdugo. Cuando una idea errónea, producto de la exclusión social, se populariza conduce al individuo extorsionado al oscuro callejón de la supervivencia, del que sólo ha de salir con la aceptación infusa de un orden censor. De tal manera que la víctima se suicida voluntariamente, lo que, traducido al orden de las ideas significa que acaba alienándose por sí mismo.

“Todo nos fue robado, desde los tiempos más remotos: nuestra patria, nuestras riquezas, nuestros jóvenes enviados a Roma por el conquistador con el yugo de la servidumbre; todo, hasta nuestra fe, de la que a muchos de nosotros obligaron a abjurar amenazándoles con la muerte... Y sin embargo, todavía nos representan como al pueblo rapaz y avariento, como al pueblo acaparador de tesoros... ¡Y hasta de los que parecen hemos de escuchar estas cosas!” (RCA, 2011: 105)

En toda revisión del estereotipo social del judaísmo, implícitamente, encontramos el miedo al rechazo social, que supone el abandono y la negación de la condición humana, pues la alienación del ser reconocido es un no-ver el rostro en el espejo o, al menos, es apartar la vista ante el mismo. El estatus social se impone a la dignidad individual. Algunos de los rasgos que RCA coloca en el saco del judío literario son, también, extrapolados al resto de su narrativa en la formación del mito de la modernidad, que es un mito del movimiento, del salto por encima de la historia. Luego la ancianidad es sabiduría y la juventud es la imagen de la búsqueda, de la exaltación.

“La belleza senil del viejo, la perspicacia de su mirada, su aspecto patriarcal (...) asistido de poderes misteriosos, conocedor y dueño de todas las yerbas saludables y de todas las drogas, capaz de comunicar a los demás la longevidad florida de que estaba dotado.” (RCA, 2011: 131)

También añadiríamos la tradicional tristeza de la raza judía, como un modo de abordar el problema de su existencia. La anomalía melancólica que construye la ontología de los personajes de RCA, a través de su novelística, tiene mucho de esta filosofía del derrotado, del desclasado, que caracteriza su obra en prosa. Una tristeza que tiene mucho del desarraigo histórico del judío, de su lucha por mantener un nivel de dignidad que, al final, conduce a una cerrazón, a un enclaustramiento. Los personajes cansinianos son los que vuelven al terruño de su inocencia, o a la adoración del pasado ideal, o el amor perdido, o la madre, o el seno de la mujer, del mismo modo que el judío vuelve la vista hacia Israel, hacia el templo profanado, y ambos se mantienen firmes en el tesoro de la palabra, que es el único recordatorio de su identidad.

“(...) a pesar suyo, cedía a la innata tristeza ancestral (...)” (RCA, 2011: 162)

“(...) nuestra raza florece en el dolor. (...) El color de la sangre sienta tan bien a Israel como los arreos de púrpura a un corcel blanco. Nuestros padres nos transmiten el dolor con la vida, y nuestras madres nos amamantan con senos acibarados.” (RCA, 2011: 163)

Curiosamente, el pueblo judío no conmemora una fecha feliz sino que recuerda la destrucción del Templo, con lo que reflejan ese victimismo generalizado que les sirve de consuelo colectivo. A diferencia de los católicos, cuya victoria moral sobre la infamia humana está en la resurrección de Cristo, que vuelve triunfante de la muerte, el judío se

encuentra inmerso en una depresión histórica y la utiliza como motor, lo que le vale el reproche del cristianismo, que no concibe el dolor sin una compensación.

“El alma del judío es una cosa trágica, porque su estirpe no descargó sus dolores, egoístamente, como los cristianos, en el cuerpo de un justo, inmolado como ofrenda. Cada judío es un Cristo y sufre su tragedia individual, que es también la tragedia de su pueblo.” (RCA, 2011: 239)

Cuando el autor describe detalladamente al personaje judío, en su condición de hombre entregado a su ritual de vida, no escatima ninguno de los recursos que lo identifican desde el punto de vista cultural. RCA crea, así, una imagen estereotipada que, bebiendo de las fuentes del folclore, posee una carga caricaturesca tipificada donde los elementos, no sólo religiosos sino morales, sociales e, incluso, físicos presentan a un personaje caracterizado como una *rara avis* que más se parece a un tipo de la *Commedia dell'Arte* que a un individuo contextualizado. Esta literaturización del individuo es una inmersión generalizada de valores externos del mismo, puesto que, en la búsqueda de su intimidad, las convicciones no difieren en mucho de lo que cualquier intelectual o artista de su época. Se produce, entonces, una división entre el concepto que se extrae de la observación del objeto humano, categorizado como un ente histórico, y la reflexión directa de la voz protagonista, que es una voz autorizada en el ejercicio de su pregunta. Uno es un modo de costumbrismo, lo otro es una vía de interpretación y remodelación de los cánones.

“(...) el israelita pulcro y correcto como el señor Farsi, educado en la escuela de la elegancia y energía del pueblo inglés, banquero o alto negociante, consagrado a un comercio pulcro y discreto; el judío sensual, enjoyado y fanfarrón como los mercaderes árabes, de hablar bronco e inquieto; el judío talmudista, encorvado y tímido, asombrado de pisar por tierra cristiana y no ser tratado a sofiones, contestando con zalemas y con una gran sonrisa alejada de gratitud y asombro a la menor deferencia de un cristiano; y el buen judío, modesto y sencillo, educado en el ambiente doméstico del ghetto, religioso sin fanatismo (...)” (RCA, 2011: 293)

No extraña, por lo tanto, que aunque Israel esté concebido como un reinado de paz, el arquetipo haga un daño considerable a la percepción del objeto social que significa dicha estirpe, por lo que las estigmatizaciones son habituales y muy violentas, algo que se reconoce en algunas comparaciones y epítetos despectivos.

“Son de una tribu miserable, ¡como los gitanos!...” (RCA, 2011, 2ª parte: 60)

Empero, otro de los aspectos que son muy reconocibles del arquetipo social del judío conlleva un aristocratismo útil, un deseo de distinción por encima de la solidaridad y la humanidad. Se entiende como un individualismo que no rechaza una concepción humanista del mundo, pero que defiende la construcción de las comunidades sobre la perfección del yo, en su búsqueda incesante de una correspondencia marcada desde los orígenes de su historia. Si el judío es distinto, y se mantiene en su diferencia, tendrá una oportunidad para salvarse de la iniquidad general; de lo contrario, reafirmará su desvanecimiento y acabará perdido en la nebulosa de los acontecimientos, que desvirtúan su verdad. Esa limitación existencial es un medio de referencia muy potente que, en muchos casos, hace que hombres de poca talla intelectual y humana posean un fuerte sentido de la dignidad y un arrojo irreconocible ante las adversidades. Es un medio de caracterización que RCA destaca con sus luces y sombras, pero que vale para el artista de la modernidad, cuya pasión creadora nace al abrigo de una estricta condición reflexiva y una motivación humanista de liberación.

“(...) al confundirse con los demás pueblos en aquella era de fraternidad, perdía el derecho a reclamar una compensación para sus heridas y una aureola para su suplicio.” (RCA, 2011, 2ª parte: 54)

Y esa aristocracia judía crea sus propios mitos: Maimónides, Ibn Gabirol, Yehudá Haleví, etc. Además, se produce una lógica exaltación de la cultura propia, que es el auténtico elemento nacional de cohesión e identificación y el arma más poderosa de solidaridad de los pueblos, en su camino por las vicisitudes humanas. En su memoria colectiva existe, por otra parte, una verdadera revisión de los agravios que el pueblo judío ha padecido, como un recordatorio de tragedias personales, más encaminadas a la visualización de un victimismo útil que al laudo de los individuos anónimos que lo sufrieron, que no pueden posicionarse entre los hechos que describe la leyenda ritual: una narración con estructura de cuento que queda alejada de la comprensión del hecho cercano, más vívido y menos adornado de características culturales. La adhesión a la narración histórica tiene más de autoafirmación que de reconocimiento de hechos concretos, por lo que toda utilización conlleva la aplicación del dogma: en ella los personajes son caracteres y no individuos con nombre y apellidos. Hasta los nombres destacados son estatuas del tiempo que están ahí para su exaltación o denigración, sin más objeto que la referencia cultural. El magma etéreo de la propia historia de raza les hace ser excluyentes, por sí mismos, considerarse el centro de la cuestión del hombre. El judaísmo, desde este extremo, se posiciona como

una liturgia cultural clasista y aristócrata, donde se erige el nacimiento de una filosofía universalista y con ambiciones que, aparentemente, sólo incluyen al individuo comprometido con su verdad, lo que la convierte en una religión de gran exigencia y, aparentemente, endogámica, alejada de un proselitismo que es más popular, por ejemplo, en la actitud cristiana. Así, la referencia principal de la historia acaba siendo el dolor de los judíos como estirpe que centraliza los acontecimientos. Todo lo que ha ocurrido, ha ocurrido en torno de ellos, con ellos como motivo y origen. La civilización occidental es un hecho catalizado por la presencia del pueblo de Israel, del que derivan los sucesos y sus consecuencias. El narcisismo del judío es una variación más del centralismo intelectual de la modernidad: el yo como voz autorizada y posición invertida del registro histórico.

“Todas las naciones han sido culpables para con el pueblo judío (...)” (RCA, 2011: 213)

Esta idea del hombre, como un molde condicionado por una corriente exclusivista, es trasladada por RCA a su propia experiencia como artista del nuevo siglo, para lo cual muestra las antiguas referencias tenidas por nuevas o, más bien, usadas con razones de modernidad. Todo concuerda a la perfección cuando la mirada es crítica y no sometida a las explicaciones de la moral canonizada. Aunque, en el fondo, el procedimiento de construcción creativa tiene también mucho de intransigente con los aspectos considerados negativos, no permitiendo que los modos “viejos” de proceder contaminen la visualización de proyecciones nuevas, originales, que son re-descubiertas para beneficio del común colectivo.

“¿(...) qué poeta pueden tener un caudal tan copioso de inspiraciones como el artista judío, que puede considerar como propios todos los episodios solemnes de la historia el mundo?” (RCA, 2011: 244)

Porque para RCA la estirpe en sí, por muy clasista que sea, no tiene importancia sino como herramienta de construcción de la humanidad. Es verdad que la liturgia judía considera que la humanidad es ella misma, aquella que está definida por la palabra de su pueblo, que es su tesoro ontológico y lingüístico, pero la sublimación del judaísmo en universalización de la palabra es una realidad necesaria, inevitable, que conduce a la maximización del signo. La hipertrofia artística del signo se comporta exactamente igual, se amplía hasta su indefinición, borrando los rasgos que han encerrado su ser en la

memoria de los tiempos, por lo que la estética se expande hasta hacer desaparecer toda forma reconocible. Sin embargo, se extrae una lectura muy positiva de todo ello: al eliminar referencias que han venido sirviendo de apoyo a la civilización ¿no es menos cierto que liberamos la condición del ser, su anhelo espiritual de autoafirmación y no es, también, una obligación del individuo la de hacer efectiva la solidaridad humana frente al otro al no condicionar de origen su visión de los objetos, su realidad? Para ello, la nueva estética cumple una función integradora de máximo nivel, ya que coloca al lector como protagonista de la intervención del fenómeno observador, teniendo en primordial estima su capacidad interpretativa y valorativa del hecho expresivo, y considerando su acción como una actualización necesaria y exigida por el ser del fenómeno, para su transmisión más allá del contexto.

“Pero en general, una nueva era ha sido proclamada: la era de la ciencia y del humanismo. Las muchedumbres se orientan en el sentido de la moral de los profetas. ¿Qué son al lado de los intereses de la Humanidad esos intereses mezquinos de raza o de secta?... Todo eso, amigo mío, es Edad Media.”
(RCA, 2011, 2ª parte: 54)

No obstante, el sello de la raza judía es un signo de heredad y orgullo reflejado en su tragedia, que alcanza dimensiones literarias muy evidentes dentro de la liturgia que la alberga. Sello que significa aristocracia, exclusión, algo que contrasta directamente con el sentido integrador de la estética que hemos señalado anteriormente. La cuestión reside en el hecho de que el movimiento de cohesión intelectual de la sociedad nace de un sentido de la individualidad muy acusado, y sólo el reconocimiento de unos principios comunes conduce al ser libre a su involucración en la comunidad. Es una revolución desde dentro, que parte del uno hacia el total. El autor, incluso, intenta dar una explicación dogmática a la tristeza secular del pueblo judío.

“Nuestra alma tira a la alegría, a pesar de todo; y esas tristezas nos han sido dadas quizá para que no fuésemos semejantes a los paganos, que se alegran inconsideradamente.” (RCA, 2011: 271)

Lo que está relacionado con un valor de la palabra como constructor de la realidad. Este es el aspecto, quizá, más importante del judaísmo literario de nuestro autor, puesto que define un modelo de convivencia, una estructura de país, entendido “país” como ente cultural común a un pueblo formado por individuos libremente adscritos a una filosofía existencial. Por lo tanto, lo que la palabra nos dice no es, únicamente, lo que somos y por

qué sino, en consecuencia, cuáles son nuestras potencialidades. El caudal de conocimiento que se ha registrado en las capas que conforman la palabra, lo que hemos llamado el espectro semántico de la misma, enriquece el signo pero, además, facilita la interconexión de los matices y dimensiones de la idea en el orden semiótico. De ahí que buena parte de la función del erudito religioso sea la de la hermenéutica del texto sagrado.

“Dios se esconde en las estructuras de los textos en los vacíos entre letra y letra, en el mismo cuerpo de la letra. A través del lenguaje vamos haciendo un primer acercamiento al límite de lo que somos, ampliándolo siempre y haciendo surgir nuevos aspectos de aquello que no somos y que la mística llama Dios en la tradición teísta.” (De Paz Blanco, 2008: 76)

Por supuesto, el texto construye la realidad pero no lo hace desde el punto de vista de un molde costumbrista, al que nos acercamos desde el recuerdo y el reconocimiento del hábito interpretativo. Evidentemente, la nueva realidad no puede ser un espejo de la antigua y la modernidad, cuyo rasgo diferenciador es el movimiento, actúa de manera directa sobre los individuos, condicionando la acción. Si el lenguaje define una raza, una estirpe histórica a mejor decir, es porque la acción que se deriva de la liturgia de la fe es un proyecto individualizado y singular del que participan aquellos que, con un sentido exclusivo de la existencia, reconocen dicho lenguaje como una particularidad materna, como una determinación vernácula.

“Es muy sugerente el considerar, como hace el lenguaje hebreo de la Torah, que la palabra como constituyente del mundo, no representa el mundo, sino que lo hace en una función performadora.” (De Paz Blanco, 2008: 79)

La palabra es la historia del pueblo, es su rostro y su herramienta de arquitectura social e intelectual y, por ende, política. La palabra se dirige al mito, al auténtico sueño: la vuelta a Sefarad, la integración en la nación en paz y desarrollo, la posición del judío en una España que destila odio y racismo. Y, por ello, el comportamiento que ha de reflejar el individuo de la estirpe debe estar a la altura de la exigencia. Probablemente, una de las tensiones sociales que más afectan a este caso sea la de la representación de valores y principios concordantes con su concepto de la aristocracia. La cultivación personal, el grado de intelectualidad, la superación en los modos y maneras de activarse a todos los niveles, exigen del judío una superioridad acorde con su anhelo ancestral. Algunos detalles de la obra cansiniana escenifican esta presión a la que se ve sometido el individuo,

y que ahonda en su profunda melancolía, haciendo de la búsqueda vital un camino lleno de obstáculos. Se puede afirmar, entonces, que la tristeza judía es connatural al ser de Israel. Sólo así se entiende que, para algunos personajes, la lengua no pura sea degradante y vulgar.

“(...) el ladino, esa lengua adulterada, ingenua e infantil. (...) El ladino, actualmente, es una lengua familiar, más encogida todavía que un dialecto, comparable con esas preesas antiguas que sólo tienen valor decorando el estrado de una casa. (...) Pero ninguna obra literaria puede mostrar los sefardíes, escrita en ese degenerado ladino. (...) el ladino morirá antes de que dos generaciones se sucedan.”
(RCA, 2011: 125)

En todo caso, se produce un conflicto entre verdades, pues una verdad puede ser confrontada con la que contiene una creencia diferente. ¿Cuál de ellas puede ser impuesta a la otra? En mi opinión, el judaísmo literario tiene más de visión de conjunto del papel que juega el individuo en la sociedad, que de convicción metafísica o dogmática. El Cansinos judío necesita una reafirmación de sus valores de persona, además de sus valores como creador, haciendo que los términos se encuentren en el cauce de una motivación común. La metodología que conceptualiza la realidad partiendo del innatismo del ser del hombre, y de su simbiosis lingüística con el objeto, modifica la acción y encauza las posibilidades. Toda iniciativa política, entonces, partirá del origen reconocible de los pueblos y de la probidad de los mismos, en contra de cualquier manipulación que no responda a una ética de la expresividad, de la forma que es contenido, de la inmediatez del hecho lingüístico. La intervención del artista se apoya en la liturgia del mito religioso, que es mito histórico y personal a la vez, para remediar los males del hombre partiendo de un retrato adecuado de nuestra propia verdad. Con lo cual, finalizamos diciendo que el judaísmo literario en RCA comienza por ser ese reflejo del rostro del autor, que desemboca en un posicionamiento metodológico de cara a justificar, una vez más, la necesidad de sentar una moral del objeto estético: objeto que es, también, político y filosófico.

2.8. GABRIEL MIRÓ. UN EJERCICIO COMPARATIVO.

Hasta ahora, en este primer capítulo de la segunda parte, nos hemos ocupado de la figura y obra de RCA desde un punto de vista exclusivo. Si bien hemos encarado dicho análisis en función del entorno y de la proyección del producto artístico de cara a la colectividad, no es menos cierto que nos debíamos a una metodología ciertamente convencional. Ante la necesidad de mostrar quién es el autor, cuál es su obra y a qué responde su motivación, centrarnos en su figura y perfil es un primer paso para conocer. Una vez hemos avanzado lo suficiente como para comprender globalmente ciertos aspectos complejos, toca poner en práctica los elementos en el plano comparativo. En este epígrafe queremos acudir al foco referencial, con objeto de visualizar más nítidamente el perfil del autor y su obra. Al contraponer, negro sobre blanco, los rasgos que hemos ido extrayendo hacemos del personaje y de la acción un objeto contemplativo desde una posición diferente. Dicha posición, además, aunque comparte contexto, tiene principios diferentes y modos de hacer también distintos. Con lo cual, la referenciación sigue siendo el mejor de los métodos para la observación crítica.

¿Por qué Gabriel Miró? La época en que el autor levantino desarrolla lo mejor de su obra coincide con el culmen y la madurez cansinianos. Además, el gusto por una prosa estéticamente desarrollada, es compartido por ambos escritores, bajo la condición filosófica de un modernismo que, en la base conceptual, es coincidente. A Miró le motiva el impulso renovador del arte y es un exponente, al igual que RCA, de toda una corriente de liberación de la palabra. Y así lo ve el propio autor sevillano.

“En Gabriel Miró la literatura regional por la merced de la nueva voluntad estética, se redime de la garrulería tradicional, de los antiguos cánones y de las antiguas visiones.” (RCA, 1917: 203)

Por tanto, disponemos de un modelo de literato que responde a los estímulos ideológicos y contextuales de nuestro autor y que, por supuesto, contiene sutiles diferencias en la ejecución y en la vertebración de su obra. Por todo ello, la comparación de dichas sutilezas nos conducirá, sin duda, a un mayor conocimiento de las circunstancias particulares de RCA como creador. Veamos entonces.

Tanto RCA como Miró son productos de una misma época histórica; sobre todo, son el resultado de una necesidad vital de renovación de la mirada del hombre, hacia sí mismo fundamentalmente, de modo que la sociedad reciba el aire fresco de una decidida apuesta por el medio expresivo y comunicador. Los entes culturales, una vez estancados y sedimentados en el canon social, tornan inutilizables, con lo que su principal función queda vacía, dejando a la comunidad en manos de la propaganda de los grupos dominantes, que instauran la tradición histórica como referente vital. Las posibilidades de visualizar la realidad y rentabilizarla, en términos de reflexión, se reducen hasta el caudal mínimo de lo permisible, lo que conduce a los extremos de la manipulación y la ceguera. El hombre creativo se transforma en hombre productor, con las grises consecuencias que eso tiene sobre los principios activos de la literatura. La representatividad, el costumbrismo positivista, la moralina de los textos y la visión estereotipada de los rasgos comúnmente utilizados en la teatralidad del espacio literario, dan la idea de un *tiempo denotado*. Hace falta la irrupción de un nuevo impulso para llegar al *tiempo connotado*.

“En la obra *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, su autor, Guillermo Díaz-Plaja, corrobora, en el terreno de la poesía, el citado clima de decadencia: “Hacia 1890 se produce un evidente bache en la producción poética española. Muerto Bécquer, agotado el hontanar poético de Zorrilla, sólo quedan la grandilocuencia de Núñez de Arce y de sus epígonos y la dulzona ironía de Campoamor y sus seguidores. El naturalismo, en pleno hervor polémico, apenas deja margen al fervor lírico. La mediocridad de los poetas del momento –como Grilo- hace más desolador el panorama literario.” (Ramos, 1970: 34)

Para lo cual, como hemos venido comprobando hasta aquí, no se trata de desarrollar los aspectos minuciosos de una realidad en el espejo de sus propias infamias y miserias, sino de realzar los espacios, colores y sonidos que esa realidad ofrece, de la cual ya podremos deducir todo aquello que tiene una categoría de crítica social, sin que medie la mano del autor como la de un propagandista al uso. La denuncia de la situación del individuo en el contexto de fin de siglo se produce, entonces, a través de una metodología menos sospechosa: la razón del arte se antepone a toda otra consideración, poniendo el esteticismo en primera línea de fuego de las ideas.

“Criterio también importante en este sentido es el de E. Gómez Carrillo, ardiente apologista de la nueva estética: “El arte literario, en efecto, lejos de acercarse cada día más a las ideas, corre hacia la forma. Es

un arte, quizá, el arte por excelencia, el único, en todo caso que dispone de la línea, del color y del ritmo. Es el arte emocional y sugestivo. Todo lo abarca. Contiene la substancia entera del Universo. Pero la contiene en belleza y esto es lo que no quieren comprender esos espíritus groseros que sólo piden al literato que “diga cosas”, que “tenga ideas”, como si el arte tuviese algo más que su propia gracia y su propia divinidad.” (Ramos, 1970: 34)

Vemos, por tanto, que la principal preocupación del artista es su objeto expresivo, el cauce de comunicación que emplea con el mundo y que lo convierte en voz activa del hombre. Eliminando toda consideración adicional, el arte es una preocupación de primer nivel que se hipertrofia para acomodarse a la auténtica dimensión que le corresponde. Ésta, paradójicamente, es una manera, como también hemos dicho, de actuar en el orden social, de realizar un programa de transformación de los valores del individuo que influirá directamente sobre el concierto político de las cosas. Pero, fundamentalmente, su concepción parte de la base de que sólo la forma, efectivamente, tiene importancia. El formalismo a ultranza también tiene riesgos, como la aparición de una caterva de poetas bohemios o el desarrollo excesivo de numerosas y mal llamadas vanguardias. No obstante, la preocupación por el medio lingüístico, por el matiz sonoro, por la claridad del fenómeno expresivo y su singularidad objeto-lector, resulta crucial. Curiosamente, la crítica más aguda percibe el movimiento, quizás, como una manifestación del estancamiento a que ha conducido la propia limitación social del arte que, en su ceguera hiperrealista ha “socializado” excesivamente el criterio creativo. Si el fin del arte es producir para engordar el mercado literario, y permitir que la rueda consumista siga girando, el resultado final será el agotamiento de las formas y la indiferencia de los lectores, además de conducir a la literatura a una medianía soez. No obstante, siempre queda quien, en su espacio de comodidad, no ve con buenos ojos que la estabilidad del *régimen* artístico sea menospreciada y puesta en solfa en favor de una incertidumbre que exige compromisos y actividad del artista. Salir de un espacio de referencia conocido al universo de la nada, donde todo se ha de construir, resulta fastidioso para quien ha crecido creyendo que la maximización del arte poseía unos medios conocidos y alcanzables. La decepción da pie al miedo y a la desconfianza.

“(…) Leopoldo Alas, intentando abrir caminos de luz y objetividad en aquellos años de crepúsculo y posiciones subjetivistas extremas. Dice el ilustre crítico: “Hay quien se pasa de listo y está demasiado bien enterado de ciertas menudencias; y para el que se halla en este caso es claro que todo este idealismo nuevo, este misticismo nuevo, como le llama Paulham... es pura comedia, asunto de la *blague*, un pastel

literario compuesto por los agudos escritores franceses que ya no saben qué discurrir para evitar el *crack* de la librería, el hastío del público *burgués* del mundo entero.” (Ramos, 1970: 35)

Autores posteriores, como Vicente Ramos, a quien estamos siguiendo en este epígrafe, han visto con claridad cuáles son las nuevas posiciones de la modernidad y por qué el contexto se remueve de una forma tan violenta. Hemos de tener en consideración que el artista ha estado utilizando una herramienta, la palabra, como medio expresivo pero no como un fin en sí mismo. El cambio de perspectiva reduce la especulación temática, formal, espacial y temporal a los niveles de la conciencia, para los cuales –como ya explicamos- no sirven los cánones rígidos de la vía del mensaje: emisor, receptor, medio y ruido externo. Más bien, existe sólo una focalización unilateral que nace, independiente, del impulso del lector, observador del fenómeno, analista y recreador, que actualiza los niveles de conocimiento del hecho. Por tanto, la importancia del autor queda minimizada pues, aunque pone a disposición de la colectividad los procesos de contemplación de la palabra, no deja de ser el hecho fenomenológico de la lectura lo realmente importante. La modernidad transforma la actividad cognoscitiva, redescubre los procesos internos, íntimos, del individuo y da protagonismo a la forma, que ha sido escondida y ninguneada por motivaciones ajenas a la auténtica acción sonora del *logos*.

“(…) en (…) *Nombres y recuerdos*, leemos esta luminosa visión del problema que aquí nos concierne:
(…)

“La palabra es la misma idea hecha carne, es la idea viva transparentándose gozosa, palpitante, porque ha sido poseída. Quien la tuvo hallóse iniciado y purificado para merecerla, y padeció y fue dichoso. Pasa, después, al lector, tan casta y verdadera, que percibe como la emoción inicial, y si también tiene preparada su alma, se apodera de la idea desnuda y madre de todas las evocaciones que en su regazo hierven como un dulce y sagrado abejeo, y le parece que llega a la suprema bienaventuranza de crear al lado del autor.” (Ramos, 1970: 38-39)

Todo esto viene determinado por el hecho de que el catolicismo ocupa un papel muy importante en la sociedad española, un papel que no se limita al fenómeno religioso o de la fe sino que institucionaliza ciertos modos y maneras de estructurar la sociedad. Dichos modos tipifican al individuo, lo conducen hacia un estilo de comportamiento y, también, limitan su acceso a las diferentes clases sociales, ya que predeterminan, mediante valores supuestamente morales, toda una red de influencias. El español, históricamente desafiado por su convulsa historia, necesita de un apoyo ideológico firme para superar su constante miedo a la muerte, que es como un miedo a la desaparición de todo lo conocido. Y a esa

firmeza se aferra, como los tripulantes de la balsa de Medusa, convencido de que no hay nada que dé consuelo más allá de su Dios y su patria. Ejemplos de esta conciencia colectiva hispana encontramos a cientos desde la Edad Media a la actualidad, pasando por la dictadura, que usó en términos de “cruzada” los símbolos religiosos, para motivar su acción bélica y política de cara a una supuesta salvación del entorno nacional. Por lo tanto, sería difícil de creer, en un primer momento, que la revolución artística naciese en España, puesto que el contexto invadía todo los órdenes de la conciencia individual. Sin embargo, los autores del incipiente modernismo han conseguido conectar, de manera directa y, a veces, originaria, con los movimientos que se están produciendo en Europa, a través de una influencia clarísima de la intelectualidad francesa, pero también de un sentido colectivo de europeísmo que, a través del arte, coloca a España en primera línea de combate de las ideas, por una vez. Buena parte de esta influencia, que podríamos llamar simultánea, puesto que en nuestro país, poco a poco, se empieza a tener conciencia de un evidente y constatable protagonismo iniciático, viene del campo de la pintura, de lo visual. Esto supone una suerte, ya que ofrece las condiciones favorables a una extrapolación del papel del *logos* más allá del estructuralismo gramatical a que se había visto sometido. La interdependencia de los medios expresivos confiere una amplitud de las dimensiones que está en la esencia de los nuevos modernismos y las vanguardias.

“El movimiento impresionista –ya se sabe– influyó en la música (Debussy), en la escultura (Rodin) y, con igual o mayor fuerza, en la literatura, pasando a constituir elemento fundamental del Modernismo (...)

De aquí, que, al renacer la literatura finisecular del siglo XIX y auroral del XX junto a tales corrientes plásticas, los escritores, en correspondencia con los pintores (...) adoptasen la fórmula impresionista como revelador recurso estético, llegándose a catalogar y a jerarquizar al artista por el grado de su agudeza visiva.” (Ramos, 1970: 282-283)

En el caso de Gabriel Miró, la arrogancia del nuevo artista responde a condicionantes que algunos han relacionado con la filosofía nietzscheana, de importante presencia contextual. Ian R. Macdonald (Macdonald, 1974: 128-129) se refiere a esta relación en términos de respuesta frente a un catolicismo manipulador y falso, que privilegia la conservación del estatus institucional de la Iglesia sobre la fe, pero también a la reacción individual del hombre frente a todo tipo de imposición política. Recordemos que la incidencia de la acción eclesiástica sobre la sociedad es, para Nietzsche, un movimiento político de la misma dimensión y condiciones que el del Estado. Dios y Estado son cosificaciones de

un mismo poder y la Estética confiere leyes al hombre que están al margen de la dominación, ya que es el ser el único capacitado para interpretarlas. La emancipación del hombre frente al hombre tiene un recorrido de reflexión interna muy profundo y Nietzsche es un filósofo cuyas claves abarcan áreas muy diferentes. Su certificación de la “muerte” de Dios es un aldabonazo a las estructuras clásicas, a la metafísica occidental y al arte conductista. No se puede afirmar que todos los modernistas sean nietzscheanos, ni mucho menos, pero sí que la presencia del filósofo germano incentiva numerosas coincidencias intelectuales. En el caso de la literatura, opino que la revolución poética a través del máximo desarrollo de las formas sonoras, es muchísimo más relevante que los ejercicios noventayochistas, el krausismo o la filosofía de Nietzsche. En el momento en que coinciden las visiones de los simbolistas franceses y los modernistas hispanoamericanos o españoles, así como los poetas de la nueva ola vanguardista y los *ismos*, se produce una sinergia cuyas consecuencias alcanzan a todo el arte, en general, y a la novela, en particular. Empero, todo esto no podría haber sido posible en los mismo términos de no haber existido, previamente, una reflexión intelectual, ética y filosófica a través de la cual la sociedad y el individuo ejercieron una crítica necesaria. Por eso Miró, como muchos autores jóvenes de su época, encuentran en el vitalismo de Nietzsche un espacio de reafirmación de las ideas propias, un estímulo transformador.

“Nietzsche was, of course, one of the most importante contemporary influences on writers of Miró’s youth. Yet Germán Bernácer, one of Miró’s closest friends, has written that Miró was never contaminated with ‘snobismo nietzscheano’ as a young man. (...) Miró was no ‘nietzscheano’, but he clearly read and re-read the German philosopher with sympathy.” (Macdonald, 1974: 165)

En el ámbito del desarrollo formal el impresionismo implica una actitud reveladora de los contenidos semánticos, a partir de una técnica que aboga por el fin del detalle, sin llegar a la abstracción total del dibujo. Los contornos quedan delimitados sólo en la medida en que el ojo es capaz de reconocerlos como una figura; toda vez que el objeto ha quedado categorizado en la memoria, despierta una sensación que está asociada a los rasgos del mismo en un entorno determinado. No se trata únicamente de confundir nuestra capacidad de reconocimiento de la realidad, ya que ésta viene determinada por formas y figuras almacenadas previamente en nuestro lexicón particular, sino de que nos acerquemos al fenómeno de la contemplación desde unos presupuestos no adquiridos. Esto quiere decir que la materia de los objetos transmite sensaciones físicas y evocaciones sentimentales,

ahondando en el espacio de nuestra memoria y cambiando su manera de acceder a ella, que ya no está manipulada por el objeto sino por la experimentación del mismo. Por supuesto, como ha sabido ver Arnold Hauser, esta particular manera de proceder tiene una aversión hacia todo detallismo que tenga que ver con el prisma anacrónico de una realidad que se quiere superar, pero no nace de la nada y, por lo tanto, en ocasiones tiene que apoyarse en determinados costumbrismos que le permitan seguir avanzando.

“¿Y qué es en último análisis toda la novela moderna sino la descripción exacta, minuciosa y cada vez más precisa de la realidad espiritual concreta? Determinados rasgos antinaturalistas, como es claro, van unidos con el impresionismo en la literatura tan inseparablemente como en la pintura, pero incluso éstos crecen en el terreno del naturalismo.” (Hauser, 2004: 433)

Gabriel Miró, dentro de este espacio creativo, tiene su propia parcela. Su singularidad está cohesionada con una mirada territorial, que es el rasgo que más se ha destacado por parte de la crítica, además de su esteticismo a ultranza. No sé si esto es decir mucho, ya que cualquier autor tiene una mirada expresiva cuya diferencia denota determinados usos y costumbres que englobamos en el aspecto cultural, y éste no es más que el reflejo de un ecosistema humano al que podemos acercarnos a través de la simbología y los métodos, pero también a través de los atavismos. En RCA, por ejemplo, las diferencias notables entre el espacio mitológico de la memoria, identificado con la infancia, y el espacio de la urbe constituyen el mundo de los anhelos de sus personajes, la búsqueda incesante de un lugar de paz y sosiego. Y en Miró, la luz que exhibe su poesía llega, aparentemente, desde la percepción memorística de su ubicación natal, mediterránea. Es fácil hacer convivir la novelística mironiana con otras manifestaciones creativas del terruño levantino.

“¿Existe realmente un arte pictórico que por su luminosidad cromática bien pudiera llamarse *arte mediterráneo*? A nuestro sentir, existe realmente (...) ¿cómo no habría de ser un símbolo luminoso y espléndido de ese arte que bien pudiera coronarse con el adjetivo rutilante de *mediterráneo*? Bien se advierten en la obra de Hermenegildo Anglada Carmasa, en la naturista de Sorolla, en la de Federico Beltrán (...)” (Del Valle, Adriano: “Arte Mediterráneo. Santiago Martínez”, en Revista *Grecia*, Año I, Núm. 4, Sevilla, 1º Diciembre de 1918, en VVAA, 1998: 10)

Pero esto no es condición *sine qua non* para ubicar a Gabriel Miró en el espacio histórico de la modernidad narrativa española. De hecho, la obra del autor alicantino alcanza niveles de universalización de los términos literarios, puesto que la belleza de su expresividad no tiene una condición previa o regional, sino que su singularidad local es

una potencialidad vital del mismo modo que el judaísmo lo es en la obra de RCA. Autores como éstos, de proyección universal e ilimitada, parten de una singularidad individual que aporta el matiz imprescindible de originalidad a la forma. Cada hombre es un mundo, y cada palabra puede ser moldeada desde el ámbito de la memoria o la cultura personal, conformando nuevos puntos de vista y mostrando, así, el espectro semántico de la lengua. Ante todo, no obstante, se procura la consecución de un ideal estético que, en buena medida, se halla en esa cultura materna y en el folclorismo que la invade.

“Obra de hoy y de siempre, y ello porque, como escribió *Azorín*, leyendo *Años y Leguas*, “por primera vez, oídlo bien, las cosas alcanzan en el arte su máxima vitalidad, su máxima plenitud.” (Ramos, Vicente: Prólogo, en Miró, 1984: 12)

En concreto, la figura de Gabriel Miró comparte con la de nuestro autor el de una mal salvada temporalidad, ya que ni la crítica ni el público ha valorado convenientemente su obra, que está, más o menos, enclaustrada en el olvido. La novelística de Miró se escapa ligeramente de la quema –algunos títulos aún aparecen reeditados en colecciones de periódicos- pero, en general, no es una obra reconocible para el lector medio del siglo XXI –que está muy mal formado- ni ha obtenido el prestigio que, en mi opinión, merece dentro de la historia literaria de nuestro país. Esta situación puede responder al hecho de que la novela española de posguerra, anclada en un rejuvenecido realismo social, jamás llegó a emparentar amistosamente con cierto tipo de lirismo prosístico, ni con experimentos que sólo fueron confirmados con el éxito de *Tiempo de silencio*. Cuando se habla de Gabriel Miró se usa el estereotipo; la manera más sencilla, y más reducida, de dar una visión de su obra se comprime en el término “estilista”. Para la crítica más laxa, el autor alicantino es un fino estilista, alguien que utiliza la palabra como medio de albergar modelos expresivos muy definidos, pero poco más. Al parecer, pocos lo consideran un escritor de contenidos, un ideólogo de la modernidad de la novela o un argumentador del ser del hombre. Y, claro, en ese caso el estereotipo le condena a la futilidad, al objeto decorativo o ilustrativo, sin más función que ésa.

“For Navarro y Ledesma he is an ‘artista...bastante más que discreto’. For Ruiz-Castillo he is an ‘hábil estilista’. Here the essential problema begins to emerge: for these writers Miró is an excellent stylist, but not much of a novelist. In a word, his writing is decorative.” (MacDonald, 1974: 10)

Sin embargo, la visión que Miró ofrece de sí mismo no es contradictoria de esa terminología. Solidariamente, concede que su obra se reconcentra en el estilismo como una manera de utilizar la prosa con un fin concreto. De hecho, es en la palabra, como ejecución concreta de la potencialidad lingüística, como objeto físico, donde se confunden todos los contenidos. Esta actitud es coincidente con la de la aparición del espectro semántico de la palabra en términos cansinianos. Ambos autores, como cuestión generalizada, emplean el formalismo esteticista de forma intencionada, trasladando el concepto de arte y de sociedad al desarrollo de la fisicidad de los términos, en cuanto a su dimensión sonora y visual.

“For Azorín ‘estilo’ meant not the characteristic manner of a writer, but ornamentation. For Baroja and Azorín such ornamentation was anathema; the word ‘estilista’ became an insult. (...) Miró’s own view was in total contrast. When he writes that ‘la palabra es la misma idea hecha carne’ (*Glosas*, p. 118), he does not reject ornament in favor of no ornament, but in favor of the indissolubility of form and content.” (Macdonald, 1974: 11)

La situación personal del escritor levantino parece, también, al igual que RCA, como la de un autor que tiene su sitio entre la generación contemporánea pero que es incapaz de verse arrastrado al éxito inmediato. Una de las razones de su apartamiento puede ser la de haberse visto marginado por los conflictos políticos de más peso o la falta de apoyos en ciertas publicaciones. Es más, algún crítico (Fernández Cifuentes, 1982: 208-281-282) nos puntualiza que Gabriel Miró no se tenía por intelectual y que, incluso, sus correligionarios se veían obligados a dar la cara por él, puesto que su aparente neutralidad conllevaba el ataque desmesurado de algunos representantes de esa alta cultura. Al igual que en el caso de RCA, Miró disfrutó de un numeroso grupo de defensores y discípulos, lo que le valió de consuelo frente a los envites de la *Revista de Occidente*.

“Una serie de escritores de la tercera generación (...) comunicaron a Miró de un modo u otro su desacuerdo con las críticas de Ortega y el *Heraldo de Madrid* publicó toda clase de elogios reparadores en un “Homenaje a Gabriel Miró” (...).” (Fernández Cifuentes, 1982: 280-281-282)

La novela de Miró está fuertemente caracterizada por el estudio del espacio. Éste no es un argumento más de la trama, no participa como elemento secundario de apoyo a los acontecimientos sino que es, en sí mismo, un protagonista excelso. El objeto visual se desarrolla hasta el extremo de la impresión, provocando en el lector la sensación que el

autor busca imprimir en el ambiente general de la narración. Todo se reduce a un sentimiento, y el espacio lo ofrece por entero. Al igual que vemos para la narración cansiniana, donde el arrabal, la ciudad y los pequeños cuadros componen la realidad de una melancolía del ser, que actúa de catalizador de la tragedia existencial, Miró focaliza su mensaje en la transmisión de una sensibilidad compleja, que es trazada a través del orden espacial, en el que la línea del dibujo resalta la visualización del detalle. La técnica impresionista sirve de acicate a los colores y las formas, algo que podemos ver en RCA pero que en Miró alcanza cotas máximas. Azorín lo describe de este modo:

“Also in 1905, Azorín wrote his first article on Miró:

El autor es, ante todo, un paisajista; mas un paisajista originalísimo, que se ha creado en la lectura de los clásicos –especialmente de Santa Teresa, la gran desarticuladora del idioma- un estilo conciso, descarnado, lapidario, reseco, que nota los detalles más exactos con una rigidez inaudita y que llega, en ocasiones, a producir en el lector una sensación extraordinaria de morbosidad y de inquietud...” (Macdonald, 1974: 13)

En la visión que Julio Cejador tiene de Miró se destila cierta beligerancia. Puede que sea el producto reaccionario de un rechazo a las nuevas formas de concepción de la literatura, y es que, además, en su crítica observamos una racionalización positivista de los términos de interpretación literarios, lo cual limita poderosamente las posibilidades del crítico de visionar expresiones y ámbitos diferentes y originales. En esa funcionalidad utilitaria de la literatura no hay cabida para impresionismos de ningún tipo, ni para experiencias fenomenológicas en el orden creativo, por lo que cualquier movimiento de avance de las técnicas literarias y artísticas es visto como una pérdida de tiempo, como un empleo inapropiado de las artes. El orden de la expresión es un orden delimitado por las condiciones del contexto y la sociedad, pero la sensibilidad naciente que proviene de la revolución intelectual irá minando esta posición, y abriendo paso, lentamente, a nuevas concepciones y empatías. Se demuestra así, la fuerza de la palabra frente a trincheras fuertemente fijadas por la historia.

“In *Nuevo Mundo* (25 April 1919), Cejador had condemned Miró and Valle-Inclán as ‘sensacionistas’ who, ‘sección de los simbolistas franceses, se han empeñado, sin embargo, en expresar sensaciones por medio del lenguaje. Vano y estúpido empeño’, ‘Para expresar ideas se hizo el lenguaje.’ (...) But with the Stars of the twenties new movements were about to get under way that were to produce new attitudes towards Miró. At the same time, with the publication of major new Works and Miró’s presence in the capital, the more important critics began to take an interest.” (Macdonald, 1974: 20-21)

Ya autores como Díez-Canedo son capaces de apreciar elementos de la literatura mironiana que atraviesan transversalmente los ideales del arte. Buena parte de ese aparataje técnico e ideológico se deja entrever en la postura crítica de Miró, en sus afinidades conceptistas y en su visión amable de ciertas expresiones clásicas que, en su momento, fueron tenidas, también, por fútiles, ornamentales e innecesarias, y atacadas, en consecuencia, por la generalidad de la clase artística con la beligerancia propia del inmovilismo. El impulso renovador que supone la mirada amable al pasado de los poetas de la Generación del 27, es el mismo que tienen los afines a Miró y los escritores de la nueva ola, para quien D. Luis de Góngora supone un ejemplo a seguir y una vía de comunicación con la tradición del pensamiento español de más alto nivel.

“Díez-Canedo was one of the first Madrid critics to see Miró as something other than a ‘estilista’. (...) Young writers in the twenties, Miró himself, and his most sympathetic critics, all shared a common enthusiasm for Góngora.” (Macdonald, 1974: 21)

Una de las cuestiones clave de la interpretación de la nueva novelística acusa la supuesta confusión entre la prosa realista, positivista, y ese derrote hacia el lirismo que acerca al género a la modernidad, ampliando sus horizontes. La cuestión es si la destrucción de la novela, como tal estructura básica hacia un modelo de indefinición, una nebulosa sinfónica donde cabe todo –aunque ese todo sea, en esencia, la palabra-, es una pregunta radical sobre el ser. ¿Es capaz el hombre de aceptarse tal y como lo define la historia o necesita metamorfosearse, degradarse hasta la nada, de donde pueda surgir la auténtica verdad? Al borrar los prejuicios y el súper-yo censor, social o de la conciencia, surge la mayéutica socrática, detrás de la cual no queda artificio posible. ¿Novela, anti-novela, prosa, verso? La etiqueta de género es un resquicio del pasado, que se sigue utilizando como norma de conocimiento, por su utilidad referencial, pero, en realidad, el desarrollo del signo hace coincidir numerosas complejidades. Por ejemplo, la obra novelística de RCA, sobre todo su colección de relatos cortos, completan un gran poema de unidad conceptual, lo que es difícilmente aplicable a la novela decimonónica de cualquier autor conocido, por ejemplo, cuya dimensión es segmentable. A Gabriel Miró se le puede llamar novelista, o no, pues su dominio de la lengua alcanza un grado considerable de extensión que ejecuta caminos de excelcitud, borrando las líneas del camino trazado hasta ese momento. Aunque, en el fondo, ¿qué importancia tiene eso?

“Miró is to Chabás, after Juan Ramón Jiménez, the most perfect contemporary ‘prosista’ (the term ‘prosista’ is itself a valuable clue –the derogatory ‘estilista’ is replaced by a word that is neutral about questions of genre and decorative style). The most significant quality of modern prose is exactitude while one of the major conquests of Miró is his expansión of the use of metaphor. But Chabás is bothered about Miró’s status: is he a novelist? ‘Sí y no’.” (Macdonald, 1974: 26)

En la visión que Juan Chabás, como vemos, desarrolla de la obra de Gabriel Miró se explicita esta pregunta sobre el sentido de la novela y el camino de pervivencia que le persigue en su consolidación temporal. Lo que esta pregunta lleva implícito es el resultado de una reflexión que deriva de una crisis existencial. La sociedad se ha colapsado en su propia ceguera y el arte, alienado en el límite de su opacidad, busca nuevos aires y una salida honrosa. La lucha contra todo realismo será simbolizada por los epítetos de *nuevo* frente a *antiguo*, que no dejará espacio para términos de confusión o medianías. La modernidad no admite propósito de reconciliación más allá de la nueva fe. Para Salinas, el perfil de Miró responde a esa convicción a ultranza del nuevo hombre, donde se destaca su poderoso sentido de la poesía y su sensibilidad, que son, seguramente, los grandes argumentos del nuevo lenguaje.

“Miró had been rescued from the pigeon-hole of ‘estilista’ only to be thrust back into that of ‘deshumanización’, as that word was abused by opponents of the achievements of the twenties. (...) Miró has destroyed genres by writing prose that is also poetry (...). For Salinas, Miró is a poet by virtue of his linguistic triumphs, whereas for an older school he was a poet by virtue of his ‘poetic feelings’.” (Macdonald, 1974: 28)

Sin embargo, lo que es una virtud y un descubrimiento para algunos es, para otros, un defecto intrínseco del modelo narrativo. El afamado Ortega y Gasset no cree en la posición descentralizada del argumento frente al lector, al que el nuevo novelista descoloca. Según Ortega, esto supone una dificultad para enlazar el mensaje que refleja una maldad: el escritor se postula como una voz única, un solipsismo, no como una voz proyectada. Lo que el gran filósofo español no contempla es la posibilidad de que la narración se haya postulado, de una vez, como una posibilidad, como una pregunta que desarrolla el lector, para quien se ha dejado abierto el camino de la actualización. El centro del argumento es, en realidad, el lector y la obra no necesita de un eje sobre el que circulen los acontecimientos, más allá de la palabra, puesto que en ésta se reconcentra todo el visionado del fenómeno, y es el lector el único capaz de juzgarlo y darle forma. Además,

no cabe, bajo esta interpretación, hablar de narcisismo, como él hace, ya que el autor es, precisamente, el que deja paso a otro nivel de protagonismo en la obra creativa, quedándose al margen del análisis expresivo. Así lo recoge Ian R. Macdonald en referencia a *El obispo leproso*:

“Miró is a ‘gran escritor’; he has written a ‘libro espléndido’, but his novel ‘no queda avecinada entre las buenas novelas’. This is because the book is written without a ‘centroúnico’, but, rather, in sentences that are somehow perfect but do not lead on one from the other. The effect is static and the book demands and effort from the reader to provide the continuity. (...)”

Ortega writes: ‘Hoy todos los escritores son estilistas.’ And ‘el estilista [as opposed to the novelist] es un incansable Narciso literario.’” (Macdonald, 1974: 30)

Lo que sí puedo admitir es que ese Narciso sea un nombre aplicable a la literatura como un todo, como un complejo humanístico. Y, en este sentido, la palabra se mira a sí misma y se contempla como fin y medio que se simultanean, sin que pueda hallarse estrictamente una cesura en el procedimiento. La visión de Camilo José Cela está más en la línea de lo que acabamos de destacar, al detectar una atomización de la estructura narrativa que no responde a los cánones clásicos. Resulta complicado, para autores como Cela, identificar en el género novelístico cierto tipo de esteticismos que no concuerdan con el relato histórico de los acontecimientos. La autonomía del lenguaje frente al autor dejan a éste en un mal lugar, provocando que algunos interpreten su falta de dominio o de medios para el desarrollo de la herramienta expresiva, cuando lo que no se aprecia es la categoría indudable del escritor, que consigue malograr el cauce tradicional y posibilita la presentación del motivo ocultando el protagonismo de la mano artesana que lo conduce. Experimentos posteriores del autor gallego confirman la aprehensión tardía de esta posibilidad.

“ABC, in 1945, reports Cela as saying of Miró, when asked about his influence: ‘Su interés lo juzgo, realmente, muy escaso.’ And in spite of a number of critics who have been dissatisfied with the stereotype Miró, the text books and the standar works continue to record ‘la incapacidad de Miró como novelista’ and that ‘lo grave es que cada fragmento, casi cada frase entre sí, son ‘autónomos’, no se completan ni ensamblan, no se “necesitan” entre sí ni respecto al conjunto.’” (Macdonald, 1974: 36)

De hecho, Gabriel Miró defiende el papel de la sensibilización del mensaje por encima de todo tipo de racionalización del mismo, ya que la persistencia del conocimiento supone una inversión de los términos que hemos venido utilizando hasta ahora: la verdad reside

en un innatismo que tiene poco que ver con la artificialidad del pensamiento estructurado, que es una consecuencia del producto evanescente que supone la impresión. Todo descubrimiento, que ya venía siendo detectado íntimamente en la génesis de nuestro ser, necesita del concurso de la experiencia para salir a la luz, para mostrarse definitivamente y darnos la posibilidad de cosificarlo, de exhibirlo para el resto de los seres que han de aprovecharlo en el futuro. De ahí que, con el tiempo, el objeto haya hecho olvidar la auténtica matriz de todo concepto, que es el fenómeno de la experiencia sensorial.

“Tan esencial es la función de los sentidos en Sigüenza que, cuando Benjamín Jarnés intentó definirle, diciendo que “es una inteligencia puesta entre el mundo y el lector”, le atajó rápidamente Gabriel Miró: “No, una sensibilidad”.” (Ramos, 1970: 148)

Por ello, la literatura de Gabriel Miró concuerda a la perfección con la corriente que hemos expuesto de la modernidad, y casa con otros modelos expresivos que se reconocen en él y que, así referenciados, se congratulan en esa confirmación. Para eso debe servir la categorización de los géneros, para que los creadores consigan el efecto comunicativo que la crítica reaccionaria, en un principio, les ha negado. En esa identificación pueden vislumbrar el efecto que, algún caso, conseguirán en el lector hermanado en tal sensibilidad.

“Esta grandísima capacidad de captar lo fugitivo del paisaje, justamente elogiada por Valle-Inclán, es una de las cualidades más destacadas tanto del estilo como de la facultad sensible de Miró.” (Ramos, 1970: 166)

Sorprende en el ejercicio de su lectura la proyección de los colores del paisaje, de las formas, pero también la recreación cromática en sí misma, algo en lo que coincide con la visión de Vicente Ramos (Ramos, 1970: 286), pues a través del color se alcanza la visualización de todo objeto que, como tal, refleja la luz. Y la luz es signo de posible realidad. ¿No anticipa, de algún modo, esta narrativa los procesos argumentales de la escritura cinematográfica, donde la imagen antecede a los procedimientos cognoscitivos aprehendidos como básicos, desvinculando el orden programático que hemos asignado a los términos? La visualización de los signos conlleva un camino de interpretación mucho más fluido y directo, exento de manipulaciones artificiales y donde el observador se postula, sin otra solución, como catalizador de las pedagogías del léxico. Un léxico

rediseñado desde un nuevo arquetipo de funcionalidades: fenómeno, inmediatez de la sensación, realidad, fisicidad del hecho, interpretación, conceptualización y aprendizaje.

“Miró, que poseía una capacidad verdaderamente mágica para el color (...) nos asombra reiteradamente con la descripción de brillantísimas gamas cromáticas.” (Ramos, 1970: 286)

¿Cuál es la visión negativa que la crítica realista asigna a esta sensibilización del mensaje? Viene del lado de la maleabilidad de la estructura novelística, que se convierte en un magma vulnerable, capaz de licuarse hacia cualquiera de los espacios contenidos en ella. Esto puede significar que el impulso de la trama, al desaparecer, confiere al espacio del relato una indefinición que no conduce a ningún punto concreto, que carece de movilidad. Hemos visto en la novelística cansiniana que los argumentos clásicos también han desaparecido, que éste es un signo de la novedad. Pero, también, hemos observado la defensa del movimiento constante, incesante, en esa aparente vuelta al hombre que algunos confunden con la pasividad. El hecho de que no se detallen ciertos acontecimientos en el devenir y el ojo se concentre en la imagen y el sonido que desprende, no puede llevarnos al error de asimilar la idea de que la novela moderna carece de acción, puesto que la reflexión que se supone a la desnudez ontológica del ser humano es incompatible con toda falta de movimiento. En el paisaje se suceden los factores de conocimiento y se verbalizan estímulos que simples detalles costumbristas son incapaces de transmitir, hecha la comparación directa. Por esto, la nueva novelística mironiana, aun siendo contemplativa, ha de entenderse en los términos de una movilidad hacia el interior del hombre, que arrastra consigo la anulación de marcos físicos especulativos para mostrar los entornos de la experiencia emocional. Movimiento como realidad, no como impostura de una acción fútil. Esta es mi afirmación frente a opiniones como la de Eugenio de Nora.

“Pese a la embriaguez sensual con que se entrega y se disuelve en las cosas gozadas, este arte carece de alegría, rezuma un desolado regusto melancólico: en ese “presente estático”, al no haber movimiento, no hay impulsos, sentido ni reconocimiento de la finalidad; no puede haber esperanza. Así, el mundo estético de Miró es, por así decir, un paraíso que nos viene pequeño: carece de sentido humano, no está orientado en la dirección de nuestros anhelos. Permanece inmóvil; es un coto de maravillas encantadas donde cada ser, fragante, nítido, luminoso, se convierte en estatua de sí mismo.” (De Nora, 1958: 441-442)

El error que ha lastrado todo este estilo de crítica es el de considerar, en mi opinión, que la llamada *deshumanización* se puede aplicar en términos literales, asignando el valor de “humano” a todo aquello que implica una manipulación de los órdenes del conocimiento, sin advertir la posibilidad de que el conocimiento inmediato que nos llega a través de los sentidos, es el auténticamente condicionante de nosotros mismos. Además, el arte reconcentrado en su forma no es, tampoco, una forma de ignorancia del arte sino todo lo contrario y el espacio de luminosidad etéreo responde, justamente, a los anhelos de ese antropocentrismo romántico que ofrece una tabla de salvación frente a un realismo negativo y conductista. En todo caso, como matiza Benito Varela en la siguiente afirmación, Miró consigue dar *ser* al idioma, en un recordatorio valleinclanesco de su ilimitada prosa, confiriendo un valor al objeto fonético que envuelve al signo lingüístico. Se capta la dimensión humana del mensaje, al tiempo que ésta invade el terreno de la gramática, solapando ambos paralelismos. Se trata de desandar lo andado.

“Miró aporta a la novela su trabajado estilo, su juego sensual de sensaciones, su paisaje mediterráneo abierto y luminoso. Es, sobre todo, un escritor con singular sensibilidad, con voluntariosa conciencia de estilo. Repuja el castellano, lo enriquece de adjetivos, de metáforas, de imágenes visionarias, de visiones; emplea formas arcaicas, reverberaciones clásicas; inyecta a su prosa vocablos valencianos. El idioma se transforma en su pluma, se convierte en una blanda y flexible materia con la que obtiene las más ricas matizaciones. Selecciona las palabras atendiendo a su emotividad, a su ritmo, a su valor expresivo. (...)”

Miró humaniza el mundo inanimado (...).” (Varela Jácome, 2003: 60)

Sin embargo, es curioso, como explica E. L. King (Macdonald, 1974: 64), que Miró sea un hombre poco dotado para los idiomas, caso contrario al de RCA que hablaba o dominaba útilmente, al menos, nueve idiomas, como es bien sabido. Esta anécdota nos conduce a la verificación de que su uso avanzado de la lengua castellana responde a una inteligencia natural, desarrollada con el ejercicio artístico y expresivo, algo más propio de la inmediatez de los medios de conocimiento del hombre que de un aprendizaje metodológico. Consigue, de este modo –aunque no por ello, no seamos ingenuos-, una conexión con el lector exenta de materialismos que resulta estimulante y tranquilizadora. Puede que esa inteligencia natural, no obstante, influya abundantemente en su predilección personal, lo que irradiaría su prosa inevitablemente.

En la visión de Vicente Ramos se recoge la dependencia que Miró, como RCA, tiene de su propio contexto cultural y cómo las referencias clásicas se pueden entrever en su obra. Del mismo modo, el paisajismo mironiano tiene un trasfondo de idealismo que, si en la obra cansiniana llega a los dominios del mito, en éste parece estar más cerca de un misticismo divino. Sin que ambas concepciones sean excluyentes.

“Discussing influence on Miró, Vicente Ramos writes: ‘Creemos que, al nivel influyente de Cervantes y Santa Teresa, hay que situar a Fray Luis de Granada, cuya ascendente se muestra, tal vez, más relevante en orden a las concepciones mironianas de la Naturaleza y del amor’ (*Mundo*, p. 25).” (Macdonald, 1974: 86)

La polémica que, parece ser, creó la aparición de *El obispo leproso* nace del cuestionamiento que Ortega y Gasset plantea sobre la posición de la novela y el nivel artístico de la misma. Afecta de modo general a la reflexión acerca de las nuevas ideas sobre la expresión y están asentadas, como ya he dicho y en mi opinión, en un error de apreciación sobre las costuras ideológicas de los nuevos modernismos. Por añadidura, algunos reaccionarios, casticistas a ultranza, aprovecharon el prestigio de Ortega para sumarse a la corriente crítica antimironiana, lo que obligó a algunos artistas como Ricardo Baeza a salir en su defensa. En cualquier caso, buena parte de estas críticas negativas afectaron a la opinión que algunos autores mantenían, en torno a la creación y, de hecho, modificó posiciones básicas que hicieron caer en la contradicción a algunos intelectuales indecisos. Tal vez fuese la apertura de un proceso de reflexión, aunque podemos detectarla en determinados artículos y exposiciones.

“Cuatro años después, Francisco Ayala, al reseñar *El profesor inútil* de Jarnés, mostraba, contradiciéndose, la vigencia de esa alternativa: empieza afirmando que Jarnés es “un autor – precisamente- de novela. Sin dudas ni distinguos: de novela”, pero más abajo asegura que *El profesor...*”ni es una novela, ni su autor se ha propuesto que lo sea.” (Ródenas de Moya, 1998: 115-116)

Es en Baquero Goyanes, sin embargo, donde leemos una visión muy diferente al hecho polémico de la confirmación de un género. Aparte de etiquetas y consideraciones convencionales, Gabriel Miró ha colocado su obra en el disparadero de la modernidad, alcanzando puestos que luego serán renovados por otros grandes novelistas del siglo XX. Hay una conexión indudable entre la pregunta que plantea la obra mironiana y la nueva

estructura de la novela como instrumento creativo. Tal vez uno de los puntos más importantes a destacar es, como Goyanes afirma, el establecimiento de una fenomenología del proceso receptor, de la observación del medio y su canalización hacia el conocimiento de manera innata. Algo que hemos venido resaltando en el papel del lector y que también alcanza al autor, puesto que éste, previamente, ha de hacer un ejercicio de centralismo humano para poder captar las posibilidades artísticas y cognoscitivas del medio. Así, Miró se define como un actor en la nueva novela.

“Baquero Goyanes presenta una tesis muy válida (...) empareja a Proust y Miró, pero estableciendo matices. Sí que Proust y Miró parten de un mismo punto –el hombre es el centro del universo- y la novela debe descubrir el mundo; pero mientras el novelista francés detiene el tiempo, lo retarda para ver y penetrar lo más menudo e insignificante, Miró se sitúa ante el mundo y deja que sus sentidos se llenen y expriman la esencia de las cosas.” (Ruiz-Funes, Manuel: Introducción, en Miró, 2010: 87-88)

Ésa es la razón por la cual Ricardo Gullón proyecta la novela mironiana en el pasaje del siglo XX, donde la novela recupera el sentido ontológico y humanístico del que nunca debió desviarse y que, según Milan Kundera, proviene de la herencia cervantina. En el caso de RCA, como veremos en el último capítulo, su obra se desarrolla en los mismos márgenes, habiendo pasado el filtro del romanticismo y proyectando su antropocentrismo hacia los nuevos tiempos, donde la sociedad verá un proceso de transformación del hombre, imparables, cuyas consecuencias, lamentablemente, no habrán de cristalizar definitivamente, ya que los órdenes de la historia traerán una convulsa y sangrante realidad, de todos conocida.

“Ricardo Gullón, aplicando, ampliando y matizando muy acertadamente a Ralph Freedman ha precisado y puntualizado cómo Miró se encuentra dentro de una corriente europea en la que militan tanto novelistas como Virginia Woolf y Alain Fournier como Azorín y Pérez de Ayala. Todos ellos, dice Gullón, “coinciden en pensar la literatura y concretamente la novela como un modo de expresión y un instrumento adecuado para captar más que los conflictos exteriores, la razón última del estar del hombre en el mundo.” (Ruiz-Funes, Manuel: Introducción, en Miró, 2010: 88)

A esta corriente de crítica positiva se une Paciencia Ontañón de Lope, que ha dedicado todo un estudio a la obra de Gabriel Miró en el arduo propósito de recuperar su figura y actualizarla, lo que, modestamente, conecta este trabajo con el suyo en cuanto a la obra cansiniana se refiere. En ambos casos hay una cuestión común que parece explicar ciertas consecuencias posteriores: tanto Miró como RCA son autores que preanuncian y ejecutan

una visión nueva de la novela, una técnica lingüística muy avanzada y una degradación del modelo tradicional que no fue muy bien aceptado por público y crítica. Es verdad que ambos gozaron de ámbitos de influencia destacados y, también, que Miró tuvo un relativo éxito literario, al contrario que el autor sevillano, pero el tiempo ha sepultado ambas concepciones artísticas en el olvido. Sin embargo, el esfuerzo de los dos autores, entre otros, representa la piedra de toque a la evolución del género, que después ha disfrutado de un gran predicamento y que ha sido reconocido globalmente. El abanico de posibilidades artísticas que la novela ha presentado en el siglo XX, en manos de un luminoso y enriquecedor complejo de escritores, todos de muy diferentes visiones y estilos, no habría sido posible sin la aportación de otros como los que estudiamos aquí. Ésa es la motivación que rige los designios de opiniones como la de Ontañón de Lope, cuya aportación completa el edificio de la historia literaria, allanando un vacío que, en términos críticos, resulta destacable.

“En mi opinión, Gabriel Miró es el novelista español moderno más completo y más profundo, el más universal de su época, y el creador más original y menos sometido a compromisos o presiones de cualquier tipo. Sin embargo, la crítica de su tiempo nunca supo aceptar estas valoraciones.” (Ontañón de Lope, 1979: 11)

Incluso el propio RCA, inmerso en un proceso de reflexión similar al de su coetáneo, yerra en su crítica al considerar que el alicantino no está ejerciendo una acción motora, dentro del área que le corresponde, sino que, como mucho, se presenta como un artesano del lenguaje con destacadas condiciones técnicas. Imbuido de la opinión generalizada, RCA es “benévolo” en su matiz sobre la figura de Miró, pero no le concede la grandeza de su modelo literario y, ni siquiera, lo destaca entre los originales, como mucho advierte su cromatismo y, eso sí, lo mira desde el prisma poético, más que narrativo. No obstante, y en eso acierta, detecta que la recepción de su obra no tiene un eco social y que la historia literaria jamás ha prestado atención a sus aportaciones. Pero en esta sentencia, sin saberlo, está escribiendo el futuro de su propia obra y de la etiqueta que el tiempo le pondrá. Los dos hombres están unidos a un destino similar.

“Muere Gabriel Miró, a quien no valora demasiado Cansinos; dice que por los argumentos clericales de sus novelas “podía considerársele como un escritor de sacristía, un cura sin sotana”, aunque le reconoce cierta maestría con el lenguaje. A mi ver, Cansinos no acierta a valorar como se merece al sutil escritor alicantino, que verdaderamente hace poesía con la prosa. Un incomprendido Miró al que, como

reconocen Cansinos y Concha Espina, los propios conservadores obstaculizaron su ingreso en la Academia, “sospechándolo de heterodoxia”. Una heterodoxia que Cansinos no ve:

Gabriel Miró era, por otro estilo, muy parecido a Amado Nervo, en su actitud ante la vida. Un espíritu desasido, contemplativo, casi descarnado. Uno y otro parecían enfermos y tristes de haber leído a Kempis. Gabriel Miró era ya un muerto para la vida, enterrado en ese panteón de sus Obras Completas que no lee nadie.” (Vicente García: 119-120)

Además, como recoge Ian R. Macdonald, la visión de RCA sobre Miró reduce sus límites a un estrecho margen de maniobra, al colocar sus rasgos descriptivos en el ámbito del terruño personal, algo que, sin embargo, no reconoce en su propia producción, al tiempo que intenta universalizar la modelización de la memoria en el individuo. Este modo de proceder, que crea un mito sobre la sólida base de los recuerdos del hombre, es una propuesta de hacer vívido el tiempo, de no limitarse a la retroacción, sino de actualizar la sentimentalidad que sobreviene al instante de la memoria. En el caso de Miró, RCA no identifica tal reflexión y clasifica al autor levantino en la pléyade anacrónica de los costumbristas, eso sí, destacando la elevada clase de su prosa frente a sus compañeros de viaje. Mientras que otros, posteriormente y como hemos visto, comparan la novela de Gabriel Miró con la de Proust, para RCA, cuya propuesta está en la misma onda, no supone sino la manifestación de una expresión local. En ocasiones, como vemos, el genio creador no está reñido con la mediocridad observadora. Así le pasó a Beethoven con Bach y, claramente, también a Cansinos con Miró, salvando las distancias.

“Even the leading *modernista* propagandist, Cansinos-Assens, in *La nueva literatura*, praises Miró as a regional writer, a variant of the ‘description’ them: ‘En Gabriel Miró la literatura regional por la merced de la nueva voluntad estética, se redime de la garrulería tradicional, de los antiguos cánones y de las antiguas visiones’ (II, 203). This is praise, but praise that relegates Miró to a minor category.” (Macdonald, 1974: 17)

De hecho, no duda en menospreciar la capacidad novelística de Miró, incluso considerando que su visión espacial es notable. Al analizar la obra de Federico García Sanchíz en el volumen IV de su *Nueva Literatura*, indirectamente hace una referencia negativa sobre él, en la que manifiesta una impresión limitada sobre su capacidad artística.

“(…) este levantino de alma y de ojos despiertos que ha paseado por delante de tantos paisajes y vivido en el corazón cosmopolita de París, no ha hecho siquiera una novela de su Levante (...) dándonos de su

Valencia una visión más artística y sutil que la de Blasco Ibáñez y más viva y real que la pasmada y quieta de Miró.” (RCA, 1927: 191-192)

En la visión de RCA, sin embargo, encontramos contradicciones evidentes en su crítica a la obra mironiana. Al hablar de Concha Espina dibuja la referencia del escritor moderno, el que realmente le interesa, en su deseo de que la actividad intelectual se combine con una especial sensibilidad cognoscitiva. En esa dirección, el escritor se conduce desde el interior de su percepción humana y prioriza la pulsión de la palabra sobre la representación, o falseamiento, de la realidad. En ese grupo de autores coloca a Miró, al que, digamos, eleva a la división de honor de los grandes literatos. Si bien la valoración que RCA hace del escritor alicantino no es de las más laudatorias que podemos leerle, sí que parece, finalmente, reconocer que, por razones periféricas y conceptuales, al menos, Gabriel Miró merece estar entre los escritores destacados de la literatura española contemporánea. Y así lo indica.

“Porque toda la obra de Concha Espina, a pesar de su objetivismo aparente y de rehusar la primera persona (...) es altamente subjetiva, y toda ella (...) está unida por un trama intenso innegable –como lo está en el fondo la obra de los grandes escritores que, a pesar de su diversidad aparente, sólo tienen un número limitado de criaturas verdaderamente suyas y de ideas conductoras: así, por ejemplo, entre nosotros, la obra novelesca de *Azorín* (...) y la obra del gran Miró, que podría asumir el título genérico de *Cuadros de Levante* (...)” (RCA, 1924e: 81-82)

Lo que RCA llama “su alcanforada serenidad” (RCA, 1924e: 272) es, probablemente, un eufemismo de su visión de Miró como de un escritor inactivo, enclaustrado en su torre de marfil paisajística e imposibilitado para la movilización social. Justo el mismo argumento que los casticistas habían usado para atacar los modernismos y la nueva estética. RCA, con su actitud, genera un rechazo en el lector hacia la figura de Gabriel Miró, que en la crítica cansiniana desprende la impresión de ser un autor ensimismado y alejado de toda realidad, que utiliza los sueños visuales para reconstruir un ideal que sólo es una manera de consolación de las neurosis íntimas del autor, pero que no responde a una inquietud intelectual que tenga su foco en la regeneración social.

“Yo no tuve ocasión de conocer personalmente al escritor levantino. Ni la tuve ni la busqué. Su literatura sacristanesca, alejada de los problemas actuales, no me interesaba.” (RCA, 2009: 336-337)

Si bien Miró fue estimado por artistas de la nueva estética como un maestro de la palabra, ¿por qué no halló ese reconocimiento de alguien tan influyente como RCA? Tal vez porque en la pequeña parcela de las vanidades locales, al igual que le ocurrió con Gómez de la Serna, nuestro autor sevillano destilaba una escasa aquiescencia con los considerados rivales o, tal vez, porque la novela mironiana representaba un impresionismo pictórico estancado, no lo suficientemente explícito en cuanto al uso del símbolo y de la proyección semántica del mismo. La literatura cansiniana, que recurre en numerosas ocasiones al mito, y lo confunde en una gris cotidianidad, no es totalmente compatible con esa serena quietud de la luz mironiana, o con su condescendencia religiosa, donde no se observan los matices de sexualidad y liturgia que en RCA tienen un fuerte componente teatral y ficticio. Sin embargo, un lector de la actualidad no dudaría en reconocer que la novela de Miró, al igual que la de RCA, son piezas originarias en el camino hacia la construcción del género en el siglo XX. No por ello, igual que en la obra cansiniana, los elementos tradicionales son totalmente descartados, sino adaptados y transformados en la medida de las necesidades expresivas, lo que supone un ejercicio intelectual de gran inteligencia y un modo de captar la mirada de un público que ha interiorizado ciertos modos de cultura inherentes a su contexto vital, al igual que en la dimensión humana del escritor también sucede.

“Miró leyó y aprendió en los realistas y naturalistas, y tomó el relevo generacional haciendo avanzar el género novela desde el punto en que aquéllos lo había dejado. Creador solitario y no perteneciente a un grupo, cenáculo, escuela, movimiento o tendencia es, ante todo, el autor más representativo –y de más categoría y potencia estética- del tipo de novela que surge de la crisis del naturalismo y que va a parar a las fórmulas narrativas que llamamos de vanguardia.” (Lozano Marco: 277)

En el nacimiento de una nueva generación, si es que se puede utilizar estrictamente este término, los miembros o postulantes han de adoptar determinadas características, no sólo vitales sino, y principalmente, intelectuales que les identifiquen con la moralidad y el ideario que une a los activistas. En el mundo de la literatura, como en el de la política, la rigidez de la estética que representa a los “nuevos” no es menor que en otras corrientes sociales. Por ello, los autores que no se presentan a sí mismos como integrantes de ciertas corrientes ideológicas o artísticas, o no quieren ser identificados como autores de “perfil”, son clasificados por la crítica en orden a los matices del pensamiento que se presenta su obra. Así, en la novela de Gabriel Miró algunos han querido ver trazos de la realidad humana y filosófica del cambio de siglo.

“Miró es un hombre de su tiempo, por ello en *El hijo santo*, junto con un cierto realismo –no exento de ironía- en la descripción de la vida ciudadana, y un procedimiento naturalista en la visión de las mezquindades del mundo rural, encontramos el preciosismo, tan de época, en los ambientes que rodean a la hermosa viuda, y alusiones a las ideas filosóficas y estéticas representativas de la época modernista. Por el fondo de esta novela advertimos la presencia de Schopenhauer (...) en la ubicuidad del dolor y en el sentido de ver la vida como la historia de un sufrimiento. A Nietzsche lo encontramos en el tema de la vitalidad descendente del protagonista, en el desdén e indiferencia de los sanos, fuertes y ricos hacia los enfermos, débiles y humildes (...)” (Lozano Marco: 279)

Empero, la crítica especializada no coloca a Miró en el grupo modernista, estrictamente hablando, lo que no descarta su participación en la evolución de las formas del género novelístico, fundamentalmente. Su aportación a la nueva estética es innegable aunque lo hace, añadimos, desde una visión muy diferente, pues no se apoya en ningún mito o simbología que no sea reconocible desde el orden cultural ya establecido, lo que le valió más de una desaprobación. Puede que Miró pensara en su propia educación como una herramienta que podía ser cambiada en beneficio de la idea, y no como un lastre, o puede que, como es normal también, sintiera apego por una serie de conceptos arraigados en su sentido de nacionalidad, de identidad. Ningún autor de su tiempo es ajeno a elementos expresivos convencionales, aunque no todos los usan del mismo modo. Así que si el paisaje estático del dibujo mironiano se focaliza en las líneas que delimitan la luz, que es como decir que la palabra da relieve al objeto, sin más, esto no tiene por qué ser un obstáculo al concepto semiótico de la nueva estética. Creo, por añadidura, que toda participación del ente comunicativo-expresivo en la construcción de la realidad desde la falta de impostura, la eliminación de la artificiosidad y la desnudez de la forma, producen el fenómeno en sí mismo, sin que medie acción o espacio innecesario. Lo cual, por definición, es una derivada del acto estético-social que supone la aparición de los modernismos.

“¿Qué es eso “distinto”, preguntamos, que logra Miró? ¿Acaso inicia, en el orden literario –al igual que Picasso y Gris, en el pictórico-, la tendencia estética denominada *Cubismo*? Esto es lo que pretende demostrar Joaquín Casaldueiro, fundándose en las esenciales notas cubistas –“visión clara y ordenada del mundo”; “gran alegría ante la vida”; vigencia del “presente continuado” sobre el “fugitivo presente” impresionista; recuperación de la objetividad del mundo frente a los intimismos psicologistas; captación de la integridad de la persona; la voluntad, considerada como centro de toda la actividad humana; conciencia del colorido; perdurabilidad del hombre junto al resto de lo creado; muerte como antítesis

de la totalidad viviente corporal, etc., etc.-, que cree descubrir en *La novela de mi amigo.*” (Ramos, 1970: 40-41)

Su singularidad es un capítulo aparte dentro de los modernismos, ya que no tiene engarce directo con otras sensibilidades, si no es a partir de concepciones generales de la terminología artística. Miró no puede encuadrarse ligeramente en ningún espacio esencial de la temporalidad literaria por el método de la coincidencia técnica o lingüística, sino que únicamente se pueden sugerir ciertas similitudes. Eso lo hace difícilmente clasificable, como en el caso de un Gómez de la Serna o un Valle-Inclán, pero también lo convierte en una figura muy representativa de lo que significan los nuevos tiempos: nebulosidad, predilección por la forma –que es, a la vez, todo el contenido-, poesía, visualidad, sonoridad, sensación, impresión. Generalmente, estos personajes tan diferenciados responden a una posibilidad histórica de transición y encarnan el paso previo hacia una movilización de las ideas. Así lo ve, también, Vicente Ramos.

“Gabriel Miró representa la transición de dos generaciones: la del noventa y ocho, que aísla los paisajes –el campo se deja ver, simplemente-, a la del treinta y seis, que, lejos detenerse en el paisaje, en lo nuda y desnudamente “físico”, trata de trascender taladrando la costra terrenal, aparential, del mundo, con el instrumento mágico de la abstracción.” (Ramos, 1970: 174-175)

Es el propio Ramos (Ramos, 1970: 279-280-281) el que se aventura a colocar a Miró más allá de los modernismos, superando una corriente artística que, no obstante, no le coloca en un islote generacional, a juzgar por el análisis histórico hecho. Supondría una sublimación del movimiento, una *rara avis* que nace de la aglutinación compleja de valores expresivos. Lo que Ramos aduce para su tesis es que, si bien muchas de las “características” modernistas se reflejan claramente en su obra, otras, que, según Amado Alonso, resultan de la pertenencia “más que a un orden natural, a un modo de evocaciones artísticas”, no son halladas. No puedo estar totalmente de acuerdo con esta afirmación basándome en el discurso que hemos venido desarrollando en este trabajo. Miró encuentra en el orden natural una posibilidad expresiva y la utiliza porque ve en él los trazos de una visualidad que emite el mensaje y que conecta, así, con el lector. Para Gabriel Miró existe un estímulo en el terruño, en el suyo, tan poderoso que se ve obligado a reflejarlo en su obra, a usarlo como un argumento básico. Sin embargo, el paisaje levantino que aparece en su novela ¿es realmente el que conocemos? En el trazo de Miró se vislumbra cierta abstracción de la forma, por mucho que se acomode al detalle, ya que transmite una

idealidad que ningún paisaje posee, por bonito e impresionante que sea. La realidad física en la mente del artista puede llegar a traspasar sus propios límites, sobre todo si se coloca en el plano de una acción fenoménica, que ha de comunicar una idea implícita y no sólo hacer de espejo de una fotografía. De tal modo, decir que Miró no construye un mundo de “evocaciones artísticas” es no entender del todo, en mi opinión, su obra y es construir un argumento limitador a lo que supone una construcción onírica de la realidad, puesto que la tierra que aparece en sus escritos es una tierra de la memoria y, así, tiene visos de añadir o eliminar detalles que, por el paso del objeto a la imagen idealizada, se modifican durante el proceso. Además, si como añade Ramos, las notas expresionistas o el simbolismo también pueden ser detectados, parece claro que no hay motivos suficientes para creer que Miró no es un escritor modernista. Lo que sí podemos admitir –ya lo hemos hecho- es que su concepción artística añade una dimensión muy particular y un modo de sosiego que parece alejarse de la acción en movimiento que caracteriza la proyección de la modernidad. Se nos antoja que es el principio de una reflexión sobre lo que ha de llegar, un paso previo a que el motor se ponga en funcionamiento. El reconocimiento de una verdad que ha de plasmarse, el anhelo, el deseo que provoca siempre es origen de la acción, que se encamina a obtener un fin. La prosa mironiana nos pone en antecedentes del mundo que debe ser, o de los sentimientos que éste provoca, como una manera de atender a los males del individuo y darles salida. En ese sentido, su forma de accionar la palanca de la modernidad es distinta.

También la crítica ha encontrado motivos para anclar a Gabriel Miró a una nueva sensibilidad generacional de marcados rasgos nacionales. Si hay algún escritor de esta tendencia que tenga raíces profundas en la literatura clásica nacional, éste puede ser uno. La preponderancia dada a la palabra –algo muy cansiniano- por encima de toda herramienta de conocimiento y percepción, se recoge como una herencia conceptista, en sus inicios, que, lógicamente, conduce a un lirismo ingente, a una identificación con el camino recorrido por la poesía, único campo habitable del signo en su completitud. Algo que conducirá a la aparición de la Generación del 27 es, precisamente, esta abierta exposición de la palabra hacia sus posibilidades, por encima de todo intelectualismo artificial o condicionado por el devenir histórico. Y en ese magma común se produce una conexión entre muchos de los autores que protagonizan la revolución del género novelístico y de la literatura, en general.

“Here Miró’s belief in the power of the word is displayed (...). The word is creative (‘sin palabra no existirían’). The word is precise (‘palabra o forma exacta’). The word always reaches out for more subtle distinctions of sensibility (‘nuevas realidades de sensación’). Miró finds exactly in Góngora his own greatest talents, talents that his young contemporaries in the 1920’s found admirably expressive of their own poetic alms. (...) The ‘nuestra’ surely refers not to the generation of ’98 or to Ortega’s generation, but to the poets of 1927. Finally, Miró indicates his own relationship with the Spanish classics (...).” (Macdonald, 1974: 58)

Lo mismo ocurre con otros escritores foráneos con los que descubre la fuerza de la expresividad encerrada en sí misma, como en el caso de Stendhal. Otra de las grandes referencias mironianas es la de Cervantes que, como indica Ian R. Macdonald (Macdonald, 1974: 100), se pueden rastrear claramente en *Las cerezas del cementerio*, donde se incluyen alusiones directas al *Quijote*. Esas anotaciones registradas en el común colectivo del conocimiento literario, suponen un punto de vista laudatorio de la palabra heredada, de la que se pueden extraer otras variaciones. Su forma de no desdeñar la tradición, al igual que ocurre en RCA, distinguen a Miró frente a otros autores que basan su supuesta originalidad en la destrucción a ultranza de la historia, algo a todas luces imposible, puesto que ya se parte de un contexto dirigido por el pasado. Para Gabriel Miró, y para el autor sevillano, existe una proporcionalidad de lo *viejo* y lo *nuevo*, ya que la forma de lo novedoso no nace de la nada, sino de un aprendizaje íntimo y conectado con una experiencia. Los *ismos*, incluso, reciben una herencia que no parecen reconocer y que, de otro modo, les lleva al callejón sin salida de su propia inconsistencia. Pero la literatura de estos autores se puede proyectar sobre la modernidad, y saltar las líneas del futuro, puesto que saben conectar los hallazgos del pasado y activarlos en el nuevo tiempo. Su labor de percepción de la palabra es, por ello, una función cosmogónica. Diríamos, entonces, que su forma de utilizar elementos tradicionales del modelo cultural establecido no supone un atavismo, de ninguna manera, sino un modo de valorizar aquellas partes de la educación personal que han dado pie, en cierto modo, a una reflexión interna más profunda. Sin los valores de la antigüedad no existe la idea de contraste, y no se puede producir la evolución. Sin la nada no hay ser. Miró y RCA actúan de goznes de la inversión de los valores, de la transmutación de la novela y de la aparición de las primeras voces. Éste sí que es un motivo para considerar la novelística de estos autores como un elemento diferenciador frente a sus correligionarios generacionales, y una justificación para observarlos como notas disonantes frente a aquellos que se lanzan

alegremente a una transformación, cuando menos superficial, de sus modos de expresividad.

En cuanto a la visión mironiana, sabemos que siente admiración por Salvador Rueda y entusiasmo por Azorín, lo que ya marca un perfil de sus aficiones estéticas, así como no tiene una posición precisa en el caso de Unamuno, por ejemplo. Esa distancia que los modernistas van marcando con respecto a la Generación del 98, parece nacer de una posición de priorización de las artes sobre un modo de intelectualismo mucho más técnico, áspero y pedagógico, de actitud política crítica y desesperanzador, en cierto modo. La forma de afrontar el problema es, para los modernistas, una cuestión mucho más interiorizada, que ha de partir del eje del individuo, pues no hay movimiento capaz de cambiar la sociedad en su totalidad. La historia demuestra que las grandes revoluciones sociales sólo han servido para cambiar estructuras y ciertos hábitos de vida en la ciudadanía pero, en pocas ocasiones han producido cambios reales en la conciencia de los pueblos, que han vuelto a caer en los mismos errores. De modo que es el individuo el responsable de que los cambios permanezcan, haciendo que su visión de la realidad sea una toma de conciencia de la actitud y de la existencia misma. Razón por la cual las discusiones sobre el modelo político regenerador no llevan sino a una historización, una vez más, del problema, con la consiguiente predicción negativa. Los modernistas creen, sin embargo, que una renovación a través de la expresión de la realidad hará que la realidad misma se transforme, y por eso trasladan la acción al campo cognoscitivo. Estas deudas con la filosofía estética de *Azorín*, por ejemplo, no le impiden reconocer que existe un trabajo por realizar y que la vulnerabilidad de ese pensamiento, que puede parecer etéreo en su inconsistencia formal, ha de guarecerse en las realidades del hecho expresivo, por lo que hay que acercarse al fenómeno literario como a una experiencia única y determinativa de la existencia, que cambie al hombre, que le provoque una impresión inolvidable que altere su nivel de conciencia. Ésa es la auténtica transformación del eje de las cosas y los objetos.

La ontología de Maragall, según la cual la poesía revela la belleza y la belleza está relacionada con la idea de dios, así como el sentido de la revelación de éste en la tierra con la que se identifica el hombre, puede ser acertada para expresar buena parte de los conceptos literarios en Miró, ya que, seguramente, la idealización del hombre como “cúspide anhelante” (Macdonald, 1974: 123-124), supone el solapamiento de la divinidad

y el individuo como un solo signo. Entenderíamos, entonces, la religiosidad en la novelística mironiana no como un reflejo de la teatralidad social encaminada a la supervivencia histórica, a la toma de conciencia con respecto al ser, o a la conservación del conocimiento a través de la palabra sagrada, sino como un vitalismo expresivo de hondas raíces ontológicas y humanísticas. En ese sentido, los elementos religiosos en la obra de Miró tampoco contienen los matices casticistas y conservadores que algunos han querido ver, o no al menos en su totalidad, ya que sugieren una forma de divinidad que Macdonald expresa como “circunstancia”, allanado el camino a una interpretación mucho más terrenal y humana y menos dogmática.

Hay algo de religiosidad también en esa mirada desde la plataforma del arte que tanto ha allanado el camino a los escritores de fin de siglo. Porque el realismo artístico de una sociedad utilitarista anula el sentido de la expresión y hace de la comunicación un mero reflejo de la luz en el objeto, pero no capta la esencia de la percepción. Algo que une los modelos conceptuales de RCA y el propio Miró, amén de muchos otros artistas de la época que reivindican el arte y su función en toda esfera humana. Así lo explica el autor levantino:

“He wrote: “La realidad de ahora es insípida, vulgar, oscura, anti-artística. Hasta el vicio parece hoy más asqueroso; no tiene aquel espléndido atavío con que antes se le acicalaba: esta repugnante desnudez podrá ser deseable y provechosa en el terreno de la moral, pero no en el campo del Arte.” (Macdonald, 1974: 127)

De esta manera reivindica la mirada de los autores clásicos que supieron entender y generar una arquitectura del arte, desde la posibilidad de un hombre distinto, civilizado, capaz. Hemos de caer en la cuenta que la reivindicación de Cervantes, Homero –sobre todo este último es un referente para Miró- o Góngora nos colocan en la pista de lo que estos autores consideran que significa el papel y sentido del arte. Por esto la crítica ha creído ver en el paisaje de la novela mironiana una consolidación del hombre en comunión con la naturaleza, donde los valores reflexivos y la sensación de regreso a la matriz, reproduce los sentimientos que nos colocan en el principio de todo, en la alborada de los tiempos, exentos de la historia. Virgilio se muestra, como en la recreación de Hermann Broch en su magnífica novela *La muerte de Virgilio*, como arquetipo de artista que encarna dichos principios y que defiende una idea sencilla y esencial, por humana.

Por otra parte, esa visión paisajística argumental, le aproxima a la Generación del 98 al respecto de su interés por la tierra como elemento central, algo que a Ontañón de Lope no le parece un aspecto esencial de su obra, pero sí de una extrema sensibilidad, pues el paisaje en Miró es objeto de contemplación y hallazgo de felicidad.

En el esquema de las generaciones, se producen encontronazos en aquellos aspectos que hacen comunes a los hombres, pues denotan singularidades difícilmente clasificables. Ya hemos visto algunas que son explícitas en Gabriel Miró y que deberían valer para colocarle en una posición previa al movimiento modernista, como hemos dicho. Sin embargo, hay quien apunta que estas características le acercan más al intelectualismo noventayochista que a las regeneraciones artísticas, dada su preocupación por España como tema central de su obra. Esto, explicado así, es un error puesto que considera a los modernistas como autores preocupados únicamente por su estilo, sin ningún condicionante ideológico, error que ya hemos intentado subsanar en este trabajo, y que ha sido resaltado por otros analistas con anterioridad. A Ontañón de Lope, en este caso, le pesa mucho esa voluntad de categorización con la que busca reivindicar la figura de Miró, que parece obligarla a darle un encaje preciso. Así lo cuenta.

“De acuerdo con todo esto, podría, en efecto, pensarse que, desde el punto de vista externo, los intereses de Miró se separan voluntariamente de los de los hombres del 98. Pero el hecho de que su estilo esté cuidadosamente trabajado, no debe llevar al lector a juzgar la obra limitándose exclusivamente a esto, lo cual, desgraciadamente, ha sido la actitud de los críticos de Miró.” (Ontañón de Lope, 1979: 55)

Es cierto que también aparece la preocupación por el modelo de enseñanza en el país, algo que es muy propio del 98 y de la naciente intelectualidad, y que conduce al motivo político sin ambages, en una discusión estructural sobre los medios ideológicos y físicos. Aunque esto no es incompatible con un plan que arranca desde la herramienta creativa, fuente de pedagogía natural. Si la sensación implementa el conocimiento directo en el individuo, hay que procurar los medios técnicos que hagan del arte un arma directa de comunicación de las ideas. La novela no puede ser un espejo de ficciones sino una estructura desencajada, donde los elementos posean fuerza visual y flexibilidad suficientes como para permitir la acción del observador. Por ello, todo canon anterior queda reducido a cenizas, y los hechos de la trama, como la propia historia del hombre, han de desmontarse pieza a pieza, dejando como resultado amalgamas heterodoxas y

complejas. La reconstrucción de los conocimientos del hombre nos conduce al origen de la vida, en el que todo poseíamos, y del que nos hemos ido alejando por mor de nuestras condiciones utilitaristas. La novela desanda el camino y nos ayuda a desaprender, colocando las cosas en su justo sitio y evaluándolas sin miedo, frente a frente.

“He mentions ‘un deseo de eliminar todo nudo o trama novelesca...y de dejar la obra reducida a sensaciones fragmentarias, desanudadas y sin cohesión.” (Macdonald, 1974: 12)

La afinidad de Miró con el grupo del 98, que tanto defiende Ontañón de Lope, podría chocar, también, con la defensa del culteranismo gongoriano, ya que los intelectuales que nacen del desastre nacional tienen una postura bastante negativa con respecto al mismo, lo que no ocurre, sin embargo, con aquellos pensadores que defienden un arte mucho más abierto a la concentración formal. Miró representaba un grupo bastante excluido de los círculos literarios, aunque con alguna presencia, y, al repasar su biografía, se hace cada vez más difícil colocarlo categóricamente en un bando o en otro. Lo que parece claro es que nuestra tesis de la modernidad de Miró y de su apreciación del futuro, que le hace precursor y protagonista de la transición, en el término medio de un período transformador, se ve confirmada por ciertas coincidencias que van más allá de los modernismos, alcanzando el terreno de las vanguardias. Su proyección artística siempre marcha hacia adelante, aunque mantenga ciertos anclajes tradicionales, puesto que su matización del juego que ha de dar la palabra, y de cómo ésta nos conduce hasta el límite de las posibilidades de la realidad, es más propia de la modernidad que de todo intelectualismo trasnochado. Quiere esto decir que Miró, en el fondo, tiene más de poeta que de prosista aunque, entendido en el modo en que lo hemos explicado para RCA. No puede extrañar, por lo tanto, que ciertos creadores líricos lo hayan tomado como ejemplo y referencia de concepciones libres de la poesía.

“Miró was no ‘creacionista’, though he used the word ‘creacionismo’ in the early twenties. Rather, he used words to recreate, to discover, to take possession, and to define. But one of his favourite instruments was the metaphor, so that it is not difficult to understand why the poets of the twenties should show great respect for Miró.” (Macdonald, 1974: 25)

En la obra de Gabriel Miró, por otro lado, también aparece la inquietud por el tema del amor, pero como un reflejo de una ausencia del mismo. Algo que sí parece un aspecto meramente contemplativo, incluso filosófico podría decirse, y que puede provenir de sus

lecturas de San Juan de la Cruz o Malón de Chaide. Ese misticismo, que en la novela corta cansiniana alcanza los matices de sexualidad que le dan mayor sutileza dramática, tiene en Miró un prisma de espiritualidad que parece casi ajeno a lo físico, desde una perspectiva global. Cuando Eugenio de Nora rechaza el término *intelectual* para nombrar a Miró, con respecto a los supuestos componentes de la Generación del 98, no hace sino un ejercicio de exclusión negativa de quien no le merece atributos para pertenecer a ella, pero tampoco cumple con las características de un adelantado. Esto es algo que nos sirve de argumento, una vez más, a nuestra distinción del papel histórico del autor levantino.

“De este radical intelectualismo participan (...) sus novelistas más conocidos y representativos, Pérez de Ayala y Fernández Flórez (junto a los que Miró es una figura casi rezagada, rezagada del Modernismo).” (De Nora, vol. 2, 1979: 40)

Sin embargo, curiosamente, la opinión que De Nora explicita en su volumen de crítica anterior, es sensiblemente diferente, ya que coloca a Miró, junto con Gómez de la Serna, entre los que se anticipan a “la generación inmediata siguiente, en la que predominan los literatos “puros y asépticos”” (De Nora, vol. 1, 1958: 435-436). En la visión que tiene del escritor alicantino hace una cesura en su obra que lo lleva al período de, según él, madurez donde alcanza una maximización del lenguaje y un molde narrativo que no concuerda, en su opinión, con las características propias del género, del que se aleja peligrosamente hacia formas que considera depauperadas del mismo, o ajenas a él. Antes de ello, De Nora observa que Miró transita por la “peligrosa” influencia romántica, por el erotismo incisivo, o por la expresividad de la novela gótica. En todo caso, coloca el punto de inflexión en la redacción de *Las cerezas del cementerio*, su primera novela larga. Para De Nora, empeñado en categorizar a muchos autores de la época según su aparente compromiso social, Miró no deja de ser sino un escritor “desinteresado, aislado, apolítico”, lo cual le invalida para la pertenencia a la Generación del 98, a pesar de su cercanía de edad con su amigo Azorín o con el propio Machado. Destaca, asimismo, cierto grado de “nietzscheanismo erótico” (De Nora, vol. 1, 1958: 438), de sensualidad, de misticismo, pero no al modo religioso sino de manera “metafísica”. Además, observa la huella indeleble de clásicos como Santa Teresa, Quevedo o Gracián. En todas estas características se conforma la personalidad literaria de un autor que no desdeña su origen, perfectamente identificado con una forma de ver la vida que corresponde a un entorno cultural muy bien definido, pero que ha hecho de la inquietud una forma de

transformación de su propia voz y que se pregunta, así, sobre la condición íntima de las cosas. Este modo de pensar, que tiene en mi opinión bastante que ver con el intelectualismo de fin de siglo, es sobre todo un método que hace girar el eje existencial del autor y que, al contrario de lo que sugiere De Nora, no tiene ningún atavismo o limitación más allá de su sentido interpretativo de la palabra. En Miró hay que destacar su independencia creativa y su elevada motivación política, su compromiso. Porque el crítico, estoy convencido, yerra en este punto con respecto a su grado de implicación en el orden social. Si, como hemos venido diciendo, el proyecto que adscribe al lector a la palabra es su medio de transformación del orden individual, y éste es un procedimiento único y originario del cambio de las estructuras de convivencia, y, además, Miró explicita su deformada visión de las relaciones interpersonales y su serena crítica de los estamentos que las conforman, podemos entender mejor su papel político. Creo que la visión de Eugenio de Nora es una visión superficial de la obra mironiana, desde una convicción técnico-lingüística y una asociación de valores convencionales de historización literaria, y adolece de una concepción más compleja y de amplitud de miras. Seguramente, esta situación está predispuesta por su compromiso con el llamado *realismo social*, que le impide concebir una participación activa desde el mundo de la cultura que no responda a los parámetros que él mismo defiende, y que están agitados por la injusta dictadura franquista y la experiencia del dolor de una guerra civil.

Para otros autores, los méritos modernistas de Miró son bastante elocuentes, aunque coinciden con De Nora en advertir que *Las cerezas del cementerio* marca la cesura correcta hacia su molde definitivo.

“La estética de Miró cambia con el tiempo. (...) *Las cerezas del cementerio* (1910) descubrimos una mezcla de espíritu romántico, ya señalado por Allison Peers, decadentismo esteticista y modernismo. (...)

El barroquismo expresivo predomina en toda la novelística mironiana; su densidad metafórica tiene una lejana raíz gongorina. (...)” (Varela Jácome, 2003: 60-70-71)

Al considerar el problema de la realidad, los modernistas construyen toda una liturgia alrededor de la idealización. Todos los símbolos y signos del lenguaje y la cultura aparecen trufando los medios expresivos, convirtiendo al Arte en un método de búsqueda y reconstrucción de los medios de la belleza. La belleza como condensación de todos los valores de la realidad e integradora de la misma, con su dolor, su incompreensión y su

enajenación, típicamente humanas. Sin embargo, la historia nos condena a olvidar los valores originales y crear sustitutivos que no conducen sino a la alienación. El tiempo va destruyendo esa sensación de eternidad que originalmente poseemos y el arte ha de elevar, por encima del olvido, ese idealismo estético y conceptual que da soporte a la realidad. Por eso, como dice Ramos:

“En su virtud, el verdadero artista rechaza toda consideración utilitaria o de otra índole extraña a la desinteresada Belleza.” (Ramos, 1970: 50)

He aquí reiterado un principio básico de comportamiento de la nueva expresión, acuñado sobre los términos de una transformación que, como hemos razonado, no sólo corresponde al terreno del arte sino que tiene unas consecuencias que van más allá, al vincular *utilitarismo*, o sea comportamiento positivista, con una acción enajenante y “extraña”, lo cual es como decir que la sociedad estructurada sobre bases meramente científicas y materialistas no conduce sino al extrañamiento de la condición humana. Así pues, la Belleza como signo de la totalidad, participa de las *realidades* múltiples que componen el cuadro teatral de la vida, que son instantes del conocimiento encauzados a través del hecho perceptivo. Todo lo que se crea en la mente humana supone una modelización de la existencia, que está relacionado con los conceptos del origen del ser y del ser mismo, contrapuesto al vacío de la no-concepción, en cuyo caso la realidad puede ser, perfectamente, un espacio onírico de la conciencia más allá de toda actividad del devenir, de todo rasgo costumbrista. Es más, el sueño nos coloca ante la realidad más *vívida*, la que no está contaminada por los accesos de la historia, de la artificialidad de los conservadurismos o los males sociales, y se muestra, desnuda, como una malla de sensaciones que permiten posicionar al hombre en la existencia, como un individuo que interacciona a través de la idea. Hay una relación entre la vocación artística y el ser que deriva en una voluntad de movimiento, de acción del pensamiento, de creación. Así lo explica Vicente Ramos en referencia al autor levantino:

“He aquí, pues, analizado y descrito el proceso de la creación artística literaria: a) el estudio y observación de la vida, y a que el artista no puede crear “de la nada, porque la nada es todo que aguarda, que necesita la forma que recibe del creador” (*Glosas*, 74), por lo que “la fantasía más inflamada se alimenta siempre de realidades” (*Glosas*, 78); b) “amor por lo grande y por lo humilde”; c) “adivinación de la palabra precisa”; d) “poderío de la evocación”, y e) comunicación del “incomparable y hondo goce del lenguaje”. (...)” (Ramos, 1970: 53)

Por lo que Miró, como RCA, entiende que el Arte es un medio de salvación, aquel que los románticos no dispusieron como suyo, ya que lo entendieron como una fórmula de escape sin posibilidades de transformación real. El gran cambio de los modernismos es la valorización de las técnicas creativas como instrumentos reales de modelización del entorno social, de regeneración del individuo: instrumento, a la vez, pedagógico y político, expresivo y motor, un acto nacido de una reflexión, de una idea, de un ejercicio filosófico que torna en intelectual, pues aún los pasos concretos hacia la determinación de un eje moral y ético, pero también contiene el espacio de la concepción ideológica, teórica, conceptual. Al abrigo del Arte el devenir deja de ocupar el centro de la vida humana y es cosificado entre los elementos analizables, que pierden, de alguna manera, su trascendencia y pasan a engordar las filas de las referencias secundarias.

“La única posibilidad que al hombre le ha sido dada para sobrepasar la influencia de lo temporal, escapando a su acción, es el Arte.” (Ramos, 1970: 120)

Eso sí, el autor alicantino entiende que todo signo de realidad ha de pasar por el tamiz de la conciencia humana, lo que significa que la realidad lo es posteriormente al ejercicio de una hermenéutica individualizada. La interpretación es la que da veracidad al signo y lo eleva a la categoría de real. Por lo tanto, la conciencia del individuo es lo que crea la realidad y no al revés. Aunque, eso sí, la realidad y el ser están plenamente simbiotizados. El arte ejecuta la transformación de las ideas y se erige en ente manipulador de la materia que compone objetos, acciones y consecuencias de los mismos.

“Si la vida es el ser, el arte señala una de las más elevadas manifestaciones de lo absoluto. Y, en su virtud, los principios estéticos “no se sienten en abstracciones –enseña el autor de *El humo dormido*-, sino que han de referirse a una figura, han de humanarse para después abrirse más allá de nosotros”.” (Ramos, Vicente: Prólogo, en Miró, 1984: 12-13)

Lo que resulta de esta intervención es la conservación de los conceptos que el pasar del tiempo hace evanescentes. El arte se maneja con lo trascendental, con aquello que supera al devenir de los acontecimientos, pero para llegar a ese estadio necesitamos de la experiencia del instante. Es decir, que de lo vulnerable, de lo pasajero, llegamos a lo permanente, y esto genera el conocimiento que reconstruye la humanidad del ser. Por supuesto, el análisis que Vicente Ramos hace de la obra mironiana concluye con decir

que el arte es posibilidad, es credencial de “vida y perfección” (Ramos, Vicente, Prólogo, en Miró, 1984: 13), que es como afirmar que la realidad se contiene, en su conjunto, en la dimensión espacio-temporal del fenómeno creativo. Si somos capaces de concebir esto sin más ambages, llegamos a un punto en el que la experiencia del observador se convierte en una experiencia transformadora que nos supera como simples lectores, lo que, en sí, es un pilar de la regeneración de la comunidad humana, que ya no mira sino al horizonte de la idealidad, representada por la moral, la ética, la felicidad, la belleza. Esto indica la superioridad del arte sobre el devenir, entendido el hecho expresivo como un complejo donde se contiene la vida misma. No es una cuestión de antagonismos, sino una integración de totales donde sólo el arte ofrece una manifestación global sin fisuras, proba.

“El artista no acepta límites: no puede admitir la sumisión a la mediocridad social, que equivale a la anulación de los valores humanos; sólo a través de la libertad de sentir, de actuar, se puede lograr la verdadera vida. Así lo afirma en su exaltación: ¡Se aumenta nuestra vida: se es fuego, trueno, noche, o se pierde todo nuestro ser, no se es nada (p. 197)” (Ontañón de Lope, 1979: 123-124)

El arte, en términos mironianos, no puede delimitarse desde el ángulo del cientificismo o de la materialización metodológica. Es el arte el que se encarga de crear conceptos a partir de sensaciones, y no al revés, pero esto implica que no podamos clasificar los procedimientos expresivos como una simple técnica. Hay una unidad de principios ideológicos, una ejecución de la observancia, una palpación innata. Y todo eso se traduce en términos racionales para su referenciación, pero se hace inevitable que todo arte real, auténtico, escape del alcance del utilitarismo. Miró se abona a la corriente modernista cuando avanza la complejidad del hecho artístico, que no tiene parangón y que no puede conceptualizarse más allá de unos rasgos generales que componen una ética del comportamiento expresivo, que es como definir una regla pedagógica en el campo de la ontología humana.

“Miró exalts art: ‘Soy yo de los que creen que el arte no se define, como todo sentimiento, como el cariño, la pasión... Todo esto es subjetivo y grandioso.’ He denies the notion that art is a body of rules: without ‘inspiración’ Wagner, Verdi, and Gounod could not have succeeded. (...) the Platonic fusión of ethics and aesthetic is Miró’s starting point as a young writer, though he soon lost his faith in the immaculacy of the individual artist.” (Macdonald, 1974: 7)

El último punto de la afirmación remite a una consideración universal de la ejecución artística: la singularidad del individuo no es tal sino en relación a una corriente de pensamiento colectiva que crea una conciencia común y humanística. No es que el escritor deba adscribirse a una generación, tal y como la entendemos desde el punto de vista de la historia literaria, sino que se entiende su manifestación propia como un nexo, un signo entre la cultura vernácula que une a los individuos de un contexto y su matización personal de dicha cultura, que se proyecta sobre un escenario de regeneración de antiguos valores o de continuidad de otros. El artista pertenece, siempre, a un tiempo, a un lugar, a unos rasgos identificadores, y posee, también, unas características únicas que lo diferencian. Lo importante del impulso actor del individuo-artista es el hecho comunicativo, que resultaría imposible de no ser porque nace desde y para la confluencia con una idea común del hombre, del ser. Por esto es por lo que Miró manifiesta, alcanzada su madurez, la noción de que la originalidad no pertenece al impulso desde la nada, sino que se alcanza en manifiesto equilibrio con la misma, sostenido a través del tiempo y en esfuerzo común. Cada mirada es una aportación más a la consecución de la conciencia colectiva. Del mismo modo, la palabra, que es el signo del ser, de la realidad, de la posibilidad, implica los límites de la nada, que alcanzan más allá del signo lingüístico. Todo lo que no es palabra, no es. Ello pues, la forma incluye la congregación de cualquiera de las *sustancias* del ser, sean concebibles o explícitas, en cualquiera de sus proyecciones, pasadas o futuras. Salvada la dimensión espacio-temporal del objeto, en el terreno del sueño o la experiencia, la conciencia solidifica los márgenes de la realidad y utiliza para ello la lengua. La palabra, como bien defiende RCA, es la herencia, el conocimiento y el futuro y ha de ser realizada en su completitud, incorporando a la acción cualquiera de sus posibilidades semánticas, que son, en sí, realizaciones físicas y perceptibles de toda realidad, sea nueva o conocida.

“(…) afirmamos que es la cosa en su totalidad esencial, el ser en su misterio, el que se nos entrega en el vaso de la palabra sin posible distinción entre continente y contenido. La palabra, revelando al ser, se lo incorpora, se lo transfunde, haciéndose con él sustancia única, nueva entidad que, al ser comunicada, es recibida por el lector (...)” (Ramos, 1970: 56)

La palabra también sirve, de forma secundaria, para caracterizar el devenir histórico y su conformación, así como para establecer el espejo de la memoria. Éste es útil cuando, como en el caso de Proust, nos hace recordar el instante que produce un vívido

sentimiento, es decir como motor de una pulsión, pero no como esencia misma del proceso elemental del recuerdo, que es como hasta entonces había sido concebido. El recuerdo es un presente puesto que conecta con el instante, elevando a realidad vívida lo que se ha sedimentado como realidad del subconsciente.

“Todo hombre es su palabra (...)” (Ramos, 1970: 62)

“También la palabra es manantial de evocaciones.” (Ramos, 1970: 62)

Además, toda palabra es en sí misma una experiencia que arrastra consigo consecuencias elementales para la materialización de los sentimientos. La vitalidad está contenida en el movimiento, en la acción en curso, en el fenómeno.

“La palabra despierta igualmente diversas sensaciones.” (Ramos, 1970: 62)

Sin embargo, la cuestión no puede circunscribirse al ámbito del individuo. La constatación del problema de la convivencia con el marco histórico dirige la mirada a la naturaleza social. ¿Está corrompida como producto de la propia naturaleza del hombre? Es evidente que, como reflejo de la arquitectura artificial del hombre, empeñado en estructurar los sentimientos según normas que tienen más que ver con la mirada positivista y racional que con la experiencia inmediata de la percepción, las sociedades han crecido y se han colapsado –ver la obra de Arnold J. Toynbee- como resultado de sus propias infamias y defectos congénitos. El hombre tiene la misión de construir al hombre, lo que conferirá el pilar fundamental sobre el que las sociedades crecerán libres y justas. Y ése es, precisamente, el motivo central de todo arte moderno y de los modernismos, en particular. La sociedad, así descrita, tiene un sentido ascendente y no descendente, como tradicionalmente ha padecido el individuo.

“Para Gabriel Miró, la sociedad es algo ficticio, desgraciado y superpuesto a la inmensa espontaneidad, hermosura y llaneza de la vida; es, como escribe, una “vida menguada que el hombre ha construido dentro de la vida natural, amplia, grandiosa, libre, henchida de amor.”. Por ello, la sociedad –unidad engañosa frente a la diversidad de la vida- hace al hombre frío y calculador mientras que, por el contrario, la Naturaleza lo vivifica y anima en generosidades.” (Ramos, 1970: 101)

En todo caso, la sociedad es un sistema –en el sentido científico de la palabra-, es decir un objeto de estudio que permanece al margen de los elementos puramente humanos, lo

que llamamos el *ser*. La disyuntiva se produce cuando en la fenomenología del hecho perceptivo, el yo se enfrenta con el yo, puesto enfrente y categorizado como un objeto más. Significa esto la alusión a un prisma modificado, a un ángulo de observancia que está colocado fuera de nuestro alcance, puesto que no podemos evaluar al *yo* desde la voz que éste genera. La paradoja produce la necesidad de un alejamiento, de una enajenación y, por tanto, de una consideración de la primera persona como un ser alienante en sí, como una negación del propio ser, hasta ahora valorado como *geist*, esencialidad. En palabras llanas: cuando nos alejamos de nosotros somos capaces de vernos, si es que esa distancia, ese espacio, crea la cesura suficiente como para que la observación no quede contaminada por la perspectiva personal que tenemos de nosotros mismos, que confiere una memoria de la experiencia sensitiva y emocional. Al caracterizar al *yo* como un objeto más de la realidad nos atrevemos a desnudar las conciencias y a participar, por entero, del nuevo fenómeno, que abarca la realidad, por lo tanto, sin admitir excepciones.

“A nuestro juicio, las ideas mironianas discurren, a distancia del psicologismo, por vías muy próximas a un estético existencialismo (...) que nace, agónico, del vacío de vernos como extrañados de las cosas: “Parece que nada más seamos nuestros ojos, como si en la visión estuviéramos también nosotros hechos ya de naturaleza separada, fuera de la nuestra de criatura...”

Se produce, entonces, una revuelta existencial en el hombre Gabriel Miró, quien, para no diluirse en la nada, se acoge a las palabras, quizá lo más entitativo de nuestro ser (...)” (Ramos, 1970: 262)

Vicente Ramos continúa con su disertación haciendo una consideración del hombre frente a la naturaleza. Cuando el hombre se consideraba superior al ente natural, la sociedad se erigía como una construcción magnífica, como resultado de la racionalidad y la superación, como un dominio del universo y la consecuencia de la mano que, de alguna forma, había sido divinizada para tal efecto. Pero al poner en equilibrio ambos conceptos, hombre y naturaleza, acaban por permeabilizarse y enriquecerse mutuamente. La expresión de ello se cifra en un aumento de la sensibilidad. En Gabriel Miró hay una mirada hacia el universo, hacia el cosmos, como una totalidad de la que somos una pequeña parte, pero que es participada y recreada por nuestra conciencia, que es la mayor aportación que hacemos al concurso de la existencia. Todo lo que sea pensar en la vida desde las trincheras de la historia es reducirla a la mínima expresión, a una mentira, a una copia reducida de sus potencialidades. El arte ofrece un campo de visión más acorde y más efectivo. Por ello el impresionismo del trazo aislado de las cosas, la imagen, resulta más certera, a la postre, que una pétreo terminología. Luego, la sensibilidad nos conduce

a la desmembración de las formas del rostro. La pintura de Francis Bacon, por ejemplo, es una experiencia similar a la que constituye la visión de una imagen que ha de desvanecerse para poderse componer en términos de esencialidad, de genealogía. A partir de unos componentes veraces, la realidad se muestra auténtica y, casi siempre, este resultado es producto de una descomposición de la forma aceptada. Las líneas se manifiestan alteradas, los colores se contraponen y evolucionan, las formas cambian de dimensión y la palabra, que todo lo puede, transmite la transvaloración y la metamorfosis colectiva. El lector ha de reeducarse para ejecutar la migración.

“(…) Sigüenza deseaba “tener alas, corteza, concha, garfío, trompa; retorcerse, desmenuzarse, sentirse en todo, ser todo; desarrollarse como las plantas, correr en el agua, exhalar en los sonidos y en los olores, resplandecer en la luz, encogerse bajo todas las formas, descender hasta el fondo de la materia, ser la materia.” (Ramos, 1970: 85)

En esa transformación implícita de la realidad, Gabriel Miró interviene sobre el objeto humano, colocándolo en un primitivismo existencialista de raíces universales. Consigue así sorprender al lector, desmitificando al héroe de la novela y ensalzando el contorno sobre el foco principal. Es una perspectiva que modifica completamente el sentido de la observación y elabora un reparto de papeles asimétrico, donde la multiplicidad es el protagonista, siendo el individuo una multiplicidad.

“Debido a la íntima correlación entre hombre y Naturaleza, entrañados en el seno de un mismo *fondo* común, los seres humanos son vistos, en numerosas ocasiones, a la luz de las formas minerales o vegetales. En virtud de este procedimiento, las figuras adquieren relieve y plasticidad inigualables.” (Ramos, 1970: 88)

Lo que intelectuales existencialistas denuncian es la errónea centralización de todo sentimiento, si no es explicado desde la experiencia previa. Es decir, el objeto percibido no puede alterar el orden de prioridad que toda experiencia tiene sobre la impresión sensible. Experiencia como origen, objeto como consecuencia. Atendiendo a lo que dice Merleau-Ponty (en Ramos, 1970: 273) sobre la “predisposición corporal”, Miró entiende, en este sentido, que toda experiencia sensitiva conecta con una condición innata del individuo para apreciar lo que está percibiendo, lo que le llega a través de los objetos de la realidad. Hasta ahí, puede ser entendible que el reconocimiento se produzca por un comportamiento previo que admite cierto modo de conocimiento intrínseco. Lo que no se

dice en esta teoría es que el conocimiento nace de la existencia implícita de una *realidad generativa*, es decir que la conciencia se reconoce en el objeto. Si a esto se le quiere llamar “predisposición corporal”, coincido plenamente, pero si lo que se quiere decir es que la sensación, el fenómeno perceptible, es posterior a una experiencia interna, no puedo estar totalmente de acuerdo, puesto que, en mi opinión, ese acto “previo” a la percepción, que es innato, existe como una posibilidad que sólo se realiza en el momento mismo de la visualización de la imagen o de la percepción del sonido. Es decir el acto es una realización efectiva de una latencia generativa que es potencia, hasta que los sentidos le dan forma. Ésa es la importancia de la palabra, también, puesto que está contenida como posibilidad en nuestro lexicón particular, sin llegar a realizarse, a menos que el fenómeno de la observancia o la experimentación, se produzca.

Rafael Cansinos y Gabriel Miró comparten una técnica narrativa similar, en cuanto al aspecto sensitivo se refiere. La trama argumental pasa a un segundo plano y la escena novelística se convierte en una nebulosa de impresiones, que, aun teniendo un hilo conductor, se implementa sobre la base de una inmediatez visual o sonora, no sobre una estructura predeterminada. La estética modernista destruye el modelo tradicional de la novela y hace que el lector regrese a la indefinición original del género, que es su auténtica esencialidad.

“Ahora bien; el proteico e inmenso caudal de esta espiritualizada sensualidad se vierte en cauces de delectación y morosidad, de peculiar *tempo lento*, que se manifiesta en un “lenguaje moroso y extraordinariamente sensual”, observado unánimemente por todos sus comentaristas, hasta el punto de ser Miró el “escritor de nuestra lengua (que) ha descubierto mayor número de posibilidades artísticas en el mundo de las impresiones sensoriales. (...) El uso y hasta el abuso de las sensaciones como recurso estético ha sido, como se sabe, característico del Modernismo.” (Ramos, 1970: 277-278)

Lo que se desprende de esta producción artística está muy alejado de la copia, del reflejo, y tiene su valor en la autenticidad del estímulo. Toda sensación literaria es de todo menos, precisamente, literaria, pues lo que se persigue es la consecución de una vía comunicativa y humana de la cual el texto no puede ser un simple espejo, sino una fuente original. Es como si el sonido, la voz, brotara de las palabras y, de hecho, en el acto de decodificación, el lector ha de oírla. Así ocurre con el resto de sensaciones que son experimentadas por el receptor, porque él les da vida.

“”Me olían entre las manos –dijo José María Alfaro- los libros de Miró (...) Como en algunas páginas de Proust –la relación es meramente sensorial-, un mundo de olores me inundaba con su lectura (...)” (Ramos, 1970: 300)

El hecho de que la sensación sea la vía de transmisión de la realidad coloca al sujeto en disposición de intervenir de lleno en los objetos y el devenir a través de la conciencia. Esto está claro. Pero, por supuesto, los términos tradicionales quedan subvertidos y los valores se transforman, hasta el punto de que las referencias lingüísticas conocidas abarcan elementos que antes, ni siquiera, sugerían. Se pueden producir desviaciones gramaticales o adaptaciones semánticas y morfológicas, que asuman la parte de la realidad que modifica la forma de la lengua. La permeabilidad debe ser total y afectar a ambos lados del hilo dialectal. El hombre está convirtiendo la realidad en un subproducto del ser, en una consecuencia de lo humano como materia prima. La lengua nos define y define los hechos, objetos y acciones, pero no es determinada sino por nuestro reconocimiento, lo que provoca que una revisión del sentido del signo pueda conllevar un cambio de las posiciones del objeto lingüístico, como tal, más allá de su sentido elemental. El antropocentrismo, por lo tanto, es más que una centralización de la figura humana en el orden social, estructural, histórico o cosmológico, sino, y yo diría más bien, en el orden existencial, en el vital.

“Abstract noun replace mere qualifying adjectives: ‘negral verdor’, ‘una muy viciosa y aromante espesura de dondiegos’, ‘un vallado de verdor espeso’. Colours and shapes became active enough to provoke verbs: ‘verdean liños infinitos y lujuriantes y caprichosas moreras’, ‘sus piecezuelos amarilleaban bajo la limpia agua’, ‘rojea fuertemente la tierra’, ‘sus cruces (...) linean sobre el azul’ – Miró painterly training is very evident here. Moral and emocional qualities are percieved in the lanscape: the ‘espesura de dondiegos’ is ‘muy viciosa’. (...)” (Macdonald, 1974: 190-191)

Cuando Miró concibe una prosa de narración dormida lo hace desde la convicción de que toda palabra no alude únicamente a su evanescencia, sino que se desarrolla en el orden de un tiempo propio. Es por esto que habla de “presente continuado” (Miró, 1984: 35) y no de presente instantáneo. Hablar del instante es hablar de proceso de conocimiento, es hablar de revelación, de experiencia, pero no como algo pasajero que se borra en la memoria, sino como instante que no desaparece nunca y alcanza la totalidad del tiempo de la conciencia. De otro modo no podría transformar el molde del ser, participaría del pasaje de la historia, como otros esquemas literarios anteriores, sin establecer

posibilidades encauzadas hacia la estructura social. Vicente Ramos insiste en que el olor es la sensación más perceptible de la prosa mironiana (Ramos, Vicente: Prólogo, en Miró, 1984: 36-37) y que las sinestesias ayudan a tomar conciencia de las fuentes del mismo. La percepción ha de ser profunda y esclarecida, para que permanezca en el sujeto más allá del fenómeno de la lectura. El propio Gabriel Miró ejerce su magisterio como lector y observador, previamente a su dedicación como autor. Esto sale a relucir en su amalgama léxica, en su variada mezcolanza de terminologías censadas por la crítica y el contexto cultural. Podemos, así, encontrar elementos de la lengua del pueblo, que son tan identificadores del paisaje como las líneas de abstracción visuales, y términos cultos, procedentes de un gran número de influencias, donde Miró se reconoce, al tiempo que reivindica valores elementales, en su filosofía creativa, para la transformación del hombre. Luego pone en práctica los resortes de la revolución estética, que conjugan tradicionalismo y proyección. RCA y él, por ello, son llamados a formar el eslabón perdido de la modernidad novelística en España. La realidad de la prosa mironiana, sin embargo, no se regodea en la repetición del escenario teatral que da argumento a los personajes, y que les coloca en disposición dialectal, sino que halla en esta terminología el estímulo para la explosión conceptual de la estética, algo que sólo puede explicarse desde la conciencia del lector. Sin la experimentación del logro de la forma, en su más llana y amplia virtud, es imposible entender la ilimitada sabiduría que allí se contiene. Cada palabra en Miró es escenario, es espacio de diálogo. La dimensión cansiniana, por el contrario, tiene un espacio estereotipado, de índole urbana, en el que concentra la reflexión y la movilidad de los objetos. Para Miró, que opone mucha más resistencia a la movilidad efectiva de las cosas, hay que reducir la observación hasta su punto de partida, consiguiendo así anular la manipulación que ejerce, de forma lógica, toda ficción. Esta desmembración contemplativa puede verse como un retraimiento estático hacia la nulidad de la voz. Pero es, en mi opinión, algo que va más allá de la propia estrategia comunicativa y que desprende una actitud personalísima y humanizada. Hay que volver al principio, para caminar en base a lo dado, sin inútiles añadiduras. Así lo ve Mariano Baquero Goyanes:

“La agudizada sensorialidad mironiana, orientada literariamente bajo un signo modernista, puede percibirse en mil aspectos. Por ejemplo, en la eufonía de los nombres. Miró se deja atraer por seductoras cortezas verbales. Hay nombres –de personas, de pueblos, de cosas- cuyo solo enunciado, cuya sola

agrupación misteriosa de vocales y consonantes, provocan en el escritor sensual deleite.” (Macdonald, 1974: 55)

El compromiso de este escritor levantino con el estilo es muy alto. Quienes, como él, ponen en funcionamiento los resortes de una nueva estética, han llegado a una conclusión férrea, producto de una reflexión de la que participa una idea global de la obra de arte, que recorre los resortes de la historia, de otros artistas y precedentes. Las palabras son presentadas como enormes estructuras capaces de albergar numerosos sentidos y significados, y de vertebrar una lengua cuya gramática resulta, a esos niveles insuficiente. La desmembración del orden técnico lingüístico, una vez deslavazados los nexos convencionales, abre un gran camino de posibilidades de ejecución sonora y semántica, pero también hace depender el conjunto de las unidades mínimas. Esto supone una reinención del orden del signo y una mutación de las funciones gramaticales de la palabra, en medio de estructuras no exactamente compuestas. El culteranismo y el conceptismo son versiones de esta disgregación del orden gramatical. La poesía ya había mostrado las posibilidades de la palabra aislada para componer órdenes complejos, más allá de un significado unitario o de una asociación prefijada. La condición lírica se mueve en un espacio de indefinición que permite proyectar sobre los términos el resultado de la experimentación sensitiva: la palabra se convierte en única fuente de ideas y en matriz de la realidad y la vida, único garante del ser.

“Góngora se precia del hallazgo de una palabra que equivale al hallazgo de las nuevas realidades de sensación –pues sin palabra no existirían- la misma creación sale de la nada en virtud del verbo divino- y Góngora es y quiere ser el que pronuncia y denomina felizmente las nuevas cosas sin duda porque otros, casi todos los poetas de su tiempo, lo han intentado sin aquella fuerza y claridad de sentidos con que está él dotado.

Góngora es el que llega a nosotros como un inmediato antecesor de nuestra técnica.” (Macdonald, 1974: 57)

Aparte de D. Luis de Góngora, otras influencias más cercanas sellan el estilo mironiano. Desde Walter Scott hasta Goethe, pasando por Nietzsche y Schopenhauer. Ian R. Macdonald (Macdonald, 1974: 65) recoge, también, a un escritor francés: Charles Albert, en cuanto a su preocupación sobre las estructuras sociales y la legitimidad de que están dotadas dichas estructuras para categorizar al hombre. Por otra parte, este crítico tiene muy claro el sentido platónico de la literatura mironiana; su visión del paisaje y su forma

de relacionar el amor, el sexo y la idealidad, la bondad innata del sujeto, componen panoramas de virtud y dibujan rasgos de una filosofía de la sensualidad. Ahondando aún más, parece que haya una relación directa entre el misticismo religioso y la psicología que abordan sus personajes, en situaciones muy concretas, por lo que concede a Santa Teresa de Jesús la procedencia de “en gran parte, su vocabulario psicológico” (pág. 87), lo cual es, significativamente, herencia cultural arraigada de su afinidad lectora, como ha quedado acreditado en el estudio de su biblioteca personal. En general, Macdonald hace a Miró un escritor altamente dependiente de sus propias lecturas, y no sólo en su época juvenil sino en su apreciación como un autor maduro que, aun en la singularidad de su propio estilo, acude a la memoria colectiva de sus aficiones literarias para referenciarse técnica y conceptualmente. En cualquier caso, la prosa de Gabriel Miró debe transmitir por sí misma –en opinión del creador- aquellas ideas que, de otro modo, han de ser sugeridas por medios complementarios. La intención de eliminar esa complementariedad hace que la comunicación sea más vívida y auténtica y, sobre todo, no deja lugar a la especulación acerca de lo percibido, pues muestra todos los elementos en su pureza característica. El principio fundamental del arte es lo más parecido a la poesía, que condensa el ideal de belleza y que, de manera espontánea, nace de la mente del creador. Dice Miró:

“Es falsa aquí la distinción entre fondo y forma: poesía, propiamente hablando, no es más que la forma, el verso. La poesía no está en lo que se dice, sino en el modo de decirlo; o mejor, en la poesía, forma y fondo son una misma cosa.” (Macdonald, 1974: 123-124)

En la creación de un estilo propio, Miró incorpora elementos de la cultura clásica, así como ya hemos visto de la cultura tradicional española; elementos que no denotan, siempre, un conocimiento profundo de la Grecia antigua sino, más bien, un deseo de ornamentar el texto, de ambientar el sentido de la dialéctica narrativa. Contribuye así a materializar esa idea tan suya de que el artista “no crea de la nada” (Macdonald, 1974: 159). Para los autores más críticos, como Eugenio de Nora, la poesía de Miró no es tal sino que desarrolla una prosa *pura*, cuya inmovilidad responde a la razón primera del texto, que es la congelación de la fotografía. Es decir, que la narración responde a una metodología pensada y ejecutada con el fin de provocar tal efecto, que es el de una contemplación pausada, detenida, cosificada. En todo caso, esta novelística no se puede llamar “perfecta”, en el sentido de interconexión del signo y el auténtico efecto

cognoscitivo que desprende la palabra. Y tampoco puede ser llamada “lirica”, puesto que la prosa detenida no es poesía ni su aparición proviene de un efecto inspirador. Tanto Ortega y Gasset como De Nora intentan, con su análisis, simplificar la complejidad de la literatura modernista de Miró, colocándola entre unos límites muy precisos, clasificándola con los medios que proporciona la historia del arte convencional y no concediéndole la magnitud ideológica que merece. Pero, de ser así, ¿a qué responde lo que Ortega llama el “aislamiento” de la frase? (De Nora, vol. 1, 1958: 441-442) Si la metodología de la técnica mironiana aprovecha el desmantelamiento de la gramática convencional para colocar la palabra desnuda frente al espacio, ¿qué sentido puede tener si, tampoco, posee un lirismo particular? La palabra colocada así, de forma primitiva, sólo es un objeto de contemplación sin sugerencia alguna, que no connota nada, que únicamente puede ser analizado como una referencia precisa y vacía de otro contenido. Pudiera ser que ese primitivismo prosístico buscara reflejar una realidad depauperada pero sabemos, por el propio Miró, que la búsqueda de un arte magno, de un idealismo que superase la realidad, estaba entre sus más profundas convicciones. Luego entendemos que la tesis orteguiana, así como los intentos de De Nora de explicar a Miró como “simple” prosista, no tienen una base argumental sólida. En el caso de Ortega estaría acorde con su idea de la deshumanización del arte, o por lo menos con su idea inicial al respecto y, en el caso de Eugenio de Nora estaría más condicionado por su defensa de un realismo social a ultranza, y de un papel de compromiso del escritor mucho más politizado. Por eso, el crítico define “como raíz de la limitación más grave del arte mironiano (...) su falta de vinculación con la totalidad del ser humano” (De Nora, vol. 1, 1958: 441-442). Aduce la falta de ideas que toda estética sublimada exhibe, en su convicción de que el arte tiene una función y que ésta debe estar explicitada por una utilidad inmediata, lejos de la influencia indirecta o emocional que pueda conllevar. Se trata, en su caso, de un programa político, más que expresivo, lo que se aleja de las posiciones de los modernismos, que ya hemos explicado suficientemente. La afirmación de que toda sensación ignora lo demás es muy gruesa, y De Nora cae en ella frecuentemente, arrojándola a la crítica mironiana como un arma punzante, con la idea de minar su credibilidad como creador. Toda esa imagen de la torre de marfil y el ensimismamiento, que pueden ser válidos para cierto sector de la bohemia de fin de siglo, la nueva novelística descubrió que no tenía razón de ser y, de hecho, es la propia literatura española de mediados de siglo, a partir de los años sesenta fundamentalmente, la que se encargó de dar y quitar razones. La terrible situación política de la nación durante la guerra civil y la posterior dictadura marca el compromiso activo

de muchos intelectuales, pero esta necesidad no justifica opiniones tan estigmatizadas como la de De Nora con respecto a Gabriel Miró que, desde mi punto de vista, reitero como desacertadas. El estilo de autores como éste, o como el propio Cansinos, es, según, Ontañón de Lope, un “impedimento” (Ontañón de Lope, 1979: 11-12) por su complejidad y su dificultad de cara al lector. De esta opinión deriva la confirmación de que la literatura en período de *entresiglos* ejerce una función de magisterio muy importante. Incluso en el día de hoy, el problema que supone la formación de buenos lectores, desde el sistema educativo nacional, tiene múltiples ramificaciones. No es éste el lugar adecuado para desarrollar el tema, pero baste decir que el bajo nivel del lector de la época no ayudaba a la recepción de este tipo de literatura, máxime cuando la comercialización de obras como *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* eclipsaba el mercado. El aburguesamiento de las formas y la canonización de los esquemas novelísticos limitaban las capacidades críticas de los lectores, y evidenciaba la necesidad de una pedagogía de la estética. Las obras de Gabriel Miró han soportado, en comparación con las de RCA, con dignidad el paso del tiempo, quizá porque su estática narratividad permite un diálogo con el lector mucho más atento y pausado. Pero, en su momento, debieron parecer, ambos, escritores de otra realidad, desapegados y revolucionarios en cuanto a su voluntad de estilo y su desprecio por los elementos comerciales. Aunque, en algún caso, como hemos visto en las novelas cortas cansinianas, no renuncian a ciertas concesiones, para hacer más atractivos los textos.

Los estilos mironiano y cansiniano utilizan el lenguaje como elemento deformador de la realidad, o mejor, creador de la realidad. Lo que ambos autores muestran resulta reconocible para el lector, pero exige de él un compromiso crítico y una capacidad de visualización que no resulta instantánea, si se viene de una cultura del costumbrismo y la moralina. La teatralidad y la abstracción producen una enorme variedad de formas e interpretaciones pero, reconozcámoslo, el fenómeno perceptivo ha de estar en consonancia con una cierta predisposición. Y ahora nos estamos refiriendo al acto de lectura y a los condicionantes del mercado literario que marcan ese acto, además de los relieves cotidianos que están asociados al ejercicio de la contemplación lectora. La lectura como hábito también es un rasgo burgués, o bien puede ser una indicación intelectual, o bien un emplazamiento revolucionario. Y todas estas consideraciones llevan asociados rasgos de interpretación del texto no siempre coincidentes. La cultura establece los modos de lectura y los horizontes de expectativas de los lectores, el modo en que se distribuyen

los textos y el modo en que aparecen, y cuáles aparecen. Por lo tanto, salvar la barrera de los lectores, que están inmersos en una globalidad muy definida dentro de su aparente libertad de elección, es un ejercicio complicado que, en ocasiones, hace de la obra un desafío para los receptores y, en consecuencia, puede provocar rechazo. La labor de la crítica, en estos casos, es fundamental para alentar a los receptores a que se aproximen a una determinada estética que, lejos del modelo convencional, ha irrumpido en el mercado, ofreciendo, así, una posibilidad hasta ahora no tomada en cuenta. Esa posibilidad estriba en los márgenes de la realidad y en el modo de percibirla y exige que el lector participe de ella activamente, entendiendo y atendiendo a lo que de deformación de las líneas maestras conlleva.

“Frasas descriptivas e intencionadas de Miró que recuerdan, sí, la riqueza del lenguaje valle-inclanesco, pero, también, por la fuerza de muchas de ellas, el lenguaje de Quevedo. Los ejemplos dados aquí no llevarían a clasificar a Miró como un escritor esperpéntico en su totalidad, pero sí podrían demostrar que, en muchas ocasiones, su visión de la realidad, y más precisamente de la realidad española, es una visión esperpéntica.” (Ontañón de Lope, 1979: 107)

Podría pensarse que para conectar con el lector los escritores modernistas precisan de insuflar ciertos estímulos comunes, que despierten la atención por su proximidad o su empatía. Pero la nueva literatura se construye sobre un antropocentrismo a ultranza, que coloca al hombre como eje de todas las cosas y acciones. En el teatro del tiempo sólo el hombre decide el devenir, que es su devenir, y sólo el hombre concibe el entorno que es, sin embargo, el entorno universal, a pesar de nacer de su propia conciencia. Y ése es el elemento común, la globalidad contenida en la unidad. No obstante, para concebir y ejecutar este modelo artístico, el autor atiende a su conciencia, a su realidad, para poder transmitir aquellos valores que son universales, y desprecia todo espejo de la realidad cesante, que es la que parece haberse enquistado en los moldes de la historia. De aquí que, en ocasiones, el lector perciba un distanciamiento, un vacío conceptual entre la voz de la narración y él que, aun perteneciendo al mismo contexto, en el caso de que así sea, y compartiendo elementos culturales es, de algún modo, expulsado del mundo creativo, presentado según otros rasgos y parámetros. Entonces, el lector se ve obligado a reciclarse, a reaprehender los modos del conocimiento, a educarse, para lo que, previamente, se necesita un proceso de adaptación basado en el convencimiento acerca de la nueva estética. El riesgo reside en el consiguiente rechazo natural a toda exclusión.

“Nota destacadísima del alicantino es su individualismo, la poderosa seguridad en su criterio y egolátrica autosuficiencia. (...) De aquí nace el típico fenómeno de su aparente desconocimiento del “otro”, de no valorarle en su justa medida (...) y hasta el censurable menosprecio de nuestros auténticos valores (...)” (Ramos, 1970: 446-447)

También el concepto del creador está en cuestión. Influenciados por las potentes fuentes del noventayochismo, la figura del intelectual ha calado hondo entre los novelistas “obligándoles” a una reinención de los trazados del mensaje literario. En algunos casos, estos nuevos diseños llevan el sello de una intervención política indirecta o de un pseudoperiodismo de corte materialista. En el caso de RCA, como hemos visto, se concibe al escritor como un arma de creación total, sobre la que se reconstruyen los valores humanísticos fundamentales y, por ende, las estructuras sociales convenientes para la modernización del país. Esto nace del individuo y ejerce su influencia sobre el total del conjunto, en consonancia con las teorías de George H. Mead, por ejemplo. En el caso de Miró, sin embargo, este magisterio de la literatura y del creador como arquetipo de la modernidad y la pedagogía moral, tiene visos de *buenismo religioso*, no en términos de fe sino en el de comportamiento. La demostración palpable de lo que significa un buen creador está en sus características como individuo, traspasadas al texto y conciliadas con aquello que se quiere recibir del entorno. Es decir, se trata de una ética de las relaciones en sociedad que nacen de una moral humanística, exhalada por los modos de la narración: el paisaje, el amor, la piedad, la defensa de la verdad, etc. Nos queda la sensación de que, al contrario que en la novela cansiniana, el novelista ha de ser antes un “buen” hombre que un apropiado artista. El sentido de la política modernista, como tal, sin embargo hace que el creador acceda a los modos de intervención colectiva mediante la pedagogía del individuo que, previamente, ha mostrado la desnudez de la conciencia del autor, y la novela, lejos de manifiestos o ensayos políticos, es un laboratorio de realidades a disposición de la sociedad, por lo que autores como Miró crean una dimensión diferente, en este sentido, dentro de los modernismos, al considerar que el creador no está por encima del hombre común y que ha de confluir con éste en el mismo espacio de comprensión. Podríamos decir, entonces, que Miró ejerce el magisterio de sus ideales del mismo modo que lo hace RCA, y con los mismos presupuestos, aunque en su filosofía creativa predomina la idea del *hermanamiento* entre emisor y receptor a un mismo nivel, no sólo de conocimiento sino de compromiso y responsabilidad. La desaparición de la figura del autor, como consecuencia de los modernismos y de la nueva concepción de la

novela, en el caso de Gabriel Miró supone, también, la aparición de un estereotipo diferente: el del *autor cotidiano*. Además de diluir la estructura de la novela, también se hace lo propio con el papel del escritor que, en sí mismo, puede ser cualquiera de nosotros, siempre que comparta los principios de una proyección social correcta del comportamiento. Es un sentido colectivo de la construcción del hombre a través de la obra.

“Pedro, in *Hilván de escenas*, (...) is trying to find a new way outside society, religion, and morality. But very soon, in *Del vivir*, just as Miró discovers a style, so too he discovers in Sigüenza a literary personality who is shy, innocent, well-intentioned, quite the opposite of aggressive or oratorical, and ironically treated. At about the same time Miró is starting on a novel, *Las cerezas del cementerio*, that will reject the notion of the artista as a necessarily superior being who has no duty to the moral code that is good for the masses.” (Macdonald, 1974: 8)

Tiene sentido que el artista pierda su protagonismo esencial en la cultura siempre que ésta tenga un encaje perfecto en el entorno natural del hombre. Nos referimos al hecho de que la cultura se forme en base a la construcción de una visión del universo del que mana nuestro conocimiento, y del que el hombre resulta como un desdoblamiento. Estamos contenidos en el cosmos de las cosas, somos parte de esa totalidad que nos lega una forma de ver, un conocer, una verdad, que está inmersa en la palabra como acto instrumental. Y, de este modo, naturaleza y hombre son uno, por lo que el antropocentrismo resulta de una reflexión sobre las esencialidades de la cultura. Y es, así, la teoría del hombre sobre el hombre, siendo éste un objeto y un actor, al mismo tiempo. Claro está, que esto exige no sólo una contemplación teórica que componga un esquema de análisis y unas consecuencias racionales o, al menos, comprensibles desde el punto de vista intelectual, sino que ha de exigir la orientación del individuo hacia el resto de sujetos que componen el conglomerado social. La realidad del entorno natural es, por lo que hemos dicho, una realidad de cosas donde el hombre forma parte del conjunto, pero ya que la conciencia nos remite al conocimiento, a la idea, lo hace, fundamentalmente, sobre otros hombres, capaces de percibir esa idea y hacerla común, elevando su grado hacia una categoría superior. Sólo en la confirmación de otra conciencia el conocimiento llega a ser tal, puesto que el convencimiento individual está sometido a la duda. De aquí que la cultura modernista es cultura universal construida por el colectivo, y no por el uno hacia el todo.

“(…) el hombre se realiza –enseña Miró– no en aislamiento, sino orientado hacia y para otros, en y para el mundo, pues su misión no es la “de destruir, sino de coexistir”, al modo del viejo escriba, para quien “amar al prójimo como a sí mismo era más que todos los holocaustos y ofrendas, y el más grande mandamiento de la Ley.” (Ramos, Vicente: Prólogo, en Miró, 1984: 44)

¿Y cuál es la parte de la comunicación que funcionalmente alcanza a la humanidad directamente? Diríamos que la intuición, que es el mecanismo inspirador de toda pregunta y a través del cual percibimos las sensaciones y, lo que es más importante, las consecuencias derivadas de las mismas. El objeto vive en el hombre porque transmite ideas y porque, en sí mismo, despierta la intuición. De ahí que la sensibilidad sea un medio de hacer llegar al otro el conocimiento, puesto que, aparte de todo nuestro bagaje educativo y cultural, somos capaces, como personas, de intuir, básicamente, lo mismo cuando un estímulo acciona sus potencialidades sobre nosotros. Éste es el medio del que se vale el entorno para ser una realidad, y no un ente exento de actividad.

“¿Qué clase de correlación se da, en consecuencia, entre hombre y Naturaleza? Si, de una parte, ésta es depositaria de toda vida y hermosura, si en ella se contienen y de ella nacen todas las formas del ser contingente, al hombre, de otra, le ha sido dada la capacidad intuitiva, emocional y expresiva de alcanzar su desvelamiento: si por vía de razón, construye la Ciencia; si por intuición, edifica el Arte. Atendiéndonos a este segundo aspecto, el hombre será tanto más artista cuanto en mayor grado y con más claridad y profundidad revele los contenidos de la Naturaleza.” (Ramos, 1970: 83)

En Miró, además, el antropocentrismo se aviene a un narcisismo que, aunque usa de la estética como herramienta de desarrollo, sabemos que poco tiene que ver con la visualización de una belleza exterior sino, antes bien, con un esteticismo comunicador, conocedor, culturalista. El hombre no es sólo centro del universo, puesto que el universo lo es a través de su conciencia; también, reitera su condición de objeto central atractivo para el creador. Todos los rasgos de la belleza se contienen en el objeto humano y todos los elementos contrastantes pasan por la humanidad, en su afán de mostrarse y dar luz a las acciones y los deseos. De ahí que el hombre, en sí y por sí, sea el actor y el objeto del Arte. Todo lo que aparece alrededor es una secuencia de referencias que ayudan a entender mejor al hombre y, por lo tanto, no son sino entes secundarios, líneas focalizadas, marcos de posicionamiento, pero no temas de discusión que, directa o indirectamente, sólo tienen que ver con el elemento que denominamos *sujeto*. A éste no se le puede observar como un individuo aislado, puesto que eso significaría eliminar la intuición como herramienta de conocimiento. La única perspectiva que nos proporciona

la idea que construye al objeto-hombre es la idea de la socialización. El hombre es un ser social, que es como decir que es un ser político, en términos aristotélicos, por lo que su multidimensión y su capacidad dialectal da forma a situaciones donde el arte experimenta con aquellas características que, sólo entonces, se hacen visibles. Es decir, que el arte ayuda a extraer del sujeto las variantes que permiten trazar su perfil. La historia no es aceptable en términos de conocimiento del individuo, como se creía hasta el momento y como se refleja en ese costumbrismo positivista. El materialismo encasilla al hombre en una situación que viene determinada por la acción del devenir, no por su convencimiento reflexivo lo que, por definición, produce un hombre enajenado de sí y condicionado por el entorno. Sólo el arte libera la idea y crea el objeto. Bien es verdad que Gabriel Miró acepta las instituciones socialmente admitidas como elementos de desarrollo del común bienestar de la nación, pero también experimenta el gozo inefable de regresar a la matriz en el mismo momento en que el arte desnuda el ser. Es como volver a nacer y sentir el placer de la vida, la pulsión, la forma. Por eso, el alicantino define al hombre como un proyecto, como algo a construir, en proceso de evolución, cuya aspiración máxima es la pureza del ser, pero cuya realidad, también pura, es su manifiesto sentido de la contradicción, lo que es aceptable en términos de objetividad.

“Es decir, la conquista de la perfección acarrearía el acabamiento de lo humano. En consecuencia, es lícito hablar del hombre en camino; jamás, en término de perfección. Hombre perfectible; no perfecto. Hombre perfecto sería no ser hombre; acaso, ser más que hombre.” (Ramos, 1970: 108)

Sin embargo, la proyección universal del ser humano tiene un obstáculo insalvable: el tiempo. Para algunos autores, como Proust, el tiempo es un elemento más de nuestra conciencia, que incorporamos para eliminar sus trabas materialistas. Por tanto, el recuerdo pasa a ser una pulsión viva, un nodo de la memoria intuitiva, que impulsa nuestros sentimientos y sensaciones, de modo que jamás permanecen inactivos en dimensiones inalcanzables. En el caso de Gabriel Miró, como nos cuenta Vicente Ramos (Ramos, 1970: 110-111) parece existir un convencimiento realista de la derrota frente al paso del tiempo, que es inexorable. Hay una acusada modestia del sentido del hombre mironiano, quien encuentra la grandeza de su ser no en la superación de los límites físicos que lo constriñen, sino en la autoafirmación de su realidad consciente. Es un punto de vista más relajado, menos antagonista con las circunstancias negativas y que permite la idea de una fluidez de la naturaleza que no lucha contra los elementos. Es la aceptación implícita de

una inmaterial divinidad. En su técnica lingüístico-literaria, no obstante, vemos elementos que comparten una visión espacial del tiempo que es quietista, predominantemente contemplativa, estática, como modo de apreciar el recurso más allá de toda movilidad e indefinición. Esto permite el diálogo dimensional, dando posibilidad al discurso, y da fe de la existencia del tiempo, que no es un mito sino una percepción real.

“El tiempo lento narrativo, ya analizado en otro capítulo, remansa las descripciones, imprime inmovilidad a la acción, peculiar estatismo a las figuras humanas. (...) Miró, a veces, recorta aún más que Azorín la estructura sintáctica; reduce las sílabas de los grupos fónicos; en algunos párrafos suprime, incluso, las formas verbales (...).” (Varela Jácome, 2003: 60-70-71)

A causa de esta actitud, una literaria y, la otra, vital, Gabriel Miró entiende dos dimensiones del tiempo, o actitudes, que él denomina *tiempo dormido* y *eternidad*. Pero aquí encontramos una evidente contradicción en la filosofía mironiana: si el tiempo pasa por el hombre a través de su conciencia y, en el caso de los objetos, de manera física, transformando la percepción de los mismos y su condición física, ¿cómo no iba a ser el tiempo algo dependiente del foco humano? El objeto no es transformado por el tiempo si éste no fuese condicionado por la conciencia del hombre, que es la que construye la realidad del mismo objeto. Y, en consecuencia, al distinguir el paso de tiempo en ambas dimensiones: materialista y conceptual, Miró está dando la razón a quienes anteponen la percepción humana del tiempo, es decir el ser tal y como lo construye Proust o Mann, sobre su propio sentido de la fluidez física de las cosas y el devenir. Miró, indirectamente, está reuniendo argumentos para la definitiva explosión de la dimensión temporal en la novela moderna, que compartirá con muchos otros autores, entre ellos, nuestro RCA. Sin embargo, él parece reafirmarse en la voluntad de un psicologismo exclusivo, que está al margen de la fisicidad, como tal, lo que es una postura categorizadora y reduccionista, en mi opinión, y que cae en los mismos errores de la crítica tradicional. Puede deberse a las condiciones históricas del autor, a la necesidad de dar una explicación plausible de los cambios o únicamente a una convicción en el ámbito del diálogo artístico, pero adolece de cierta consistencia. De todos modos, hemos de decir, y haciendo caso de lo que los propios modernistas propician de la visión del autor, y de su muerte virtual como tales, que el ejercicio literario de Gabriel Miró es ajeno a la opinión del Miró crítico y que cumple con su nivel de modelización del futuro del hombre a través del texto. En esto no difiere de RCA ni de los grandes novelistas del siglo XX, y es mi misión consignarlo

aquí. En la labor constructora de la nueva novela, Gabriel Miró, dadas las razones técnicas que definen el arte de la modernidad, encaja mejor en la estructura del relato corto que en el formato de gran narración. Es curioso que a RCA le sucede lo mismo, de hecho ambos tienen gran profusión de ejemplos en este sentido y se aproximan al concepto global del género a través de pequeños experimentos condensados. Asimismo, según Miguel Ángel Lozano Marco (Lozano Marco: 272), Miró reutilizó “argumentos, procedimientos, etc., de Valera o de Zola para componer ciertas obras” lo que alude, efectivamente, a la intertextualidad como marco de trabajo de la nueva novela, que tiene un carácter comunitario y donde la confluencia argumental construye un único discurso. Esto no impide que el artista se presente con una singularidad arrolladora ya que crea “con aquellos materiales recogidos obras de impresionante belleza y originalidad”. Recordemos que la posición del novelista sufre de numerosos ataques de la crítica, que dificultan su acceso al mercado literario, en el sentido de una negación acérrima de su aportación al género. Y esto porque la canonización del género se ha convertido en una visión estrecha del objeto artístico, desde posiciones que poco tienen que ver con el arte en sí, ni con la literatura en particular. Al principio de este trabajo discutíamos sobre la necesidad de aceptar que el género sinfónico-literario por excelencia carece de unos límites precisos, y que su definición es una suerte de universalidad explicable sobre parámetros concretos, no sobre la complejidad global del mismo. Sin embargo, esto no impide hablar de la novela como de un ente criticable cuyos rasgos pueden dibujarse con cierta precisión, y cuya referencia sirva de elemento histórico que engrose nuestro conocimiento. Toda crisis en la novela ha sido utilizada como arma arrojada contra aquellos que han abierto las puertas a una dialéctica arriesgada y desnuda, algo que nos reconcilia con las figuras de autores como Miró y Cansinos. Sobre todo porque a través de ellos el marco cultural ha sentado precedentes que han permitido la aparición de productos que ya no han sido cuestionados como tales novelas, pero que habrían sido impensables de no ser por aportaciones como éstas. Hoy ya no se discute si *El lobo estepario*, *Ulysses*, *Bajo el volcán* o *Yonqui* son obras encuadradas en el ámbito del género novelístico, ni las grandes editoriales crean secciones especiales para ellas, al margen del resto de sus colecciones. Y, lo que es más importante, ningún lector se plantea a qué modelo literario pertenecen y saben en qué anaquel de la librería van a ser halladas. En tal caso, la dimensión histórica refleja hasta qué punto los hallazgos literarios de RCA o de Miró son tales, y en qué medida suponen un punto de inflexión.

“Se ha discutido mucho si Miró es auténtico novelista. En realidad, este tipo de discusiones me parece un poco ocioso, creo nace de un concepto demasiado estrecho de lo que es la novela. Y eso, hoy por hoy, a la vista de los recientes experimentos narrativos, resulta totalmente inaceptable. Como he analizado en mi *Introducción a la novela contemporánea*, casi todas las novelas renovadoras de nuestro siglo han merecido esa acusación.” (Amorós, A.: “Modernismo y posmodernismo”, en *Literatura española en imágenes*, Madrid, Ed. La Muralla, 1974, pág. 53; recogido por Ruiz-Funes, Manuel: *Introducción a Miró*, 2010: 84)

Esta actitud de modernidad es la que divisamos, al estilo de López Landeira (Ruiz-Funes, Manuel: *Introducción a Miró*, 2010: 90), como un proceso de “desnovelización de la novela”. La deconstrucción y degradación de los cánones es crisis constructiva, a todos los niveles, y no negación del género, y es lo que algunos críticos no han entendido en estos términos. Quizá, también, porque Miró concibe su técnica narrativa como un trazo inacabado, que no precisa de coda ni de remate, que sugiere más que afirma, valorizando la sutileza de los sentimientos humanos por encima de lo que tradicionalmente se han considerado las certezas absolutas, cuya existencia tanto daño a hecho a la libertad de pensamiento y a la actitud crítica del individuo.

“In 1927 (...) Miró wrote: ‘Creo que en “El obispo leproso” se afirma más mi concepto de la novela: decir las cosas por insinuación. No es menester –estéticamente- agotar los episodios’.” (Macdonald, 1974: 143)

Del mismo modo se puede afirmar que el elemento espacial, con el que tradicionalmente ha sido identificada su narrativa, es una construcción del ser a través de la memoria, no un sentimiento primario, es decir una palpitación universal y no regionalista, lo que escapa de todo dibujo paisajístico al uso, negando la posibilidad de encasillamiento de su particular esteticismo y ofreciendo una hermenéutica de carácter humanizador. Por eso es por lo que el espacio vital, que en la literatura cansiniana se aborda desde la vicisitud del individuo y la tragedia de su existencia, en Miró pasa, también, por la condición inexcusable del hombre como factor centralizador.

“Toda descripción de pueblos resultaría evidentemente huera sin el análisis de su contenido humano, de donde les proviene forma y sentido.” (Ramos, 1970: 415)

Ese factor no es únicamente un elemento ideológico, o un resorte técnico, también sirve de reflejo de una realidad local, en un trazo detallista que suele mostrarnos las

características de la vida en su tierra. El espacio humano se muestra como espacio social y como retrato de una problemática cotidiana. Es de esta forma como se entreveran los individuos y los objetos del entorno, porque la naturaleza del hombre está en las referencias del recuerdo, que acumula en las imágenes de los lugares donde ha vivido. Empero, el dibujo remite a una instantaneidad, sea el recuerdo vívido o del presente más rabioso que, al final, son la misma cosa. Y esa evanescencia produce una razonable desazón en el individuo, en el que nada parece permanecer, nada que no sea ahora y que no vaya a flotar en la inconsciencia después. La vida, como el presente, es un continuo fluir de algo que no se puede retener, y ese sentido de la desgracia está presente en los personajes mironianos como un lastre difícil de soportar.

“Sentirse claramente a sí mismo, ¿era sentirse a lo lejos o en su actualidad? Pero sentirse en su actualidad, ¿no era sentirse a costa de entonces, que iba cegado por el instante? Y al inferirse y extraerse de él, saciándose de su imagen desaparecida, ¿no alcanzaba una predisposición a la felicidad que no fue entonces, cuando pudo ser, ni es ahora, porque ya pasó, y sin realidades, y por no tenerlas encontraba una fórmula de plenitud?” (Ramos, 1970: 156-157)

Una de las grandes certezas, que actúa de soporte frente a esa indefinición, es la vida en el campo, el regreso a los orígenes, el sentido de la tierra, del lugar al que uno pertenece. En la novela mironiana, el campo tiene visos de una espiritualidad original, que no sólo sirve de matiz ideológico a la imagen paisajística, también advierte los deseos y anhelos del individuo y los asimila. La tierra es la familia, es el recuerdo, es la referencia, es uno mismo. Y, para ello, Miró, como en el caso de RCA, se desdobra en la ficción y crea un personaje que es él mismo, con condiciones: Sigüenza. Lo que se ha dado en llamar el *sigüencismo* es una actitud frente a la realidad solidificada, enajenante, que exige un esfuerzo hacia la contemplación, para hallar la belleza; un vitalismo inocente, por cuanto que no ha sido contaminado por ningún ente cultural previo, una inocente mirada al objeto, una vuelta a las raíces del pensamiento que son transparentes y libres. Una de las características más destacadas de Sigüenza es, precisamente, su amor por el espacio humano que compone la tierra y que desprende una serie de compromisos personales. La tierra es para el *sigüencismo* una ética del comportamiento y un margen de ideas. Se vierte como espacio ideal, sentimental, para un espacio físico conocido. Así lo dice Vicente Ramos, a quien acudimos una vez más:

“(...) Es una a modo de unión hipostática por vía de amor entre el hombre y la tierra. (...) Tan radicalmente cordial es el *sigüencismo* que desborda y supera la corriente esteticista del Modernismo por su entrañable y caudaloso proceso de humanización, de fuerza ética, de piedad y de amor (...)” (Ramos, 1970: 41)

Conscientemente, Gabriel Miró ejerce en la figura de Sigüenza un descarnado análisis psicológico que, posiblemente, le sirve de catarsis. Muestra elementos desnudos de su humanidad, contradicciones y paradojas que surgen de situaciones peculiares, que muestran las debilidades y las reflexiones del hombre. No son más que elementos que confluyen en el comportamiento cotidiano y que, juntos, dan una idea de la complejidad del pensamiento, algo que destaca por encima de la tipología característica del realismo social. El hombre, en tal caso, parece decirnos Miró, no puede ser categorizado como bueno o como malo, aunque sus acciones sí han de ser revisadas. En todo ello, observa Ian R. Macdonald (Macdonald, 1974: 200-201) una reposición de la mirada de Santa Teresa, adalid de ese ejercicio de introspección. En la novela moderna la voz del yo que se pone frente al espejo de sus propias reflexiones será un ejercicio habitual, sólo colocando al hombre en el borde del precipicio podemos observar cuáles son sus verdaderos mimbres y a qué tipo de verdad responde, por encima de cualquier principio ideológico o convicción particular. La soledad del individuo y su carácter trágico le lleva, en ocasiones, a negar todo aquello en lo que creía o, en casos excepcionales, a defender ideales que están por encima de todo miedo o amenaza contra la estabilidad y la vida misma. Sigüenza nos enseña que no hay más hombre que el hombre mismo, sea como sea, y que no puede ser maquillado por los grandes resortes del poder social. En él encontramos, además, rasgos que definen al hombre moderno, pues no basta con que lo definamos como un hombre contradictorio con apego a su tierra, sino como un sujeto que, más allá de lo evidente, interrelaciona los objetos dentro del espacio y conforma la visión global de la escena teatral, que más bien podría llamarse *escena-argumento*, pues proporciona características y herramientas de reflexión, más que un medio de desarrollo de acontecimientos. El modo de expandir las propuestas ideológicas y creativas fundidas con el espacio humano es, a ojos de Clemencia Miró un modo de mirar a la naturaleza del personaje que conecta la novela mironiana con la de Virginia Woolf (Varela Jácome, 2003: 71-72). Vemos como, tanto Proust como Woolf, que representan fases complementarias del desarrollo de la nueva novela, son entroncables con la obra de Gabriel Miró en sentidos profundos y esenciales de su desarrollo.

Sigüenza sirve de campo de experimentación de los efectos del arte sobre el hombre, y viceversa. La vida y el arte son una misma cosa, que se desarrollan simultáneamente y que no pueden tener cabida como conceptos separados. Los vemos como condicionantes cuando, en realidad, son manifestaciones no contrastadas, ya que el arte es el momento de la vitalidad y toda ficción, como diría Miró, “se alimenta siempre de realidades” (Miró, 1984: 12). La idea que algunos sostienen, de que el *sigüencismo* es más importante en Miró que el propio modernismo, sugiere una identificación espiritual basada en la confluencia de valores en la figura del personaje. Sería como un plan ejecutado previamente y plasmado en Sigüenza como una consecuencia lógica de ese pensamiento esquematizado. La complejidad de la novela alcanzaría en Miró su más alto grado de focalización en el diseño de la figura de Sigüenza y, como tal, encarnaría los flujos del diálogo. Por tanto, la sensibilidad de la narración, los pulsos de la visualidad y los sonidos y la demostración palpable de la actualidad de la memoria, así como los intentos de reflejar el drama existencial del hombre, quedarían encerrados no únicamente, y sobre todo, en la arquitectura narrativa y gramatical, sino, principalmente, en la palabra que confiere la persona de Sigüenza. Porque, no nos confundamos, Sigüenza más que un personaje, o una figura de ficción desdoblada de la personalidad de Miró, que también, es una palabra. Y no cualquier palabra, sino la palabra ancestral, la palabra-hombre, el ser. Resulta, en mi opinión, una derivada predecible del curso de la búsqueda de un medio expresivo totalizador. La variedad enriquecedora de la experimentación con los distintos términos, como secciones de una misma verdad, con su singularidad individualizada, representa una voz personal del yo de la novela que se irá expandiendo en el futuro del siglo XX. Pero Miró, al condensar ese ejercicio en la figura de Sigüenza, reduce los márgenes de la palabra conceptual, que son muchas palabras, a una sola palabra física. Y este reduccionismo, que combina con una técnica modernista mucho más evidente y común, conlleva una concentración de los valores que desvirtúan, en cierta manera, las ventajas universalistas de la variada manifestación lingüístico-literaria. Al identificar palabra y sujeto el lector puede no entender qué significa Sigüenza como símbolo y herramienta de conocimiento y expresión. Si la novela de Miró es espacio y sujeto-palabra, su narración se circunscribe a un diálogo cerrado, donde toda realidad ya ha sido confinada y el redescubrimiento tiene su origen en la duda existencial, no en la nueva imagen, no en el nuevo estímulo, puesto que éste ya se suponía en la cotidianidad del personaje, más pétrea y estratificada. La pasividad del mundo de Sigüenza evita los

bandazos de la realidad física y, por ende, los motivos que proporciona. Visto de ese modo, tiene sentido que la voz no interactúe sino con el espacio humano que ella misma representa. Por eso Sigüenza no es sólo espacio, sino también palabra, y palabra única.

La sensibilidad del individuo alcanza a la naturaleza como un interlocutor válido, capaz de servir de acicate a las más variadas tipologías del sentimiento, y de mostrar las fases conocidas del mismo. Sigüenza mira a la naturaleza como alguien que se mira en un espejo, para descubrir rostros diferentes en un rostro que se transforma con el tiempo, sabiendo que el tiempo no es un devenir sino que es un instante conectado con otro, en una sucesión infinita.

“Ya en *Hilván de escenas*, la belleza de los almendros, nuncios, en su flor, de la primavera, inspira estas palabras, en las que se prefigura el sigüencismo: “Yo siento que su ropaje se desnuda. Me da lástima. Es el primer tocado del campo el que regalan estos frutales, y lo ofrecen lindo y delicado. Ahora tiene espíritu, poesía, el paisaje; después vendrá la sensualidad, su carne con los nutridos verdoros estivales.” (Ramos, 1970: 79)

Miró considera, en lo que hemos llamado su *buenismo* característico, el sufrimiento del hombre como un tema de discusión profundo y central. El sufrimiento no es visto como una particularidad individual, sino como un común humano. Buena parte de los deseos de liberación, que son motor de una creatividad que le conduce al conocimiento, son motivados por el dolor de la existencia, que es consustancial. Hay algo en la crueldad del hombre sobre otros hombres que es reflejo indudable de lo que los sujetos han de extirpar de sus conciencias, puesto que el dolor que les corroe por dentro les impide vivir sin intentar liberarse, y es tan intenso, a veces, que sólo encuentra salida proyectándolo sobre los demás. Esta realidad infame es entendida por Miró, pero no es compartida y trata de obtener respuestas en la novela más allá de su propia fe. Los demonios de la sociedad están en uno mismo, nos parece decir, y son los males del mundo los que han aparecido, previamente, en la desgracia humana de cualquiera de nosotros. La importancia de la salud sentimental y personal del individuo cobra una dimensión cósmica, ya que la realidad está manipulada por ese dolor que motiva los artificios sociales, que crean, a su vez, la historia, que es la historia práctica de ese sufrimiento. El hombre encuentra protección en los individuos con los que se identifica, y que comparten una misma circunstancia del dolor y un mismo modo de salvarlo. Así, entronizados sus valores en el grupo, encuentra la fuerza suficiente para enfrentarse al mismo, utilizando toda su crueldad y miedo como armas arrojadas. Los grupos sociales, temerosos de todo

advenedizo, defienden su modelo de clase, su categorización de los sujetos, para no verse sometidos a la duda y para que sus narcóticas existencias perduren. El mal físico, de este modo, se oculta y oculta, a su vez, el mal existencial, que se aparca en la holganza de los sentidos. Esa es la estabilidad, falsa, que da conciencia de bienestar y que modifica la realidad. Es decir que, una vez más, el concepto de realidad es un concepto sentimental. Lo que no cabe duda es que el factor social es un obstáculo directo a la consecución de la felicidad. Parecería que el hombre justamente puede llegar a ser feliz en la certeza de saberse desgraciado y solo, y buscar los medios de conocimiento para paliar, de algún modo, los efectos de esa verdad. Paradójicamente, la duda nos hace sabios y la verdad, por dolorosa, nos evita la falsa apariencia, que prolonga los efectos perniciosos de una existencia equivocada. En la obra de Miró la sociedad es el eco fracasado de la historia.

El contacto del hombre con la tierra es fundamental en la novela mironiana, como hemos ido viendo, quizá porque no existe otra forma de construir un diálogo con el ser que la de establecer un *continuum* memorístico sentimental, que viene a ser un libro de las sensaciones y los estímulos que asociamos con nuestra personalidad y con todo lo que la rodea. En ese marco vital, Miró, como buen alicantino, dirige su mirada al Mediterráneo como si, simbólicamente, el mar fuese la fuente de múltiples imágenes comunes al mito de la tierra. En el caso de RCA, el mito de Israel contiene una serie de características ideológicas que están más allá de todo recuerdo, pues alcanza áreas de fe y de convicción, de raza, de cultura propia; no obstante, la Alicante mediterránea de Miró podría bien ser la Sevilla cansiniana, con sus pequeñas cosas cotidianas, su lejanía maravillosa e ideal, su vitalismo. En las referencias “salvadoras” descansa el horizonte de las bondades naturales y, también, el recordatorio de un ser que fuimos y que podríamos muy bien ser. Se constituyen en necesidades del individuo y tienen, en ambos casos, un perfil que sobrepasa los límites de lo literario y que abarca las personalidades de los autores que, como no podía ser de otro modo, transmiten al texto los conocimientos adquiridos de una sensibilidad propia, que resulta común a los lectores en su ámbito particular.

“(…) como siente el judío desde todos los términos del mundo su raíz hundida en Sión, la sienten como el israelita, pero sin sionismo ni mesianismo, es decir sin afanes históricos ni políticos, sin ansiedad étnica. El afán de ellos es biológico y sensual; afán físico de su espacio, químico del agua de sus

manantiales; del goce de su pan y de su fruta, del olor y del tacto de sus bancales, y casi lírico de su horizonte y de su campanario.” (Ramos, 1970: 446-447)

Esa forma de mirar, de considerar el cuadro natural tiene una relación, según Ramos, de “amoroso abandono” (Ramos, 1970: 38), es decir que no se instala en el intelectualismo objetivo o en la novelización de los elementos ambientales que rodean al personaje, no marcan una realidad física o expresan un motivo argumental, simplemente se muestran, están ahí porque el ser los evoca, porque si *él* está, entonces han de mostrarse. Pero, claro, esta visión globalizadora del marco de referencia, del cuadro natural, en la obra de Gabriel Miró desmiente a quienes afirmaban que es un autor paisajista, ya que esa definición implica que el cuadro en la novela está usado como un marco costumbrista, ni siquiera central, es decir como elemento secundario de un espacio teatral. En este caso, el cuadro forma parte de los estímulos y respuestas del ser del individuo y, más que un argumento, es una presencia. Además, también, al recrear la idiosincrasia de la vida rural de su tierra, Miró incide en la consideración de lo que hemos llamado *buenismo*, ya que, igual que un Hesíodo moderno, describe con fruición los sentimientos de identificación con la naturaleza, la bondad del trabajo probo, la sensación de paz, de sosiego, de buena vida, que representa ese ruralismo idealizado que encontramos en su novela. Es por ello que el paisaje no está descrito desde los trazos de la superficialidad, sino que se transmite como una proyección de la memoria individual, lo que implica una respuesta, un conocimiento que proviene de la sensación aprehendida. El cuadro del paisaje mironiano es una vía de ideas a través de la fenomenología de la observación y una colección de imágenes de la vitalidad. Es éste un cuadro muy concreto que representa lo que hemos llamado el mito de la inocencia en RCA. El Alicante literario posee unos rasgos muy marcados que otros autores, como Azorín (Ramos, 1970: 169), han desarrollado profusamente, mostrando a los lectores los colores y sonidos de una idealidad que permanece en la mente de los autores, como un sello y creando, así, una categoría de los mismos. En el caso de RCA, parece que, como crítico, tiene una cierta tendencia a la comparativa, en este caso, física, y se siente impelido a la defensa de su terruño materno frente a la convicción mironiana o el relumbrón de otros símbolos. Es una actitud que nada tiene que ver con la del ser reflexivo que acude a la referencia del cuadro natural, sino con la del escritor que ha desarrollado un modelo literario y que ve coincidencias incómodas en otras producciones, por lo que decide desmarcarse de las mismas.

“¿Dónde triunfa el color –el color suave, graduado, matizado, seráfico y glorioso- si no en Sevilla? Tiene fama Valencia de poseer el tesoro cromático; mas lo que posee es la orgía solaz, el deslumbramiento de las tierras berberiscas, la litografía. Pero el lienzo fino y discreto en que la luz adquiere virtudes teologales, y el color es una beatitud, es patrimonio de Sevilla, de sus pintores y sus escritores.” (RCA, 1922: 104-105)

Destaca Miró cuatro actitudes del observador frente al paisaje: a) la del turista o excursionista; b) la del deportista; c) la del paisajista, y d) la del lírico (en Ramos, 1970: 173), tal vez porque su intención es la de significar las diferentes fases por las que puede pasar el receptor de la obra de arte e, incluso, para destacar su aquiescencia hacia quienes sólo pretenden encontrar placer en el trazo visual de un marco natural, de una imagen gozosa de la vida. Porque para Miró es disculpable que el observador no llegue a la intimidad de las cosas, como él hace, ya que el amor por la naturaleza es superior a toda otra consideración, y es universal en sí mismo. Se trata de una actitud íntima, que no puede ser reflejada con ninguna palabra que no sea coincidente con la propia pulsión del ser. Es el *geist* nuclear de la mirada, que se aproxima a veces con curiosidad, a veces con la afinidad inexplicable de lo que nos atrae. En el cuadro mironiano la luz y el azul se repiten continuamente, como elementos imprescindibles de la visualidad alicantina. Este azul, sin embargo, no es un símbolo modernista sino un encuadre marítimo y luminoso del entorno de la tierra materna, una línea fundamental sobre la que se sitúan los seres, animales y objetos variados que componen el paisaje. Sobre el azul “solar” se muestran, con claridad, los vastos recorridos de la tierra, las potencialidades de su sensibilidad, las bondades del hombre al comprenderlas. Y, de este modo, el *buenismo* mironiano también destaca, abundantemente, el amor por los animales, que son parte indisoluble de la tierra y que la construyen y le dan forma con su presencia y acción cotidiana. Los animales son, en sí mismos, una dimensión de la belleza natural y una fuente de transmisión de sentimientos nobles, que nacen en el hombre por su comunión universal con ellos, que son como el ancestro de la humanidad, un rastro del origen. Su lirismo es recurrente. El mar es, junto a la luz, el elemento más importante del cuadro mironiano. Es el punto de partida de la civilización a la que el autor pertenece, y contiene rasgos globalizadores, de completitud humana, extrapolables a cualquiera de las “razas”, ya que representa el comienzo de la pregunta, de la idea, del mundo basado en el cuestionamiento de los motivos y en la proyección de las verdades adquiridas. El Mediterráneo es una madre virtual que parece estar inmersa en nuestra genética.

“(…) Miró hizo confesión de esta vivencia sustantiva, afirmando que “desde que nacemos, se nos llenan los ojos de azul de las aguas”, y que “ese azul nos pertenece como una porción de nuestro heredamiento”. (Ramos, 1970: 250)

Aunque también es evidente que Gabriel Miró usa del azul como un componente básico de su esteticismo, que busca resaltar la luminosidad y encontrar el contraste necesario del hombre en una fuente tan poderosa de luz, donde su perfil quede perfectamente definido. No hay contradicción en estos dos puntos de vista, por supuesto, y sí una posibilidad de movimiento a través de la realidad *líquida*, cuyos desplazamientos hacen emerger la imagen en aquellos espacios especialmente rígidos. El agua siempre es presencia gozosa, pero además imprime un carácter esperanzador, sosegante, con su presencia activa y simboliza el comienzo de la vida. Miró tiene en las virtudes del agua un aliado frente a la *arenosa* realidad del paisaje humano convencional. También es verdad que frente a la consideración idealizadora del ruralismo mironiano, que está entroncado con una fisicidad del trabajo en la tierra, y que es una posibilidad cotidiana de experimentación, el mar tiene un sentido poético, de lirismo de los sentidos, y se constituye como una tierra prometida que, seguramente, no es tal sino en nosotros. Entre ambos espacios del símbolo, el mito mediterráneo es el más excelso, y, por consiguiente, el más alejado de toda realidad contextual. No obstante, Miró lo vive como una cosificación más de las condiciones del paisaje alicantino y, por tanto, formando parte de la tierra en sí, inseparable del cuadro. De modo que el uso de epítetos poéticos asociados a la confluencia de la luz y el agua dará lugar a metáforas creadoras, cosmogónicas, donde el origen de la vida se presenta como una experiencia visual para el hombre, como una memoria vívida de los acontecimientos de toda genealogía. Por supuesto, la expresión de esta realidad sólo nos llega a través del lirismo, en una prosa trufada de versos implícitos. La hipertrofia semántica de la prosa mironiana nada tiene que envidiar a la de RCA, ya que conceptualmente se mueven por parecidos senderos y su amplitud de miras convierte la novela en un verdadero género sinfónico.

“Si la luz se posa sobre las aguas de una fuente, los caños semejarán “varas de plata”; si descansa en un río, del fondo de éste, se alzarán un “fuego de oro”, y si sus alas se abren sobre el mar, se llenarán las aguas del gozo y “alegría del inmenso horizonte”, que hace delirar a las gaviotas.” (Ramos, 1970: 288-289)

En cuanto a la categoría temporal, ya hemos visto cómo en la novela modernista, en la novela de RCA particularmente, el tiempo es una medida de la percepción del entorno y el ritmo de consideración de los objetos con respecto a la presencia humana, lo que deslaza los mimbres de la historia convencional para la consecución de una mirada perceptiva que aprehenda los conceptos a través de la experiencia cotidiana. Si en Proust el tiempo es una posibilidad de ampliar los horizontes en el marco del recuerdo, como una presencia y no como una reliquia del hombre, en Mann el tiempo es una nada en la que el ser flota, aislado de todo acontecimiento y obligado a una explicación volitiva, en Broch es un término de partida del diálogo filosófico con la verdad y en Kerouac, por ejemplo, es una locomotora que empuja a los hombres a descubrir el sentido de la felicidad, en Miró parece colocarse en la posición de un injusto juez que va socavando los pilares del hombre, que acosa su realidad, que agota sus principios y sus más sólidas defensas. El tiempo mironiano también es una presencia humana, pero tiene algo de ese carácter desnaturalizador que va en contra del principio vital, o tal vez no, si consideramos la nada como una sección natural de la vida. En todo caso, el tiempo en Miró es un tiempo degradante, un obstáculo, y una fuente de preguntas.

“Pero lo verdaderamente bello en esta novela es ese “tiempo que es algo más que soporte” o puntualización. El tiempo que adquiere o se configura de forma dramática y protagónica, y se convierte en algo trágico a su paso sobre las vidas de los personajes. Sí, los personajes viven su existencia más o menos vulgar y sobre ellos el tiempo se convierte en algo central, en personaje central. Es el tiempo que va destruyendo las vidas, socavándolas.” (Ruiz-Funes, Manuel: Introducción a Miró: 2010: 75)

Pero, sobre todo, como ocurre en la novela del siglo XX, el tiempo es una consecuencia de la acción de la conciencia humana.

“Tema fundamental de *El humo dormido* y, en esencia, de toda la obra mironiana es el de la temporalidad, especialmente, en su dimensión psicológica o heterogénea.” (Ramos, Vicente: Prólogo, en Miró, 1984: 45)

Lo que sí parece evidente, y la crítica ha señalado convenientemente, es la diferencia que significa en la obra mironiana una cierta consideración física del tiempo. Ya lo hemos dicho: la conjunción del tiempo de la conciencia y la acción destructora del tiempo físico se coordinan para mostrar una realidad multidimensional, que no renuncia a los hechos del devenir, y que trata de adquirir un mayor realismo. El hecho de que la dimensión

material del tiempo actúe en consonancia con la percepción del sujeto, no interfiere en la capacidad de éste para administrar los objetos y sus consecuencias, así como la evaluación y la ejecución de los recuerdos como motores del presente. La acumulación de emociones y sensaciones proporciona la vía de actualización de los recuerdos, y reaviva la memoria. La potencialidad latente de todo hecho pasado centra las expectativas de la simbología mironiana en este sentido. Sin embargo, el tiempo también es un factor determinante de la historia; diríamos que la cara negativa de la dimensión temporal es la que minimiza al hombre y engorda los factores sociales que no dependen de la percepción, sino de la esquematización conductista del poder político de turno. Y como consecuencia natural, por supuesto, está relacionado el tema de la muerte; el tiempo, de hecho, es sólo un recordatorio de la muerte, es una memoria de la nada. Por eso los cementerios aparecen en la novela de Miró como un mensaje del tiempo, que se cosifica ante nosotros, que nos impide permanecer en la nebulosa del devenir.

“Finalmente, es en los cementerios, ante las lápidas que nos señalan el término definitivo del tiempo, cuando, de un modo fatal y perentorio, surge avasalladora la meditación (...)” (Ramos, 1970: 119)

No posee Miró una idea filosófica de la muerte que no sobrepase el pensamiento cotidiano, parece, más bien, una concepción natural, espontánea, del sentimiento de la nada que está presente en el todo. Supone una convivencia no forzada de un impulso de vitalidad que es consciente de sus múltiples contradicciones y de su destino irrenunciable. Así que su exaltación de la vida no entra en pugna con su evasión del dolor, o su miedo a la desaparición, a la no-conciencia. Al contrario de lo que podríamos pensar de un autor con convicciones religiosas, que pertenece a una cultura tradicionalista en sus orígenes, Gabriel Miró no hace una distinción entre un alma que sobrevive a la muerte y va camino de Dios, y un cuerpo que se degrada y acaba desechado en su propia materia, sino que hace coincidir ambos elementos en una unidad esencial.

“Hay muerte del cuerpo y también del alma. (...) Y hasta parece que la sublimidad del espíritu conlleve fatalmente la ruina de la materia. Quizá, debido a ello, los héroes mironianos, abrasados en un ideal, mueren pronto y en tristes circunstancias. (...)” (Ramos, 1970: 120-121)

Y aunque considera que la muerte es una expresión de la deshumanización del ser, y no del acabamiento del cuerpo por la acción temporal, sus apariciones resultan normalizadas en el ámbito de la novela, como un argumento teatral más. Anticipa esta técnica, de algún

modo, el realismo mágico y todas las alteraciones del orden cotidiano que la narración moderna lleva a efecto. En las novelas cansinianas, estas apariciones servían para salvaguardar los sentimientos más allá de todo límite físico, sobrepasando también las barreras culturales que nos impiden entregarnos a la verdad de las sensaciones. Miró reconoce en la muerte un objeto más de la naturaleza y una presencia activa.

Asunto fundamental en todo el desarrollo que estamos observando es el de la pregunta trascendental sobre el motivo y sentido del arte. Para un creador, que es un comunicador, un enseñante, un dibujante de la realidad y un intelectual, su existencialismo, su vitalidad, su acción diaria se ve relacionada directamente con la vigencia del signo. El signo es garante de la humanización del contenido de las cosas, de la percepción de la realidad y demás asuntos que ya hemos explicado convenientemente, y que coinciden con los puntos de vista de novelistas como RCA y movimientos como los modernismos, pero además es una fuente de reflexión acerca de la condición comunicativa, cognoscitiva y conceptualizadora de la mente humana. El problema más común al desarrollo del arte se encuentra en su dimensión histórica. A través del tiempo, el arte se ha ido viendo sometido por los radicalismos de la acción política, por las fases constructoras y destructoras de las civilizaciones y por la censura de todo conductismo utilitarista, con el fin de evitar las dudas y reflexiones que la creatividad provoca en el hombre, y que obstaculizan el libre desarrollo del poder enajenante de los hombres. La historia, por lo tanto, ha ido minando las virtudes del arte de cara a los ciudadanos, y ha ido arrinconando a los creadores en un espacio mínimo de la sociedad, donde su capacidad de influencia no pasaba de un mero convencionalismo burgués. La aceptación de este modelo social hace olvidar los orígenes y los principios del arte, cuestión que resulta sangrante para los nuevos intelectuales regeneracionistas del 98, pero que se enfrenta, también, a un tipo de realismo materialista que tiene sus propios cánones y que ha conseguido copar los mercados y los lectores de la época. La formación de los lectores de un país, que es un tema delicado y no afrontado convenientemente desde las autoridades, sigue afectando a España, incluso hoy con más fuerza, y provocando una acumulación de arte insignificante, de relumbrón, de usar y tirar, que no dejará huella ni ayudará a la construcción del hombre como ente perceptor y conocedor de sí mismo y sus circunstancias. Las sociedades pagadas de sí, concienciadas del poder de la tecnología, de la ciencia, de las virtudes maquinistas, conceden un segundo plano a las Humanidades y relegan a la novela a un mero divertimento. En tal caso, los grandes proyectos literarios

no tienen un hueco en la sociedad y, mucho menos, en la industria editorial. Éste es un tema que no viene al caso discutir aquí, pero es un fiel reflejo de lo que debieron sentir algunos escritores de fin de siglo cuando se plantearon el problema del signo literario. ¿Hacia dónde vamos? Debieron preguntarse. Gabriel Miró, al igual que RCA, echa su mirada al pasado, buscando en sus principios un lugar de sosiego, de verdad, de pureza creativa y, sobre todo, de compromiso. El clasicismo griego es un espacio idílico de la memoria personal literaria del autor, donde el creador se reconcilia con su oficio y vocación. La reivindicación de los valores sometidos por la historia explota en un esteticismo protagonista, en un desdén por los costumbrismos y en un renacimiento de la abstracción, del lenguaje poético que carga de lirismo aquello que técnicamente fue enterrado en una realidad gris y pasajera.

“En los números 101 al 105 de la citada revista [*El ibero*] –Alicante, junio, julio y agosto de 1902- podemos leer *Vulgaridades*. En esta especie de fábula trata Miró el tema de la decadencia de las Artes, especialmente de la Literatura, diagnosticando las causas y proponiendo como único remedio el retorno e “imploración al pasado”.” (Ramos, 1970: 13)

De ese modo, lo clásico se convierte en elemento de modernidad en la literatura mironiana, así como en RCA los instrumentos de la novela tradicionalista, bien empleados, sirven de complemento a la nueva estructura del género. Eso demuestra la convicción de ambos autores de que el arte no se construye sobre una destrucción de lo *viejo*, sin paliativos, sino sobre una consideración reflexiva de los verdaderos elementos de la expresión, que no albergan prejuicios sino certezas. Y entre las que pueden derivarse de la corriente de ideas sobre el sentido del arte, encontramos la palabra, como núcleo definitivo de la interacción del hombre con el entorno. La palabra, que en RCA es autónoma, escogiendo libremente el sentido y significado que, de manera intuitiva, ha de aplicar en cada contexto, en Miró, sin embargo, posee un sentido metafísico. Expliquémoslo. Gabriel Miró y RCA consideran que la palabra es forma y fondo a la vez, sin prejuicios de correlación significativa, sin órdenes más allá del medio intuitivo. Pero RCA, en el espectro significativo de la palabra, conviene en admitir que ésta no se adscribe a un significado u otro dependiendo de elementos extra-lingüísticos sino que nos demuestra, a través del uso singular de la metáfora, que sus potencialidades brotan de forma espontánea y que es el conocimiento generativo del hombre, incluido en su ser desde los orígenes, el que va descubriendo dichas relaciones semióticas. Parecería que

Miró ya ha asignado a cada forma un contenido, de manera gramatical, contenido que no coincide que la visión flexible del signo cansiniano. La preponderancia de la palabra en la nueva literatura tiene, para ambos autores, matices distintos.

“Este pleno y radical sentido metafísico de la palabra origina la sustancia del estilo. La palabra – repitámoslo- ha de ser la justa, en cuyo contenido de claridad permanecen inseparables el “fondo y la expresión”.” (Ramos, 1970: 53)

Por consiguiente, lo metafísico en Miró es una trascendencia, mientras que lo intuitivo, el ser de la palabra cansiniana, es una inmanencia. ¿Son contradictorios ambos conceptos? No; en el caso de Miró la palabra infiere un tratamiento intelectual que descansa en los esquemas del pensamiento occidental, mientras que el orientalismo cansiniano ha impregnado a su obra, y al desarrollo de su signo, de una densa espiritualidad. Si el signo mironiano, técnicamente, descansa en un registro conocido pero se desarrolla en una estética que potencia su sonoridad y cohesión, en RCA la palabra contiene vectores de sentido que se mueven con total libertad y que pertenecen al campo de una incertidumbre. La *física de la incertidumbre* del signo lingüístico cansiniano muestra un campo de acción muy amplio y una proyección derivada del proceso observador de la conciencia, que es capaz de comunicar nuestro orden gramatical con el índice de concepción y representación de la realidad. Como ya dijimos, la asignación semántica del signo en este vasto espectro de posibilidades no es una asignación aleatoria, sino una consecuencia de la experimentación, que es una herramienta poderosa de interacción con el medio y una fuente inagotable de conocimiento vital. La mera cohesión de los sentidos elevados por la metáfora, que son reconocibles por cualquier individuo y que, por lo tanto, representan un rasgo de objetividad, manifiesta la flexibilidad efectiva del signo. De hecho los modernismos diseñan al artista y, mientras en RCA hay un pulso humano del mismo, que se vale de su experiencia intelectual para dejar fluir al verbo, en Miró la búsqueda de la palabra acertada, como en Juan Ramón Jiménez, trasluce una operación intelectual diseñada por el hombre. Es decir, que en la literatura cansiniana la palabra escoge su lugar, y en Miró el artista escoge la palabra justa.

“La más anhelada ambición de Miró la ansiedad que orientó su vida no fue sino la de adivinar la palabra exacta (...)” (Ramos, 1970: 58)

La tesis mironiana respecto al proceso emoción-símbolo-palabra quedó así definida:

“La palabra es la misma idea hecha carne, es la idea viva transparentándose gozosa, palpitante, porque ha sido poseída. Quien la tuvo hallóse iniciado y purificado para merecerla, y padeció y fue dichoso. Pasa, después, al lector, tan casta y tan verdadera, que percibe como la emoción inicial, y si también tiene preparada su alma, se apodera de la idea desnuda y madre de todas las evocaciones, que, en su regazo, hierven como un dulce y sagrado abejeo... (*Glosas de Sigüenza*, 2ª edición, páginas 117-118)”
(Ramos, Vicente: Prólogo, en Miró, 1984: 40)

Aquí radicaría la magna labor del escritor-artista, en la búsqueda de la precisión, pues el encaje de la palabra exacta consigue la comunicación perfecta con el receptor, la confluencia de los sentidos de individuos diferentes. Porque en la palabra se concentran imagen, símbolo e idea. Ya que la forma y el contenido son lo mismo, están dotados de una misma realidad, la experiencia de los sentidos es la única capacitada para descifrar la totalidad del mensaje, pues está equipada con la potencialidad intuitiva de la creatividad humana. De ahí que sea la palabra una fuente de conocimiento conectada con el pensamiento y el ser del hombre, en su más arraigada originalidad. La palabra muestra, así, las *esencialidades* del ser, y es condición inexcusable de la novela, así como del arte literario en general. En particular, el género narrativo posee una condición ontológica que está dada por la presencia de la palabra como instrumento generativo, ya que es el único capaz de decodificar los objetos contenidos en la idea, o la idea que surge de los objetos, que son dos sentidos del conocimiento. Además, la palabra mironiana se explicita en la concreción de la belleza, que supone el techo lírico de la realidad, donde anida el conocimiento auténtico, desvelando los ejes vitales de la existencia del hombre. Y, al precisar los términos del sentimiento, la expresión se vuelve percepción intuitiva, captando la atención del ser inserto en cualquiera de los individuos que actúan como receptores. El proceso se completa con los rasgos característicos del lenguaje, que definen un área cultural, una lengua vernácula, unas condiciones históricas y anímicas. Todo esto considerando que la estética mironiana, como en RCA, hace incluir toda esta esencialidad en la forma de la palabra, que es un total indisoluble.

Otro punto en común con la filosofía del autor sevillano es la consideración del arte, al igual que el signo, como de un valor excelso de la condición humana. El aristocratismo del escritor alude a la exclusividad de quien sabe manejar los mensajes de la realidad, y tiene a su alcance los límites de la belleza y los resortes de la comunicación. No todo el mundo está capacitado para realizar tamaña labor, magna y compleja, pero sí todo el

mundo debe estar orientado a conseguir los efectos finales que persigue. La utilidad del arte debe ser establecida en el lado fenomenológico, ya que el prisma conceptual tan sólo aporta la mirada unilateral del creador, que está definida en el orden de la singularidad previo a su puesta en común. Sólo el hecho comunicativo da sentido y actualiza la calidad del ser que contiene el mensaje, y sólo el lector, entonces, da vida y poder al texto.

“(…) el Arte aparece situado, en el pensamiento mironiano, en la cima de valores, hallándose Miró, como persona, en esa cúspide, y siendo él, como artista, “cabeza de linaje”, según acertadamente dijo Ramón Pérez de Ayala. De aquí, su claro aristocratismo artístico y su repudio de lo plebeyo. El Arte es cosa de los elegidos y para los elegidos, (...) Sin embargo, el pueblo (...) es el que, en definitiva, otorgará, con su reconocimiento, la gloria al artista (...)” (Ramos, 1970: 47-48)

En la novela de Gabriel Miró el paisaje humano está orientado por ese *buenismo* del alicantino, que exhala, claramente, filias y fobias y que categoriza los personajes según su comportamiento. El destino de los hombres, el dolor existencial, la desgracia de las circunstancias terrenales, son valores que despiertan la conmiseración del autor y su voz parece siempre un alegato contra la injusticia y un acercamiento a los desclasados. Si en RCA, el excluido protagonizaba la más sincera protesta contra el contexto, a través de un aislamiento elegido por él mismo, regodeado en su melancolía, o extrayendo una certeza vital de una situación impuesta por el entorno, vemos que en Miró los desclasados lo son por mor de la sociedad, y no siempre tienen el arrojo del antihéroe, sino que esperan pacientemente el destino que se les ha asignado. Esa imagen de desolación, de apartamiento, es un cuadro humano que no refleja desesperación, pero que denota la exaltación del dolor, la enajenación que produce la desgracia, la deformación humana producto de una circunstancia concreta que, muchas veces, es resultado de la vida misma y, otras, consecuencia de la mano artificial de la sociedad. El hombre envilecido por los reveses, acaba claudicando al destino y muriendo en su rincón. Este personaje dista del protagonista de la novela cansiniana que, en su sufrimiento particular, se sabe poseedor de un anhelo que no le deja reposar en el vacío y que le empuja a buscar el amor, la luz, la salida, una esperanza que no es de esta tierra pero que puede ser vislumbrada desde aquí. En este sentido, Miró es más un contemplador pasivo y su influencia romántica no llega a tener ese matiz de acción social que en RCA parece tan evidente.

“Imagen de un ayer detenido en el dolor, de la triste y densa y amarilla paz de un tiempo concreto paralítico, es la que nos dejó Miró al trazar la figura de la campesina ermitaña (...) Desde su portal,

sentada junto a su marido, ella ve el cementerio, donde está el cadáver de su única hija. En la silueta de esta viejecita resplandece amargamente “la expresión de toda su paz”.

La angustia más completa y, tal vez, la de mayor profundidad humana nos la depara la contemplación de los “matrimonios decrepitos”, que viven en soledad y que “parecen hermanos.” (Ramos, 1970: 420-421)

En el caso del héroe histórico, Cansinos dibuja la presencia de los políticos locales como de seres ridículos que, caricaturizados en su mediocridad, pululan por el paisaje haciendo y deshaciendo sus pequeños tejemanejes. Se burla así de los resortes de la política mundana, que trata de imponerse al rival sin pensar en los beneficios de la comunicación y la convivencia. El sentido de la universalidad del ser humano no corresponde con los valores de la política utilitarista, que destruye la grandeza del ser con su positivismo destructivo y ciego. Miró tiene muy mala opinión de los mecanismos del poder, en general, y utiliza la literatura como un medio para expresarla.

“La repugnancia y el desprecio de Gabriel Miró por la que denominamos “política lugareña”, no sólo cae sobre los pobres caciques aldeanos, sino también, y aun con mayor mordacidad, sobre los que tenían en sus manos el gobierno de la comarca o de la provincia, ya asentados en ésta o “dirigiendo” desde Madrid (...)” (Ramos, 1970: 428)

Éste es un punto en común con los intelectuales noventayochistas, pero que no ofrece, al contrario de éstos, una solución práctica a la decadencia visible de la política, ni da las claves de una instrumentalización de los valores humanos por medio de las instituciones. En todo caso, en Miró como en RCA las claves de la nueva estructura social tienen su objetivo en el individuo, para hacer de él el motor de la regeneración. El sujeto, proyecto educativo, es el inicio de toda sociedad y el único que puede hacer que los cambios sean duraderos y estables. Consecuentemente, ambos autores marcan la disolución del medio histórico y de las manipulaciones del orden social, para descentralizar las estructuras en favor el conocimiento certero y de la construcción de todo un modelo de principios y valores incólumes, que serán el pilar sobre el que nacerán las verdaderas civilizaciones. Ésa es, al fin, la visión modernista del hombre.

Si bien la tipología de los personajes de la novela cansiniana reflejan una serie de circunstancias que se puede relacionar con el entorno social, pero que tienen una singularidad muy excéntrica, el personaje-tipo mironiano sí que se asemeja bastante a los

cuadros costumbristas de la época y al modelo de ruralidad y localismo que asociamos con la España profunda. Este ambiente condiciona la manera en que el personaje interactúa con el entorno, y marca las líneas de su personalidad. De modo que es el conductismo social el que predomina.

“Se puede decir que la chatura estética de esos seres mironianos les impide la primera visión, y que su vivir pueblerino, reducido al ámbito de Oleza, no les posibilita el sentido heroico. Viven ciegamente su partidismo, que no ideal político, puesto que no tienen ideales. Ante las circunstancias en que se ven envueltos manifiestan sus quejas, su censura y no la crítica; son murmuradores del ambiente e incapaces del enfrentamiento dialéctico.” (Ruiz-Funes, Manuel: Introducción a Miró, 2010: 20)

Lo que dificulta la felicidad del hombre, en el caso de RCA, es la obsesiva persecución del amor, del ideal que no llega a cumplirse jamás, pero que siempre está presente; en Miró, la desgracia tiene forma de enfermedad, de decadencia. El hombre impedido es un hombre infeliz. El ejemplo más cercano de la novela cansiniana es el del personaje del artista-artesano, aquel que se deja la salud en un esfuerzo ímprobo que jamás da los frutos esperados y que hunde en la miseria al que lo protagoniza. La enfermedad es la manera de mostrar las debilidades de la conciencia que es, muchas veces, incapaz de reconocerse y se deja arrastrar por las falsas certezas del entorno, por la masa inconsciente que no permite la extravagancia de ningún pensamiento ajeno a la norma. Los localismos representan, mejor que nada, esa dictadura del pensamiento colectivo. Lo que para RCA es más claro en el espacio urbano, para Miró lo es en la profundidad de la tierra. Entonces, la modernidad mironiana tiene mucho que ver estéticamente con un tradicionalismo literario muy de la realidad nacional. Éste, junto con otros motivos, dan la coartada suficiente para que la crítica haya sustraído a Miró de la literatura modernista y lo haya colocado en una tierra de nadie, clasificándolo como “paisajista” o como “esteticista”, sin más añadidura. La simplicidad de estos epítetos, en su soledad, excluye, como sabemos, la complejidad de los medios intelectuales del artista alicantino, y no dan reflejo de su modernidad y de su amplio proyecto social y humano, afincado en la literatura. La razón de la falta de destreza en la composición del género novelístico es muy recurrente, pero está originada en la concepción de la novela como de una arquitectura cerrada y canonizada, algo que limita las posibilidades expresivas del conjunto. Lo que hemos venido llamando el realismo materialista, no es sino un modo de construcción de la novela que, además, desnaturaliza los términos del arte, en su proyección global, por lo que

hemos de ver en estas críticas una afirmación de la exclusividad del arte mironiano, y no un defecto del mismo.

“(…) Ganivet’s friend Francisco Navarro y Ledesma writes in *Lectura* (...) that Miró does not know ‘lo que son las proporciones, los contrastes, los claroscuros, toda la parte de composición pictórica y de distribución arquitectónica de una novela.’ (Macdonald, 1974: 9)

Miró se centra en personajes oscuros y bárbaros, rurales y crueles, en cuadros expresionistas que muestran la infamia nacional, el desamor, la influencia perniciosa del clero y el atraso secular, mientras que RCA encuentra el mismo motivo en la ciudad, en el arrabal, en la vida bohemia, en la degradación del hombre que sueña en un mundo desorientado, de un quiero y no puedo. En esos ambientes la percepción se torna como un valor de máxima importancia, ya que todo detalle esconde una idea que añadir para completar el conjunto de la visión. El trazo de la realidad se forma de una atomización de la misma, y la esencialidad se vive en los fenómenos de la expresión, que son originales y unitarios. El modernismo de Miró, como el cansiniano, lleva a la percepción, la impresión y la sensación por el camino de la idea, es decir las imágenes están transformadas por el tamiz de la inteligencia, y son vertidas con un propósito artístico e intelectual, aunque nacen con un origen cotidiano y un uso innato. Ese posibilismo visual y sonoro está cantado por Ernesto López-Parra en *El color no existe*, recogido en la revista *Grecia*, año II, Núm. XXV, en Sevilla, 20 de Agosto de 1919:

“El Color no existe; el color
es un vicio de la retina...
Todo es blanco,
como la luna y las estrellas,
y si vemos el cielo azul
es porque Hugo nos lo dijo
¡y seguimos su engaño, neciamente! (...)
¡El Color lo inventaron los hombres
para jugar a la ruleta...!” (Revista Grecia, VVAA, 1998: 9)

Por otra parte, el modernismo encuentra en la ciudad el modelo teatral válido para la experimentación humanística. Es el entorno natural del hombre de la modernidad, del hombre constreñido por la historia. Tanto Miró como RCA han llegado a esa conclusión aunque el primero, orientada su novelística hacia un localismo mucho más profundo,

parece hallarse más cómodo en el mundo anquilosado de los tradicionalismos. RCA crea la arquitectura poética del arrabal, que luego veremos en la poesía de Borges o en la novelística norteamericana, y europea, con gran profusión de imágenes y que propicia el desarrollo literario del personaje en soledad, del individuo enajenado. La ciudad en el mundo mironiano es una cárcel, es un desván de la miseria y se vive como una circunstancia que ha de arrostrarse. Posiblemente, la ciudad sirve de relieve para que la naturaleza concebida por Miró, mito espacial del hombre que nos recuerda al símbolo de Israel en RCA, sea valorizada en su justa medida y entronizada en la conciencia de la derrota, de la que sólo se puede sobrevivir bajo el mandato de los principios originales que la propia naturaleza nos legó, y a los que nos debemos.

“(…) la sociedad supone una “vida menguada que el hombre ha construido dentro de la vida natural, amplia, grandiosa, libre, henchida de amor” (*Hilván de escenas*, págs. 202-203). La expresión máxima del cuerpo social o “vida de artificio” es la ciudad, “la obra de los hombres y lo menos humano”.” (Ramos, Vicente: Prólogo en Miró, 1984: 42)

Algo de lo que no hemos hablado convenientemente es de la simbología modernista en la obra mironiana, salvo por los aspectos que hemos venido desarrollando, y que se han centrado en la aparición del paisaje como predominio del elemento natural, que es el predominio de la imagen, a fin de cuentas; y, por supuesto, la preponderancia de la palabra como instrumento de conocimiento del hombre. Además, hemos de destacar, en este sentido, la utilización del color azul como símbolo poético, algo en lo que entronca con el rubendarismo más convencional. Se trata de una apreciación que se desvía un tanto de la visión del azul mironiano como consecuencia de la luz levantina, es decir como aspecto indisoluble del paisaje local de su infancia. No sólo se trata de eso, puesto que es Miró el que desarrolla la simbología del azul como instrumento de poesía, de exaltación de la belleza a través de una prosa semánticamente extendida. El azul es algo que pertenece a la esencia mironiana como una voz modernista, que clama por una realidad más allá de la realidad. Lo podemos apreciar como la consolidación de una mirada exaltada, lírica, ideológica y constructora. Por tanto, no desechamos la idea de que el azul mironiano es un trazo paisajista sino que, más bien, añadimos la circunstancia que supone el mito de la visualización del arte, instrumentalizado por un poeta.

“La percepción y el sentimiento del azul es considerado tan entrañablemente por Miró que lo llega a sentir posesivo, “como una porción de nuestro heredamiento”.

El azul, en todo y eterno en sí, goza de una lírica y hasta de una metafísica sustantividad”. (Ramos, 1970: 294)

“Simbólicamente, no sólo es azul la poesía, sino también la paz.” (Ramos, 1970: 295)

El azul es, ante todo, un mito, pues de mitos se compone la nueva sociedad: espacios de la idealidad e ideas que motiven la expresión absoluta y descarnada de la ontología humana. Como también es espacio mítico la ciudad de la infancia, el espacio de la memoria, donde vemos confluír rasgos que son referencias elementales de la personalidad del sujeto, tales como las imágenes culturales, los arquetipos locales, la lengua propia, los dibujos de la cotidianidad y ciertos comportamientos que son asociados a un estereotipo de la memoria, más que a un costumbrismo detallista. Diríamos que las aportaciones referenciales de la cultura vernácula, insertas en espacios míticos de la memoria, son una recreación del mundo perdido, donde todo tiene un tinte de idealidad que sobrepasa las costumbres del día a día, y de la que son borrados los aspectos de negatividad que puedan llevar implícitos. Se construye así una vivificación de la infancia destronada por el tiempo, con el único propósito de readmitir en el ser los valores de pureza y honestidad que aún conserva el ser humano, a pesar de su anuladora experiencia.

“(…) Oleza es tradición, estancamiento, misticismo; pero también naturaleza y ciudad hermosa, independiente y libre.” (Ruiz-Funes, Manuel: Introducción a Miró, 2010: 46)

“Edgard Gunn, en el artículo “Myth and Style in Djuna Barnes’s *Nightwood*”, señala en su enfoque psicológico la importancia del mito basado en imágenes arquetípicas. Gunn acierta al apuntar que los personajes de la novela están definidos por alusiones religiosas. Félix, Nora, Robin y Jenny son también imágenes arquetípicas.” (Cobos Fernández, 1995: 129)

Varela Jácome es un defensor de la literatura mironiana como de un modelo modernista y destaca (Varela Jácome, 2003: 73-74) la profusión de elementos esteticistas de su narrativa, así como su inspiración poética. Habla de la palabra en Miró como de una herramienta de la sensibilidad humana, conectada con expresiones anímicas de los personajes, y del propio comunicador, que interrelacionan con el lector a través del común experimentar de ambos. Y trata de trasladar dichas sensaciones vívidamente al observador, sean pertenecientes al sentido visual o sonoro, o incluso a otros más complicados de reproducir, como el olfativo, que en su obra tiene una abundante presencia. Las concomitancias con el rubendarismo pueden hallarse con más facilidad

gracias a su simbología bien definida, como hemos observado en el caso del color azul, mito visual y poético, pero también se aprecian, y Varela Jácome lo indica, rasgos que están más en la línea de una difusión del lenguaje, de una proyección pedagógica de las dimensiones lingüísticas a través de la literatura, como en el caso de Valle-Inclán. Ambos son excelentes maestros de la palabra en español y desarrollan un especial enriquecimiento de los textos a través de su morosidad temporal, que les permite disertar acerca del sonido y la evocación de los términos, sin importar el desarrollo argumental, que es secundario. La sensualidad rubendariana está también presente en la literatura de Gabriel Miró, pero no es una sensualidad erótica ni morbosa, sino una voluptuosidad recatada, que permanece en los límites de un miedo religioso, enfocado en los márgenes del súper-yo censor de la fe. En todo caso, y siendo muy arriesgado, en mi opinión, Varela Jácome alude a Gabriel Miró como antecesor muy adelantado de Marcel Proust. Aceptamos el precedente, pero no puedo estar de acuerdo con afirmaciones que le colocan cerca “incluso, al superimpresionismo antes que Marcel Proust.” (Varela Jácome, 2003: 75) ya que dudo que la obra mironiana dé el paso definitivo hacia la apertura total del ámbito de expresión del género novelístico. En mi opinión, se acerca muchísimo a ese espacio de libertad poética y conceptual de la novela, pero aún está constreñido por un tradicionalismo censor, no tanto en la utilización técnica de los vocablos o en la construcción de una gramática particular, sino en la confluencia de los sentimientos y la conformación del héroe literario, de la cosmovisión aplicada al mismo y de la voluntad de proyección real de los sentimientos que, en ocasiones, aparecen como encerrados más allá de lo necesario, siendo lo “necesario” el margen de la historia cultural vernácula. Su posición como observador privilegiado en el interior de la ficción, desarrolla puntos de vista mucho más *conducidos* por su propia personalidad, vertiendo catárticamente los estímulos que le han llevado a la valorización cultural como cima de la arquitectura social. Al igual que en el caso de la novela cansiniana, Miró hace de su yo un personaje de referencia para el diálogo entre los objetos vivos de la realidad novelada, y esto le sirve como experimento para descubrir las diferentes dimensiones del ser, que no se encallan en la materia fría en que ha sido consolidado intencionadamente. Sólo la voz del yo, en primera persona, es capaz de captar las necesidades que genera la existencia, por lo que su aparición como interlocutor ficticio es una expresión de voluntad y principios artísticos.

“Probably this discovery of a personal way of writing corresponds to psychological self-discovery. (...) Miró was aware of the two poles of self-doubt and self-assertion within himself.” (Macdonald, 1974: 7)

Es por esto que en Miró hablamos del *sigüencismo*, de la construcción literaria del personaje de Sigüenza como de una figura que aúna muchos más elementos que los propiamente personales, y que trata de proyectar una referencia potencial, que interactúa con el entorno y no sólo elabora rasgos individuales. Es decir, se trata de un modelo activo y no de un molde contemplativo, por lo que no se puede hablar de un espejo individual sino de una voz dialogante. Juan Chabás opina lo siguiente al respecto:

“Es, más bien que una descomposición o desdoblamiento de personajes, una poética, lírica integración de la vida de Miró y de Sigüenza. O si se quiere, más claro así, es el resultado humano de la compenetración lírica de Miró con el paisaje y con la vida.” (Ramos, 1970: 139)

Pero no sólo Sigüenza representa la concentración del ego mironiano, y de su dimensión literaria, sino que en otros personajes, como no podía ser de otro modo, Miró desdobra elementos humanos que le identifican y que nos proporcionan un eco de la vitalidad que la voz primera ofrece en el texto narrativo.

“Aunque la vida de Miró no se parezca a la de don Magín, sí se pueden advertir muchos rasgos comunes en la personalidad de ambos: el gusto por las flores, la sensibilidad, especialmente olfativa, el amor por los clásicos, el individualismo, la admiración por la belleza femenina.” (Ontañón de Lope, 1979: 41-42)

En la literatura cansiniana, sin embargo, esta tendencia concentradora del personaje se aviene con una tipología mucho más marcada, que se dispersa menos, puesto que el encuadre contextual y existencial del protagonista de la novela de RCA responde mucho mejor a las características de un antihéroe predefinido por su modelo literario. Luego, es más fácil encontrar un ejercicio de intertextualidad en la novela corta cansiniana, en este sentido, que en la novela de Miró –exceptuando la figura de Sigüenza– puesto que sus personajes bien podrían encajar en las construcciones argumentales de las diferentes obras. En Miró, no obstante, los modelos narrativos son bastante similares, conceptualmente hablando, pero el autor trata de enriquecer la presencia de los protagonistas desde diferentes ángulos, lo que da como consecuencia una cierta dispersión tipológica, algo que es más propio de la novela decimonónica. En ese autor-personaje se le da un especial relieve al espacio mitológico que, entre el mito del Sur

cansiniano y el levante mironiano, crea un paralelismo para ambos autores, algo relacionado con la infancia y con una visión del arte y el hombre. El mito del lugar de la infancia de Miró es también un recuerdo idealizado, pero más terrenal y descriptivo, menos difuminado.

“Los recuerdos infantiles acompañan a Miró, no sólo en *Años y leguas*, sino a lo largo de toda su obra. Es más, identifica provincia con infancia (...). El regreso a la región natal es una constante evocación de la niñez (...). Y los paisajes reproducen en el escritor sentimientos lejanos, casi olvidados (...). Las descripciones que hace Miró, aunque llenas de emoción, reproducen paisajes reales, muchas veces con un realismo casi duro, por lo deslumbrante.” (Ontañón de Lope, 1979: 46-47)

En RCA, sin embargo, el regreso al terruño no es físico sino memorístico, es la recuperación de un espacio de valores, más que de un espacio material. Es el lugar del Sur un trasunto de Israel, la patria simbólica e ideal del judío, que es en él una afirmación existencial y social, una reafirmación ideológica que en Miró no tiene visos de religiosidad, entendida como fe en el mito, sino que se concentra en una valoración del arte como herramienta humana. La tierra de Miró es un cuadro donde los colores representan los objetos de la realidad y la relación experiencial del ser con ellos; más lejos en la valoración, Miró no tiene más idealidad que el apego natural al terruño, que es un arma conductista, pero también un remanso de paz y de sosiego para el alma. Empero, la religiosidad como aspecto cultural del hombre contextualizado sí que ocupa, como en RCA, una referencia vital y artística importante. Se trata de aglutinar, en todo lo posible, aquellos aspectos que conforman la idea del hombre de fin de siglo, y que han hecho de él lo que se conoce. La historia, pero también la palabra, han venido transitando por el camino de las tradiciones y el folclorismo, en la voluntad de hacer permanecer a través del tiempo las luces de la experiencia. En ese sentido, la religión, como en el caso de la hermenéutica, transmite ecos del pasado que son valiosos y que no pueden ser desechados por el nuevo modelo cultural. El aprovechamiento de estos rasgos es en Miró un arma fundamental de transmisión de sensaciones y de reconocimiento de la complejidad comunitaria, como en el caso de RCA, aunque con menores matices, a mi entender. La religión mironiana tiene un sentido de la apreciación de la moral que en la novela de RCA no pasa de un esquema culturizado, y en esa asimetría convergen.

“Otra fuente capital para la formación del estilo y pensamiento mironianos es, sin duda alguna, la *Biblia*. Las referencias implícitas y explícitas de los textos sagrados en la obra mironiana son constantes.”
(Ramos, 1970: 20)

En todo caso, la religión en Miró tiene en la figura de Dios un espacio de consuelo para el hombre, una materialización del amor y la paz que responden a la moralidad y la fe católicas, más que a la mitología literaria. Entonces, Dios es catalizador del hombre y el mundo todo, referencia centralizada y universal, que ocupa la espiritualidad de los seres y las líneas de los objetos, lo que nos habla de una cosmología bíblica no cuestionada desde su modernidad artística. Es así el modo en que Miró entiende la fe, como un trascender la creencia, en palabras de Vicente Ramos (Ramos, 1970: 71), y que se “apodera de las almas cuando ansían el regreso a lo divino” de un modo platónico. La exaltación de la divinidad como una forma suprema de contacto del hombre con la espiritualidad sublimada de las almas, es de un misticismo clasicista que, en algún momento, sirvió de estímulo a la literatura cansiniana para avanzar hacia el mito de la idealidad y la belleza, como complejidades perpetuadas por la fe sensorial, que no guarda relación alguna con la racionalidad. En algo sí se parecen los conceptos religiosos de ambos autores: la fe es un regresar, es un volver al origen de una pasión ancestral, que es un lugar que pertenece a la memoria de todos los tiempos. El templo judío y el templo católico son el mismo templo, allende los siglos, un espacio de pureza y revelación. La visión moderna de la literatura mironiana tiene a la religión como un resorte humano que no contradice las teorías científicas sobre el origen de la vida, pero que se apega a ciertas tradiciones y hábitos que mantienen la culturalidad del medio. Las referencias a Santa Teresa, por ejemplo, despiertan los ecos de un misticismo que, en el caso de Miró, puede ser llevado a extremos muy poco convencionales. Demuestra así, cómo el clasicismo tiene materia para transformarse y transformar los medios expresivos.

“The references to St. Teresa naturally offer examples of all Miró’s various ways of using such references. The most interesting are those in *Las cerezas del cementerio* and ‘El favor de su majestad’. (...) It is the most modernista of all Miró’s major works and St. Teresa is brought in as a part of the fashionable fusión of sex and religión. (...) For all his admiration for the saint, Miró reverses the terms of mystical literatura and uses religious experience to illustrate sexual feelings.” (Macdonald, 1974: 89)

Tanto Fray Luis de León como San Juan de la Cruz son otras de las referencias que aparecen en los textos mironianos como símbolos de una cristiandad que lleva más allá

sus enseñanzas. Ese más allá es un punto de vista humano, una mirada a los anhelos y carencias del individuo que hace encajar los principios y simbologías de la fe con una interpretación sagrada de las cosas. El hombre es sagrado, a ojos de Dios, lo que facilita la reencarnación de la fe en la percepción sensorial. El conocimiento debe ser una exaltación mística de la realidad, un llegar, por lo que los instintos innatos del sujeto se presentan como variedades creativas de la fusión divina con el ser, en una nueva imagen de la religiosidad.

“The deliberate fusing of sex and religion in ‘pan’, ‘adorable’, ‘reliquia’, ‘fetichismo’ offers the modernista view, so that in this context San Juan’s assertions have to be distorted to suit the case. Indeed, the passage continues by describing Félix as ‘este mozo sensual y místico’. Only modernista usage could couple those two adjectives that explicitly reject San Juan’s hierarchical solution.” (Macdonald, 1974: 95-96)

Al considerar los términos en que Gabriel Miró expresa los grados de misticismo del hombre moderno, no podemos dejar de pensar que hace uso de lo hierático como de una visual herramienta de percepción individual. Es la experiencia del hombre con la realidad una experiencia mística, a la que se pueden aplicar los resortes del clasicismo religioso español, pero sólo como una manera de entender el proceso, no como un principio de fe y, como vemos, hace depender los resultados más de la propia visión del sujeto que de la condición religiosa del hecho en sí. Por tanto, el misticismo mironiano tiene más de modernista que de católico. La conciencia, una vez más, se antepone a la enseñanza que es externa. En sí mismos, los padres de la religión ofrecen una oportunidad hermenéutica que no debe ser desdeñada, por lo que su invocación es una inteligente manera de conciliar ambos pensamientos: la raíz psicológica de la conciencia y la negación del hombre en favor de Dios. Pero en ambos conceptos subyace una mirada interiorista, una introspección que redescubre la cesura entre los yoes. De ahí que se trate de discernir si un censor controla las percepciones y, por ende, las certezas del individuo. Y, de ser así, se busquen los resortes de la liberación de la conciencia, para que los instintos surjan de modo espontáneo y ofrezcan un modelo más variado y enriquecido de los objetos contemplados. Para Ian R. Macdonald, al que venimos siguiendo también con atención, (Macdonald, 1974: 179-180), la forma en que Gabriel Miró ofrece la redención del hombre alejada de Dios es un error. Supone este autor que representa una adscripción a las modernas teorías teológicas, según las cuales Dios ofrece una posición ética frente a la historia y no una reconciliación de la fe en Cristo, una moral de la creencia. De este

modo, Miró consideraría seriamente la emancipación del hombre frente a Cristo, sin admitir la desaparición de Dios, pero poniendo a cada uno en su justo lugar. Esta posición, de ser así, no supone, en mi opinión, un error sino una regeneración de gusto nietzscheano de los valores que condicionan el orden social, puesto que mantienen la verdad de la palabra transmitida y aceptan el modo cultural de conservarla, sin que esto suponga una desvirtuación del ser del hombre o un sometimiento de su capacidad creativa. De algún modo la teología, la fe, ha sido subvertida por múltiples capas de conductismo político, que ha invadido los principios originales de la divinidad, del orden sacro, haciendo que la artificialidad de la historia humana haya ocupado los espacios de la religión, ajenos no en su orígenes a la sociedad, pero sí en su aplicación práctica. Por todo ello, la religión es liberada de sus corsés y encontrada en un entorno diferente, relajado de toda manipulación, y Dios se muestra como una verdad incontestable, aunque evaluable en los diferentes grados de la conciencia humana, que participa de su divinidad en el mismo nivel y condición, ya que la vitalidad representa, en su grado máximo, la santidad. No hay nada de sacrílego en esta forma de pensar, en esta auto-religión; de hecho, Gabriel Miró entiende que la simbología cristiana está asociada a una errónea y malintencionada manera de tratar la fe, de la que sí es culpable la institución religiosa, la Iglesia, por su alto nivel de politización y materialismo, que son pecados de enajenación imperdonables.

“Man, then, lacks charity in his personal dealings with other men. This ‘falta de amor’ is incorporated into human society, including the Church, which has been captured by that society for its own ends.”
(Macdonald, 1974: 195)

Una de las notas dominantes del cuadro religioso mironiano es el que representa a la mujer como un ser desclasado, arrinconado en su papel infrahumano, consumido en su desgracia. Si bien en las novelas cortas de RCA, la mujer es relegada a un objeto sexual o a mito erótico, también es verdad que se muestra dominante en su pobreza, como una devoradora de voluntades, alguien capaz de dominar con sus seductoras armas a los hombres, que son débiles de espíritu frente al amor y el deseo. En el caso de la realidad de las novelas de Miró, la mujer sigue en su agujero social, sin posibilidad de destacar. Y esto es una consecuencia de la intervención de la Iglesia en el orden estructural. De tal modo que la religión acaba subvirtiendo la fe por medio de un fanatismo integrista. Paciencia Ontañón de Lope habla de “esas gentes que han “fabricado su propio Dios” (Ontañón de Lope, 1979: 66), es decir de los hombres que manipulan las enseñanzas en

su propio beneficio y en perjuicio del orden solidario de las cosas y los individuos. Así es como procede la historia generalmente. Por ello, la visión de la divinidad que ofrece Miró ha de apartarse de los cánones establecidos por la Iglesia, ha de renovarse. Y esto no significa ignorar la simbología teatral de la cristiandad o los aspectos culturales del catolicismo, que siguen imperando como un medio expresivo reconocible, sino que se refiere, más bien, a la humanización del entorno de lo sagrado, a una identificación o encarnación de valores de la santidad que pertenecen, en realidad, a la disposición humana y que no provienen de un más allá intocable o inaccesible, sino que están aquí, predominando en el cosmos de la existencia, en la complejidad. Por eso, Dios en la tierra puede ser una figura susceptible de manejo, maleable, que pueda ser caricaturizada y pasar por el tamiz de la mirada degradante de la literatura y el arte, para bajar a la tierra y convertirse en un objeto más, que no provoque miedo sino que sea cotidiano, vulgar, nuestro. Además, es posible que se pueda “ejercer” la religiosidad, es decir accionar los mecanismos de la fe para incidir en el orden general, y no sólo concebir al sujeto como un creyente pasivo, incapaz de rozar, por miedo a la jerarquía de los principios, la santidad. Incluso, la visión de Miró, según Vicente Ramos “supone clara dualidad de causa y efecto” (Ramos, 1970: 78), o lo que es lo mismo, no elude el movimiento, la intervención humana, la actividad de la fe, al contrario del papel que la Iglesia, más allá de su propia manipulación de las instituciones del hombre, asigna a la contemplación individual, tal vez por interés mismo. Está claro, de todos modos, que para Miró existe una especial concepción de los principios humanos, y que su actitud de respeto hacia los mismos constituye un orden de valores, que es el que construye los márgenes éticos del comportamiento en sociedad. No es, por tanto, la religión ese orden, sino uno de los elementos culturales que lo componen y no se basa, en consecuencia, en su reglamentación bíblica para medir las consecuencias de las acciones, sino en una visión global que incluye el entorno y los individuos, y del que la fe es un componente esencial, pero no el único, ni quizá el principal. Aunque, eso sí, el orden religioso ayuda a estructurar, de algún modo, el orden institucional de la familia y configura los moldes culturales. Algo a lo que no parece renunciar Miró, con condiciones renovadas. Lo que más indigna al Miró intelectual es la visión casticista y tradicional de la religión, incorporada a los medios de la política convencional, que sesga las libertades de los individuos, sobre todo en materia sexual, y que cierra las puertas al enriquecimiento regeneracionista y creativo de toda expresión humana. El papel censor de la política conductista y tradicional lleva al hombre al callejón sin salida de su propia tragedia,

acrecentada por el hecho convencional de unas restricciones antinaturales y una negación de la propia sensibilidad espontánea del sujeto. Por eso se puede decir que:

“Miró, de todas formas, se une a la gran corriente anticlerical de la novela española finisecular y de este siglo XX.” (Ruiz-Funes, Manuel: Introducción a Miró, 2010: 57)

Curiosamente, esta defensa de la fe por encima de la institucionalización de la misma, ha sido vista por parte de la crítica como de perfil judaico, tal vez por su reafirmación del valor de la palabra transmitida como expresión sagrada suprema, algo que entronca la personalidad intelectual de Miró con la de RCA, indiscutiblemente. Ante todo, empero, esta religión humana es una filosofía del amor, de la solidaridad, del encuentro con el otro, de la proyección sobre el otro. Lo importante de esta cosmovisión humana de Miró es lo que vierte en el modelo literario: el *sigüencismo* es una religiosidad natural, coordinada con el sentimiento de pertenencia a la naturaleza, de rasgos universales, donde todo, hombre y entorno, poseen condiciones intercambiables, de materialización común. Por eso el amor constituye una auténtica fe, aunque no es ésta su única dimensión. La novela mironiana da relieve, además, al amor materialista que es muy propio de los anhelos, a la posesión, al egoísmo consustancial a la posesión del objeto erótico. Distingue muy bien, y acepta en su humanismo, la invasión de la piel del otro como una búsqueda irracional del placer y del goce, por encima de toda moralidad. La pasión es una pasión reconcentrada en el sujeto, no una proyección sobre el otro, como ocurre con las demás actitudes del ser humano al construir la sociedad. Se trata de cubrir un espacio del no-ser, de evasión del vacío de la nada, de completar los espacios huecos del alma del hombre, que son inexcusables. Recuerda esta apreciación a la novela corta cansiniana a su relación de hermanamiento entre los conceptos de sexo y muerte. Dice Ontañón de Lope:

“(…) los amores, en la obra de Miró, nunca se logran y siempre resultan frustrados o fracasados.”
(Ontañón de Lope, 1979: 28)

Y esa realidad responde al mito erótico-femenino, que es un ente inalcanzable que sustituye, en cierta manera, a toda esa simbología católica, a la divinidad misma. La idealidad del amor identificada en el objeto que se ama, es una realidad proyectada por el arte y que explica en parte nuestro comportamiento obsesivo, una realidad transmitida desde el romancero medieval y sellada a fuego en nuestra conciencia colectiva histórica.

Culturalmente, forma parte de nuestra educación vernácula y, en la práctica, conlleva una serie de activos relacionales. Pero desde el orden de la literatura puede ser el marco de una individualidad trágica, de tintes románticos, que exprese la desesperación existencial del hombre consciente. Y a eso, en mi opinión, responden todos estos personajes de la novela moderna, que se ven reflejados en sus propias convicciones y que encuentran la verdad en la negación que tratan de anular, revivificando los sentidos en una constante renovación del mito sexual. El mito, como sabemos, sólo será una referencia, puesto que si el amante cree realizados sus rasgos en alguna mujer u hombre concreto, su idealidad habrá muerto instantáneamente, y entonces el amor pasa a ser un convencionalismo social, y no un movimiento activo hacia la perfección, que todo sentimiento parece albergar inconscientemente. El amor mironiano también incluye la solidaridad entre las gentes y la visión introspectiva del hombre de sí mismo, la consideración de una figura humana en todas sus dimensiones: unitaria y colectiva. Sin embargo, lamentablemente, el hombre puede optar por amar o no amar y, en este segundo caso, niega su condición natural de hombre, algo que es bastante habitual y que tiene que ver con el intervencionismo de un proyecto material del ser. Para Miró, la intervención divina es el único modo de establecer criterios de uso del amor.

“Por tanto, hay que admitir que el amor a todos sólo puede lograrse bajo la autoridad de un mandamiento, como nos enseña Cristo, y como costumbre perfecta que, en su constancia, crea una segunda naturaleza.” (Ramos, 1970: 97)

Esto es como afirmar que el vitalismo nietzscheano es efectivo desde el momento en que el hombre, desdoblado en un dios, en Cristo por ejemplo, aísla su dimensión amatoria, que es conciencia superior, como garante del comportamiento general con respecto al común humano. Las relaciones colectivas vendrían a ser evaluadas por la conciencia divina, que es una segunda conciencia del hombre, o más bien la conciencia más elevada. No se trata tanto de la muerte de Dios, como de su readmisión en la ontología del hombre. En cuanto al tema del amor en la novela de Miró, podríamos decir que las exaltaciones marianas de la mujer son habituales. La mitificación de la feminidad alcanza cotas de religiosidad, además de que en la mujer se identifican valores supremos como la belleza o la pureza de todo sentimiento. La mujer en Miró tiene el rostro de una mujer-tipo: la mujer levantina. Y ésta es comparada con la flora autóctona de la tierra, como un producto espontáneo de la naturaleza. Tenemos poco que añadir a este respecto, y nos remitimos a

la condición amorosa de la novela en RCA, similar en su tratamiento y en su concepción. La tipología femenina en el relato cansiniano, sin embargo, responde más a un perfil urbano, en contraste con los perfiles tradicionales que se identifican en la figura de la hermana o del familiar censor, y que responde a una experiencia vital que comparte junto con el antihéroe. Pero, en realidad, la mujer-tipo como referencia y su elevación espiritual, como objeto artístico, son comunes a ambos autores.

El humo dormido.

Entre las obras de Gabriel Miró hemos de destacar ésta, donde las precisas descripciones de un mundo que parece haberse aletargado en nuestra memoria y que vive a través de nosotros, no nos permite, sin embargo, descubrirlo en el exterior, en la experiencia cotidiana, remitiéndonos constantemente al nivel de la introspección. El texto está preñado de reflexiones por encima de cualquier argumentación:

“Siempre se alza ese hombre entre el humo dormido...”

Y el rumor de sus pisadas trastorna las palabras del *Eclesiastés*, porque sí que hay cosa nueva debajo del sol, del sol y de la tierra hollada; todo aguarda ávidamente el sello de nuestra limitación; todo se desgarrar generoso y se cicatriza esperándonos...” (Miró, 1984: 66)

Aparece un hombre unido a un símbolo, símbolo que sustituye a su personalidad, como ocurre en *El caballero del hongo gris*, de Ramón Gómez de la Serna. Es un claro ejemplo de enajenación cuasi voluntaria. La desaparición del ser del hombre y su sustitución por objetos remite a un materialismo alienante, muy propio de la sociedad del siglo XX.

“Ver la gorra velluda en el perchero del vestíbulo era sentir a Nuño más cerca y más firmemente que si él la llevase. Con la gorra puesta se le escapaba mi hermano, pero la gorra sola impedía la más desaforada y la más leve travesura. El gorro de Nuño el Viejo me ha explicado la razón y la fuerza evocadora de los símbolos y de muchos misterios.” (Miró, 1984: 69)

El personaje vive una realidad paralela infundida por sus lecturas. El quijotismo de Miró tiene un tinte de actualización del ente literario y de homenaje de la tradición clásica española.

“Este de la tahona era un cíclope flaco (...), semejaba surgir el espectro del caballero pálido (...)” (Miró, 1984: 81)

La vida transcurre entre enseñanzas religiosas y las convicciones de un más allá. Hay en los personajes un orden vital, que escapa a la razón de los hechos verificables.

“-¡Al demonio no se le ve, ni hace falta, si de todas maneras ha de engullírselo uno al comer el más inocente alimento; pero, en cambio, con estas gafas he visto recientemente al Hermano Enfermero!
-¡Imposible! Hace veintiséis años que salimos del Colegio; hace veintiséis años que el Hermano Enfermero está en el cielo cantando el “O Salutaris”.” (Miró, 1984: 89)

Las constantes citas cultas dan relieve a un sentido de la existencia idealizado o, cuando menos, modelado por la literatura.

“Así conversando, nos detuvimos en el cerrado portal del Santuario, que conmemora una jornada de nuestra historia de la Reconquista, y lo contemplamos con un poco de recelo, como si presintiésemos que un día habríamos de leer lo que Cicerón relata del impío Diágoras (...)” (Miró, 1984: 99)

El individuo es consciente del marco en el que procesa las imágenes que recibe, sabe discernir entre ficción y realidad y desnuda ante el lector el resorte de la artificialidad creativa, que es una herramienta de expresión, y que conecta con el orden cultural de cada sujeto.

“El aparecérsenos ahora la hermana de Mauro con claridades de luna no debe ser una imagen literaria, sino casi una certidumbre óptica que se concilia con las sensaciones estéticas de antaño.” (Miró, 1984: 104)

La sensación, eje fundamental de la percepción humana, ofrece una visión deformada de la realidad, entendida ésta como un molde conductista y proyectado desde el poder de la historia. Esa deformación, es una muestra de las calidades del objeto, y no una depauperación en el sentido negativo de la palabra.

““Razón de plan” nos salía en el portal de todos esos libros. Y, asustados, lo pasábamos, sin entender la razón ni el plan. Nos parecía un dragón o un enano horrendo que guardaba toda la hacienda de la sabiduría académica. Pues las “Divisiones o clasificaciones” fermentaban de epígrafes, de “títulos de versales”, que iban creciendo y desanillándose como un monstruo de cien cabezas cartilaginosas de vocablos...” (Miró, 1984: 106)

Es por esto que podemos justificar que la sensación en Miró es un modo del conocimiento, al estilo de la novela modernista cansiniana.

“Nadie burle de estas realidades de nuestras sensaciones donde reside casi toda la verdad de nuestra vida.” (Miró, 1984: 114)

También hay una realidad inducida por la literatura, que no siempre es coincidente con la concepción que, visualmente, hemos construido en nuestro subconsciente. Operamos, entonces, con valores transmutados.

“Pero “aquel” judío errante que nos ha hecho incurrir en “literatura”, según dicen los mismos literatos, no traía barbas semitas, ni sandalias, ni túnica, sino que iba afeitado y usaba gabán, sombrero gris de castor y un junco con puño de hueso.” (Miró, 1984: 117)

En cuanto a las cuestiones sobre la vida y la muerte, Miró nos sugiere que la vida pierde su sentido cuando la sensibilidad desaparece. Vida y muerte son circunstancias, no ideas absolutas. Por eso, la muerte injusta, innoble, inmoral busca una justificación del destino, que es un saco en el que cabe todo tipo de fe, digna o no.

“-¡Vaya, Andrés –dijo el buen Francisco-, no te apesadumbres, que no era el *Noble*, y sería su sino morir!...” (Miró, 1984: 133)

El tratamiento de la memoria es una condición histórica de primer orden, o lo era hasta la aparición de la renovación intelectual y artística. El calendario religioso describe la historia del hijo de Dios, de los apóstoles y santos, y sirve como columna vertebral, guía ideológica de la vida del protagonista. La memoria es, también, memoria idealizada, recuerdo histórico, repetición del paradigma del hijo de Dios como hombre que experimenta con la vida y moraliza al hombre mortal en su recorrido. El hombre sólo tiene una oportunidad de escapar a su desgracia: cumplir con su función divina y arrogarse el derecho a construirse, a crearse, a ser un demiurgo de sí.

El obispo leproso.

Javier García Sánchez, en el prólogo a la edición de esta obra del 2001, hace una encendida exaltación de la voluntad de estilo de Gabriel Miró. Su esteticismo es un sello de identidad y una categorización cualitativa que parece pertenecer a un pasado glorioso de la literatura. De alguna forma, buena parte de esa técnica lírica y expresiva ha llegado hasta nosotros en forma de una narración de arte reflexivo, que vuelve sobre sus pasos

para hacerse más auténtico, aunque, en el camino, puede que, efectivamente, haya perdido parte de esta magnificencia que Miró aún conserva.

“Lo que justamente convierte en un tesoro la obra en prosa mironiana hoy sería su inmediata mortaja. ¿Por qué? Porque ya no se habla *así*, ni mucho menos se escribe *así*. Así es: con gusto, riqueza, barroquismo incluso, poesía, color, tacto, olor.

De entrada nos enfrentamos a una obra en la que apenas se insinúa una débil trama argumental. A Gabriel Miró eso le interesaba muy tangencialmente.” (García Sánchez, Javier: Prólogo a Miró, 2001: 5)

Esta apreciación alude indirectamente al contexto cultural. Si bien la novela del siglo XX adaptó el esteticismo de los modernismos y recogió las enseñanzas de la intelectualidad de fin de siglo, proveyendo de innumerables dimensiones a la voz primera, protagonista de la novela actual, este proceso no se ha acompañado de una formación adecuada de los lectores de su tiempo, ni de los actuales, que siguen anclados en la superficialidad y los materialismos argumentales de todo tipo. La percepción del mercado literario es la que es, y a ello no se avienen las calidades de la novela en su máxima expresión, por lo que tiene razón el crítico al considerar que Miró ha envejecido mal, en ese sentido. Lo mismo podemos decir de la obra de RCA, que no tiene un hueco en la actual consideración editorial. La entreverada utilización de las diferentes técnicas artísticas requiere una disposición especial para el fenómeno perceptivo, y los receptores no pueden ser ajenos a la concepción global del modelo artístico, del mismo modo que tienen que mostrarse activos para la recepción de los mensajes y su disposición poética, que puede alejarse, y de hecho así lo hace, de los moldes que, hasta ahora, habían considerado como su horizonte de expectativas con respecto al género.

“A ese estado de gracia que afecta fundamentalmente al léxico y su peculiar manera de desarrollar la sintaxis como si se tratase de una inmensa serpiente boa desperezándose, pero también al alma de la propia narración, controlada siempre hasta sus más ínfimos detalles, podría denominársele literatura barroca, sin más. (...) con trazos finos y breves, describe de manera sublime estados psicológicos de complicada resolución técnica. (...) hay mucho en Gabriel Miró de pintura narrativa, como lo hay de música (...)” (García Sánchez, Javier: Prólogo a Miró, 2001: 6)

El tiempo en la novela mironiana es un pulso vívido, es el pulso de una realidad, sentida, que en este caso se identifica con una ciudad. Es un tiempo de la conciencia y el entorno es una creación de la misma.

“Se enterraban en la cámara del reloj para sentirse traspasados por el profundo pulso. Allí latían las sienas de Oleza.” (Miró, 2001: 13)

De igual manera, las descripciones son auténticos trazos de pintura impresionista, que provocan la sensación en el lector.

“Dulcerías, jardines, incienso, campanas, órgano, silencio, trueno de molinos y de río; mercado de frutas, persianas cerradas; azoteas de cal y de sol; vuelos de palomos; tránsito de seminaristas con sotanilla y beca de tafetán; de colegiales con uniforme de levita y fajín azul; de niñas con bandas de grana y cabellos nazarenos; procesiones; hijas de María; camareras del santísimo; Horas santas; tierra húmeda y caliente; follajes pomposos; riegos y ruiseñores; nubes de gloria; montes desnudos...” (Miró, 2001: 20)

La literatura es una oportunidad para el individuo de mostrarse tal y como es, sin la predisposición del canon.

“Yo no leo libros de entretenimiento porque los hombres que por allí pasan no tienen carácter. (...) Es decir: en esos libros cada carácter está ya formado antes de ocurrirle nada. Eso no es una creación. Hay que crear al hombre desnudo y que él se las componga.” (Miró, 2001: 36)

La muerte no tiene una mayor importancia, pero sí la expresión social de la misma. Pudor, prejuicio, puesta en valor de una naturaleza. Humorísticamente, el vivo es un muerto ya para los demás (aceptación social de su nueva condición).

“Para todos, y aún para sí misma, fue ya la mujer una ex viuda. De noche se creía acostada con el cadáver de su marido. Daba gracias a Dios por el milagro de la resurrección, uno de los pocos milagros que nunca se nos ocurre pedir. Se despertaba mirándole. Sin darse cuenta, le cruzaba las manos y, suavemente, le cerraba más los ojos...” (Miró, 2001: 44)

Además de la muerte social existe la conciencia de muerte, que se da en vida, o negación consciente de la vida:

“La otra hija nació convulsa y deforme. A los seis años fue sumergiéndose en una quietud de larva. Cuando murió, nadie lo supo. Estaba lo mismo que cuando vivía: mirándolo todo con la blanda fijeza de sus ojos de vidrio de color de ceniza.” (Miró, 2001: 44)

La realidad no es tal hasta que se materializa en la palabra.

“Enfermero y confidente de sí mismo, a sabiendas de que se hablaba de su padecer. No lo desnudaría con la palabra pronunciada. La palabra era la más preciosa realidad humana. Y el obispo se imponía esa ilusión de todos los que sufren de que el secreto existe, aun entre los que lo conocen, mientras la voz no lo abre.” (Miró, 2001: 75)

El tiempo, como otro elemento de la conciencia, es moldeado, encogido, condensado, contemplado.

“Paulina sentía una felicidad estremecida en la quietud religiosa del Jueves grande: todo el día inmenso allí recogido como un aroma precioso en un vaso.” (Miró, 2001: 106)

En una sociedad de valores religiosos, el dinero es libidinoso, la aristocracia es una clase innata, una génesis y no una adquisición.

“-Dicen que el de Lóriz es un pillastre. (...) Lleva dos dientes de oro. Una boca podrida de vicio.” (Miró, 2001: 108)

Y los objetos cobran vida a los ojos del observador.

“Los doce apóstoles, en sillas Luis XV, y el Señor, más alto. Los discípulos, con barbas viejas asirias, menos San Juan, siempre juvenil y rubio. Todos mirándose, unánimemente pasmados, sin coincidir sus miradas, como los ojos de los ciegos. (...) Floreros, candelabros, picheles, manteles, peces, pollos, un cordero asado, frutas y verduras, y en la tarima, la jofaina y el jarro de la lustración; todo retemblando en su inmovilidad.” (Miró, 2001: 119)

La Biblia marca el calendario vital del personaje (la Semana Santa es un espacio de reactualización del símbolo), como ocurre en *El humo dormido*. La realidad de un tiempo que no hace sino confirmarse en todos los tiempos presentes y futuros.

“Toda la vida de Paulina se arrodillaba en esta noche del entierro del Señor. (...) Como su hijo, ella también se sentía penetrada de las distancias de los tiempos. (...) Sentirse en otro tiempo y ahora. La plenitud de lo actual mantenida de un lejano principio. Iluminada emoción de los días profundos de nuestra conciencia, los días que nos dejan los mismos días antepasados y conformados y que han de seguir después de nuestra muerte.” (Miró, 2001: 125)

El autor se demora en los detalles insignificantes, sensoriales, que componen el auténtico mundo que vivimos, que conforman el tiempo.

“La cortina, colgada sobre el huerto episcopal, se movía blandamente por una respiración perezosa del paisaje de verano.” (Miró, 2001: 132)

La muerte, elemento imprescindible que da relieve a la existencia, se muestra como espectáculo de la consagración de la decadencia orgánica de la vida. La muerte como instante ante los ojos del observador.

“Venía un gañido tan ansioso, que Pablo dejó sus lecturas; y vio que se escapaba del patio el padre Bellod; y él aguardose un poco y salió. Estaba la graja apiolada con una atadera roñosa de media; tenía los alones desgoznados; se le hinchaba y vaciaba el buche como un fuelle; y un clavo le desencajaba las dos mitades del pico. Como si se hubiera pregonado su agonía, acudieron moscas bobas, hormigas chiquitinas y hormigas cabezudas de buenas tenazas, gusarapillos y lombrices del arbolón. Se le subían al pardal impedido, corriéndole por el borde y el telo de los ojos, por las boqueras, por el paladar; se le entraban y salían; algunos se quedaban cogidos en las calientes crispaciones de la sustancia. Toda la graja se retorció por el feroz prurito del insaciable tránsito de las sabandijas.” (Miró, 2001: 202)

La sensación es sugerencia intelectual.

“Pablo imaginó anchura de campos, países desconocidos, barcos de vela en mares de Oriente, lo mismo, lo mismo que en su pupitre de los Estudios de Jesús cuando tocaban estas campanitas matinales.” (Miró, 2001: 205)

Hay un fuerte sentimiento erótico en todo aquello que salta las líneas marcadas por la convención o las limitaciones sociales. Lo atractivo es lo prohibido.

“Una voz, que parecía emitida de la luz y exhalar luz, pronunció el nombre de Pablo.

¡La señora!

Pablo se apartó de los réprobos, y siguió las claridades y fragancias de la aparecida. (...)

-¡Pablo, Pablo: usted entre ellos; usted, que era el Ángel mío que tiene la mano tendida hacia el cielo!

Pablo se acongojó de pena y de rabia. Ella también lloró, y llorando se besaban en los ojos y en la boca...” (Miró, 2001: 218)

La historia personal puede ser la crónica de una negación y, tal vez, de un fracaso, por lo que urge vivir.

“¿También lo no pasado lo daremos por pasado? Todo pasa. ¿Todo? Pero ¿qué es lo que única y precisamente pasará sino lo que fuimos, lo que hubiéramos gozado y alcanzado? Y si no pudimos ni saciar lo apetecido, entonces ¿qué es lo que habrá pasado? ¿No habrá pasado la posibilidad desaprovechada, la capacidad reclusa? ¿Y nuestro dolor? También nuestro dolor. ¿Y no quedará de algún modo lo que no fuimos ni pudimos, y habremos pasado nosotros sin pasar? Dolorosa consolación la de tener que decir: ¡Todo pasa, si morimos con la duda de que no haya pasado todo: la pasión no cumplida, la afición mortificada...!” (Miró, 2001: 250)

Las cerezas del cementerio.

Horacio Vázquez-Rial incide, en su comentario introductorio, que esta obra de Miró, como el resto de su concepción literaria es un ejercicio voluntario de sugerencias. La raíz sensorial de la novela mironiana es uno de los valores que más destaca la crítica de su técnica modernista. En este caso, los sentimientos se ponen de manifiesto como la auténtica tabla de salvación de un individuo lastrado por las dudas existenciales.

“*Las cerezas del cementerio* es un libro sobre el amor (...). Constantemente late en sus páginas el deseo, la esperanza del encuentro erótico; pero el eros mironiano no es únicamente físico: está lleno de piedad, de necesidad de consuelo, de ternura, de don, las más veces don de una sola de las partes.” (Vázquez-Rial, Horacio: Prólogo a Miró, 2001b: 2)

La postura mironiana con respecto al amor, como objeto innato del ser, incide directamente en la visión introspectiva del hombre con respecto de sí mismo, y en su capacidad de reflexionar sobre los entes que viven a través de los sentidos. El amor no es sólo una vía de relación humana, es también una posibilidad de expresión de los objetos que componen la cultura materna.

“A Miró le interesaba profundamente la psicología y, como consta en la novela, había leído a Bidet; pero por el procedimiento de la intuición va mucho más lejos que él, y que la psicología positivista en general, desarrollando esa invención del objeto amoroso en cuyo reconocimiento la literatura precedió en varios siglos al psicoanálisis.” (Vázquez-Rial, Horacio: Prólogo a Miró, 2001b: 3)

En la conciencia de la realidad, o más bien en la realidad de la conciencia, la noche es utilizada por Miró como un espacio extra-dimensional, de características propias.

“Y esta noche, por serme ustedes desconocidas, y viéndolas entre ese bello misterio de velos y de luna, me traen la ilusión de la distancia, de lo remoto; se me figura que vamos muy lejos, muy lejos, sin

acordarme de que llegaremos pasado mañana a nuestro pueblo, ni de que aquí cerca está paseando el señor Ripoll.” (Miró, 2001b: 13)

La impresión es la que da lugar a la concepción de un nuevo mundo.

“¡Miren aquel cabo vaporoso, blanco, suave como una ola que se hubiera muerto sin deshacerse, o una nube dormida encima del mar! ¡Y allá, en la tierra, aquella montaña que se levanta desde lo hondo del mundo para coronarse de azul y de sol...y para mirarnos!” (Miró, 2001b: 14)

Las sensaciones son el centro de la vivencia y experiencia vitales.

“-¡Su cabeza es una tempestad de oro! –le dijo maternalmente. Y Félix entornaba los ojos bajo la caricia del fino lenzuelo y de las manos de la hermosa señora, fragante de primavera, pareciéndole recién salida de un baño de zumo de frutas, de flores, de pámpanos y espigas en cierne, de acacias y árbol del Paraíso.” (Miró, 2001b: 22)

Miró defiende el sentimiento sobre la razón, el corazón sobre la cabeza, algo que se deja traslucir en su literatura.

“Amigos de mi padre, muy graves, desapruaban mi natural: dicen que el hombre debe de ser tierno un momento, pero luego fraguarse y endurecerse. Y eso es confundir la humanidad con la argamasa. ¿Se ha fijado usted en la argamasa, que no cría ni musgo?” (Miró, 2001b: 24)

Hay una marca genético-histórica en la personalidad de Félix. ¿Podemos ver en ello el prisma del judaísmo, o una predestinación?

“¡Qué rara y fatal mixtura de sencillos agoreros, de místicos febriles, de caballeros poetas y vagabundos, de hidalgos mesurados y sedentarios, habían sellado espiritualmente su linaje!” (Miró, 2001b: 35)

La noche, como en otras obras, es un espacio irreal, idealizado, de la “iluminación” personal.

“¡Las pobres gentes, que no alcanzaron la felicidad de una “madrina” como la suya, que lo arrebató a una alta cumbre desde la cual veía siempre su vida dentro de una noche magna y sagrada de plenilunio!” (Miró, 2001b: 44)

La luz tiene un matiz religioso, de benefactor divino que baña el mundo:

“Abrió las vidrieras, y apareció religiosamente la azulada palidez del espacio. Los fastuosos colores que vestían a la mujer se deshicieron, y quedó vestida de luz y blancura nupcial.” (Miró, 2001b: 47)

La literatura es una conciencia presente en los seres, que la viven como cierta y constatable, una forma de intervención en la conducta humana.

“Las palabras de Maeterlinck resonaron en sus corazones:

“Y si mirasteis las estrellas al abrazar a vuestra amada, no la abrazaréis de igual modo que si hubieseis mirado las paredes de vuestro aposento”.” (Miró, 2001b: 47)

¿Puede el hombre soñar un mundo no hollado fuera de la mente?

“Pero ¿qué os sucede? ¿La tierra sólo está poblada de tías Dulce Nombre y de doñas Constanza? ¿Por Dios, que parece que todos me decís aquellas terribles palabras de Jesucristo: “¡Toma tu cruz y sígueme!” . ¿Pero, válgame el Buen Ángel, tío Eduardo, que todo es cargar los hombros de cruces y no es posible seguir a nadie!” (Miró, 2001b: 67)

La presencia religiosa es constante, vívida, no simbólica, partícipe y protagonista.

“Ya Félix la escuchaba mirando al Cristo clavado y muerto. La santa imagen tenía la mirada que le dejó la angustia mortal: la cabellera, densa y lisa, se le pegaba a las mejillas, que un pintor andariego y poco escrupuloso había barnizado demasadamente. El blanco cendal que velaba la cintura lucía un primoroso bordado de realce.” (Miró, 2001b: 91)

Hay un sentido de humanización de la naturaleza.

“Las ramas de los cerezos, ensangrentadas de fruta (...)” (Miró, 2001b: 118)

Y una presencia constante del ‘azul’ como un símbolo de luz.

“(…) descifieron el lazo azul de la chalina; y Beatriz se inclinó para contemplarle.” (Miró, 2001b: 126)

Al unir la tortura del murciélago (que es el demonio) con la muerte de Félix, Miró nos trae al mundo folclórico de la creencia, de la religión que se adentra en la cotidianidad y marca el ritmo de la vida a través de las señales, de los presagios. Hay un calendario de

la maldición, de la muerte y una lucha constante por el bien (simbolizada por la contraposición entre las nubes, la niebla y el constante azul).

“Los campesinos y los aldeanos rodeaban a Alonso, que había cogido un murciélago vivo y quería quemarle las alas para verlo morir chillando blasfemias. (...)

-¡El Enemigo, el Enemigo es! –gritaron los labriegos muy gozosos.

El hijo de Alonso trajo con las tenazas un ascua de leña.

Las señoras se pusieron las manos en los oídos para no percibir las malas palabras de la víctima. Y el murciélago se dobló, retorciéndose; sus alas crepitaron blandas y humeantes como dos telitas de goma, y todo el vello de la cabeza quedó prendido de chispas.

Nada más chilló de dolor. Y las mujeres se tranquilizaron.

Cuando subieron estaba Félix recostado, desnudo sobre los almohadones. Una de sus manos se hundía en las sábanas, y la diestra se crispaba encima del pecho. La luz sacaba una sombra de garra enorme y negra.

-¡La mano de angustia que dice! –murmuró tía Lutgarda.

El padre la tomó para quitársela; y estaba sudada, muy fría, casi rígida...

Félix había muerto.” (Miró, 2001b: 180-181)

La dignidad humana, al fin, es un patrón que está por encima de toda creencia.

“-¡Quiero ser como ella; nobilísima como ella que, pecadora o no, nunca se ha envilecido!” (Miró, 2001b: 185)

2.9. EL ELEMENTO TEMPORAL. EL MITO EN LA LITERATURA CANSINIANA.

El tiempo es una dimensión imprescindible para entender el desarrollo de la novela moderna. Históricamente, ha servido de encuadre de los acontecimientos descritos o como elemento argumental y característico, pero la novela moderna lo ha convertido en instrumento de construcción del *ser*, en terreno donde se edifican los miembros que componen la voz humana, de la que depende directamente. El tiempo ha de pasar de ente condicionante a objeto condicionado. En la piel del héroe de ficción, el deseo de detener el tiempo es una ilusión que conlleva un estado invasivo de desgracia existencial.

“Para ella deseó, como para sus propias hijas, la serenidad y la dulzura de una virginidad prolongada, la dicha quieta y tranquila de una vida piadosa y pura, la paz y la pureza de las vírgenes y las viudas del evangelio, el intenso júbilo de permanecer siempre en el estado inviolado de la infancia.” (RCA, 2011d: 214)

Porque el dominio del tiempo supone, por ende, el dominio de la historia, que es un lastre insalvable para la condición libre del individuo, y de la que manan sus principales problemas. Cuando el autor, de esta manera concebido, hace del tiempo una medida no concreta, un apéndice poético y no un eje cronológico “real”, está dejando a un lado el materialismo propio de su visión matemática, y está haciendo que la conciencia intervenga para detenerse en el hecho perceptivo, cuyas consecuencias van más allá de un devenir evanescente. El recuerdo, por lo tanto, es resucitado del almacén de la memoria para acabar convertido en una promesa, proyectado como un destino.

“Porque él vendrá –decía el amigo-, él vendrá un día a buscarte, para unirse ya por siempre contigo: tú eres para él la inolvidable y ha de recordarte entre todas las demás mujeres.” (RCA, 2013: 130)

El tiempo funciona como una pregunta, como un motor de reflexión que descoloca al individuo de sus posiciones enquistadas. Cuando la vida se ha detenido en el pasado, cuando los seres están atrapados en su tiempo, se vuelven sujetos nostálgicos, degradados, solos. Esta es una condición del héroe romántico, la de la explicitación de su tragedia personal, pero también es la característica principal que mueve al intelectual regeneracionista, y al artista de la modernidad. A través del héroe novelesco descubrimos cómo el lenguaje de la cultura recupera la pasión de antaño, poética en su mayoría, para liberar al hombre de su propia historia.

“Y mi alma cantará siempre una romanza juvenil sobre esos claves de diapasón antiguo (...)

Y así lo corrobora él:

¡Sí, amada mía! –le repuse yo- viviremos en un tiempo nuestro, en un tiempo lento e indolente, creado por nosotros mismos que nos erigiremos en los únicos relojes (...)” (RCA, 1982: 5)

El autor, para controlar el tiempo, ha de hacer que el reloj de su narración se demore, logrando que la percepción de las cosas, en su fugacidad, pueda ser aprehendida. De este modo, el hilo argumental se va difuminando, ya que la observación se centra en aquellos conceptos que han de quedar solidificados en la conciencia. El tiempo, finalmente, se ahogará en la preponderancia de la palabra, en su magnífica condición sonora, que lo abarcará todo, y que obligará al receptor a condensar sus esfuerzos en el propio lirismo de los términos, más allá de toda relación de encadenamiento de los sentidos y de las acciones. El marco teatral se transforma en un espacio sonoro y visual, de sensaciones; al colocar la dimensión temporal en un orden secundario, la narración se adensa y la palabra cobra todo su protagonismo. El arte se purifica. La contemplación del símbolo muerto de un tiempo congelado en la memoria transcurre entre cantos poéticos y la bella descripción de objetos, gentes, sensaciones que se hacen vívidas en la experiencia íntima del personaje.

“En la irrealidad de un tiempo artístico, yo caminaba con la amada muerta, lentamente, enternecido de escuchar su voz (...)” (RCA, 1982: 8)

En realidad, como vemos, el protagonismo del tiempo es el protagonismo del héroe, que coloca su conciencia como voz primera, constructora. El tiempo será *su* tiempo, su percepción, su protagonismo, su voluntariedad.

“En aquella época de disipación juvenil, en que aún no conocíamos el valor que puede tener el tiempo en el horario de la Voluntad (...)” (RCA, 1923e: 1)

Por eso, una de las primeras nociones sentimentales del tiempo es la nostalgia del espacio idílico de la infancia, que se considera perdido para siempre. Esa infancia es, de alguna forma, una válvula de escape del mundo, una huida. ¿Cómo puede el hombre recuperar la inocencia que ve desde la lejanía? Esta idea del tiempo perdido es la constatación de la

muerte del ser humano, incapaz de ser él mismo nunca más, transformado para siempre en otro. Entonces, el anhelo es una certeza trágica.

“¡Oh, ser niño de nuevo! Tener un corazón nuevo y puro y una dorada fantasía, no saber nada de la vida ni de los hombres; ignorar toda la mundana novela; (...)” (RCA, 1915: 31)

El futuro, a partir de ahí, no está escrito, hay que construirlo y eso significa aceptar el principio de incertidumbre, renovar los votos del tiempo como objeto “humano”. Pero, por supuesto, la conciencia del tiempo representa su fugacidad y la de la materia, en tanto que objetos *sensibles*, alejados de toda materialización científica. Se trata de impresiones, de estímulos de la conciencia. Esta metamorfosis de la realidad es una sublimación gaseosa de entes que habían quedado petrificados en la cotidianidad.

“GUIMEL: “Tú viste bien que nada vale fatiga ni dolor: que nada merece que el caminante se detenga: porque los días se van. Que se debe sonreír a todo con la misma sonrisa: porque todo es lo mismo: todo es el mismo tedio al fin.”” (RCA, 2011: 35)

Entonces, al transformar los rasgos que componen la materia perceptible de las cosas, entre ellas el tiempo y los objetos que contiene y condiciona, la metáfora impresionista alcanza hasta el último recoveco de la existencia, maleando cualquier estructura conceptual. Esto implica que la memoria pueda ser representada como cualquier sustancia líquida, dando la impresión de fluidez a través de la corporeidad del hombre. Así la define RCA en *Las luminarias de Janucá*:

“(...) como si fuesen lienzos impregnados en cuajarones de sangre.” (RCA, 2011: 35)

También la conciencia del tiempo implica la convicción y la fidelidad a un pasado que representa una carga de culturalidad; ésta es una carga sobre el futuro, y predispone un destino seleccionado para los descendientes. La comunicación intergeneracional es, y ha sido siempre, un puente de transmisión de los valores temporales, que se renuevan salvando los propios límites de la vida humana. El tiempo como un *continuum* consigue que las ideas no caigan en el olvido, y establece un marco de aceptación de la existencia. La literatura cansiniana reconoce en el valor de la palabra, y en la fe judaica, los elementos intemporales que constituyen al ser humano. El mito, por lo tanto, es la salvaguarda de las voces perdidas en el tiempo, y es la forma en que éste prolonga el conocimiento

humano y lo proyecta. La comparación que RCA hace del manto bordado, con el río, en *En la tierra florida*, representa lo inmutable tras el paso del tiempo. La vida se consume pero la tierra florida permanece. La memoria, de hecho, es un terreno inamovible que nos persigue durante nuestra existencia (el río, al que iba de niña). Siendo la niñez el símbolo de la eternidad. Sin embargo, a pesar de considerar todas las etapas de la vida como referencias estáticas, el autor nos descubre que el origen y el fin son el mismo punto cronológico, evidenciando que el tiempo no tiene una línea de sucesión, tal y como el hombre acostumbra a medirlo.

“(...) aquel cuerpo inerte, en que apenas alentaba la vida, dócil a toda presión como el de un recién nacido. (...)

-¡Pobrecito! Era ya como un niño.” (RCA, 2011d: 137)

En la novela cansiniana los personajes están atrapados en un mundo personal lleno de referencias precisas. El tiempo es el que ha congelado las imágenes, asociándolas a una impresión, que se ha convertido, a su vez, en idea. Y es ésta la manera en que los recuerdos vuelven al presente convertidos en un estímulo que se actualiza, que se rehace en el reencuentro, y que no sólo remite al pasado, sino que está latente. En *La leyenda de Sophy*, por ejemplo, el personaje atraviesa “lugares antiguos” (el arrabal), donde la calle es “turbia y vieja como la camisa de una mujer pobre”. Sophy misma es una mujer que recuerda a otra época, en cuya presencia se viven sentimientos encontrados, que se creían perdidos. El pasado es, además, el lugar perfecto donde ubicar el ideal, que alguna vez estuvo ante nosotros y que no pudimos retener. Pero, sin saberlo, al posicionarlo, hemos conseguido que la belleza física esté presente, de una vez por todas, como una constante referencia de nuestras vidas. El héroe añora el tiempo en que se le mostró lo bello por vez primera, pero esa añoranza no es anhelo de lo irrecuperable, puesto que el concepto de la belleza ha sido, así, forjado para siempre y puede ser invocado ante cualquier fenómeno percibido. La novela se refleja en el rostro del romancero medieval, donde las relaciones amorosas pervivían en la idea de una belleza inasible, una pulsión materializada en el enamoramiento individual, con nombre propio.

“Ella hablaba, sin embargo, con cariño de aquel tiempo en que su joven belleza era festejada por el amante y ostentada con orgullo.” (RCA, 2013: 120)

De la existencia es de lo que habla el tiempo, pero no de cualquiera de ellas sino de la nuestra, de la que nos concierne, de la que nos destruye y nos hace, a la vez. La incertidumbre, aceptada como un principio sobre el que asentar las bases del pensamiento, ha conseguido derivar las certezas hacia el mito, donde se pueden albergar todos los rasgos de una perfección icónica, así como de una proyección maximizada de los principios vitales de todo ser humano, que necesita colocar umbrales de pureza allí donde proyecta su mirada. Y, por todo ello, el tiempo se convierte en una pregunta sobre la identidad, sobre el yo, que es la figura fundamental sobre la que se moldea el género narrativo. Todo lo que soy, todo lo que sé que soy, es tiempo, y en él y a él me remito. La novela, en ese estado de cosas, es una introspección del tiempo, no sólo de la voz, al detener el reloj convencional y actualizar la percepción del mismo como una amalgama de instantes, que se solapan, que se simultanean pero, también, que se autodestruyen y se ubican fuera de la conciencia. Pues, por ello, hay un tiempo activo y uno inactivo, del mismo modo que el yo sugiere espacios de la intimidad del pensamiento que no se hallan, o que, en cualquier caso, permanecen paralelos a la conciencia en vigor.

“Es el momento en que Borges (...) escribe, después de haber refutado el tiempo: “And yet, and yet...” Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos... El tiempo es la substancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebatara, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.” (Sábato, 2011: 81)

En cualquier caso, el tiempo no es algo externo al hombre sino *interno*, que se constituye en parte de la humanidad global del individuo. Si la novela es la voz del yo, voz originaria, el tiempo de la misma es, también, tiempo de dicha voz y no tiempo-marco, no tiempo-argumento, no tiempo-historia.

“La memoria no se constituye en la objetividad de la escritura, sino en la subjetividad de la conciencia. La memoria es algo *interior*.” (Lledó, 1998: 150-151)

En *El pecado pretérito*, RCA nos muestra una alteración “real” de la percepción temporal de los personajes, convertidos en auténticos demiurgos de su cronología. El manejo físico de los márgenes matemáticos del tiempo condiciona los perfiles sociales de los sujetos femeninos, y ofrece una visión muy lejana del estereotipo. Además de que satiriza los

convencionalismos de la feminidad aburguesada de la época, donde se combinan el clasismo y la vanidad.

“En pocos años he visto rejuvenecerse a todas mis amigas. Las que cumplieron sus veinte años al mismo tiempo que yo, ahora apenas tienen quince. Todas ellas tuvieron la precaución de guardar las hojas del almanaque para ir las volviendo luego del revés; (...)” (RCA, 1923: 44-45)

Cuando Borges maneja eso que llama la “nadería de la personalidad”, está haciendo hincapié en aquello que hemos dejado atrás con nuestros recuerdos y nuestra acumulación memorística, aquello que se ha visto arrastrado al fondo de los sentimientos y percepciones que, una vez, fueron sólo dependientes de su propia primera impresión, y no de elementos extemporáneos al fenómeno. ¿Qué es el hombre, el conjunto de toda esa acumulación que se ha ido categorizando de manera artificial, o el resultado de sus latencias vivas, que lo van reafirmando en su ser? ¿Y qué es el ser sino la consecuencia de los estímulos que nos retrotraen al origen genealógico de toda expresión humana?

“Equivócase quien define la identidad personal como la posesión privativa de algún erario de recuerdos. (...) Y esa decantada memoria a cuyo fallo hacéis apelación, ¿evidencia alguna vez toda su plenitud de pasado? ¿Vive acaso en verdad?” (Borges, 1998: 94)

Al igual que Borges, Antonio Machado ofrece otra perspectiva razonada, la de la alteración del lugar que el hombre ocupa en el tiempo, puesto que éste no puede definirse con precisión, una vez que hemos destruido la linealidad que lo conformaba. En este sentido, el hombre ya no es un navegante en el proceloso mar sino un ente inmaterial, como el agua que surge de las olas en cualquiera de los temporales, manifestándose aquí y acullá, sin rumbo fijo, sin perpetuidad. El hombre no tiene lugar en el tiempo si es el tiempo mismo; lo contextual es un artificio que juega dentro de nuestra limitada visión espacial, cuando ésta cumple con una utilidad práctica e inmediata, y no como un principio irrenunciable.

“El poeta habla desde su tiempo personal, y todo su esfuerzo se encamina a encajar en él lo fluido del tiempo histórico con su devenir de lo pasado a lo futuro; se resiste al dinamismo destructor de la corriente temporal, identificando como vida presente cualquier momento específico de ella, sin importarle en dónde se encuentra inserto.” (Antonio Machado, recogido en Gullón, 1963: 135)

Una de las razones culturales que desarrollan los modernismos se inserta en el mito como figura retórica y como ente dialógico. El mito es una manifestación de la voluntad de construir una realidad independiente de los avatares históricos. Ciertamente, el mito se constituye en acumulador de recursos humanos que han atravesado el hilo temporal, y se han ido concordando para ofrecer una referencia creíble. Ésa es la razón por la que todo mito es atemporal, precisamente porque ningún contexto, por sí solo, lo define, y resulta de una amalgama de rasgos. El mito, además, simultanea la realidad física con las condiciones oníricas del ideal, mezclando utilidad y reflexión. Todo mito supone una vindicación del horizonte de la fe, se entienda como una esperanza o como un proyecto que se edifica sobre la lógica de la identificación, siendo esto último un resultado de la experiencia acumulada. En todo caso, el mito es núcleo de la cultura europea desde sus orígenes pero abre las puertas a la influencia oriental, algo que vemos claramente en la literatura cansiniana, pero también en la poesía modernista en general.

“(...) otra de las direcciones que en el modernismo conviene estudiar es la tendencia mística (...)”
(Gullón, 1963: 24)

La memoria nos define en la doble dirección de pertenencia, puesto que parece residir en nosotros siendo, además, un complejo que nos contiene como identidades. La palabra, que es la condensación de esa memoria, marca nuestro tiempo vivido, pero también aquel que nos queda por vivir. Y siendo esto así, los recuerdos son los que cuentan los pasos de nuestro reloj particular, por lo que a través de ellos encontramos la trama argumental que encauza nuestra actividad vital. Así entendido, vivimos sobre el esqueleto de nuestra memoria, que es pasado pero que, también, es conocimiento, es perdurabilidad, es identificación. Nosotros mismos, como sujetos, formamos parte de un modelo reconocible en la experiencia temporal. Podemos ser vistos como objetos del pasado que se han ido actualizando. Por eso se podría decir que el hombre es también un mito, quizá el mayor de todos, y que su vigencia está en permanente cuestión, ya que sufre de la exigencia crítica y es puesto en cuestión por el arte. Empero, es un mito que los modernismos han exaltado y han colocado en el centro del diálogo con el observador.

“Strya, al hablar, ocultaba más de lo que explicaba. Mientras los técnicos de cine pasaban el tiempo con cambios de escena, insertos e iluminaciones, nosotros remontamos el tiempo bebiendo sorbitos de agua. Strya y yo sabemos hacerlo. Sólo estamos presentes en forma tempotransitoria. Las fechas no pueden

sujetarnos. No somos de hoy. En nuestro papel, todo ocurre casi siempre simultáneamente.” (Grass, 1986: 136)

El mito es una manera de elaborar una razón colectiva, de aunar el conocimiento y concentrar la experiencia individual, al entroncarla con las otras experiencias. Los sujetos, reconocidos en la característica existencial del mito, encuentran la referencia adecuada para hacer progresar la civilización, que es una totalidad necesitada de estructuración en base a principios y normas. La moral es, ante todo, la aceptación de una cultura, de un entorno de supervivencia que elabora la figura de un hombre modélico. También esto es esencial para entender la técnica literaria arraigada desde los remotos tiempos de la Grecia clásica, que es la que proporciona las formas y tópicos de nuestra cultura occidental. Desde el principio, el mito ha supuesto un código de fácil transmisión de los valores que una sociedad ha deseado legar a la posteridad, estableciéndose como arma cultural y humana, y como elemento de la *suprahistoria*.

“Los modernistas utilizaron otra vez el mito como elemento fecundante de la poesía. En él encontraban articuladas verdades entrañables de validez universal. Los dioses y los héroes, negados por el positivismo y maltratados por el neoclasicismo, que supo herirlos del modo más cruel (...) volvieron a ser expresión de visiones colectivas, de oscuros sentimientos y presentimientos.” (Gullón, 1963: 103)

Al constituirse la Literatura en mito de la modernidad, en auténtico baluarte de la regeneración humanística del mundo, la discusión sobre el mito se ve canalizada por el diálogo entre un emisor creativo y un receptor recreador. El discurso religioso, por ejemplo, al igual que el discurso de la palabra, es el de la fe, pero no como un ente irracional sino como un proceso de reflexión del yo. Por encima de creencias o religiones materialistas, también la plebe encuentra en la Palabra, en la Poesía, en el Periodismo, en la Idea, su propio mito. Éste ha de crearse, fundamentarse y conservarse como un bien imprescindible, lo que constituye el concepto de *traslación del mito*. Este concepto alude, por lo tanto, a la participación colectiva y no a la asunción indiscriminada de rasgos externos. El mito es en nosotros aunque pueda ser, también, en otros, sin que esto sea óbice para nuestra interiorización de los rasgos que representa. Buena parte del origen del mito puede ser relacionado con el origen de la poesía misma. Viendo cómo se comportan los héroes cansinianos podemos recorrer, con ellos, el camino de una vida que supone una búsqueda continua del enigma que altera y motiva sus conciencias y que ha de obtener una respuesta sólida.

“Mira –decíale luego el joven a su hermana, con inefable unción, con un pavor sagrado en la palabra-, he encontrado, al fin, la clave de la fatalidad de nuestra estirpe.” (RCA, 2011: 36)

Claro que lo que el hombre hace es transformar en cada época el mito, adaptándolo a los deseos y exigencias que, en su momento, consiguen que se reconcilie consigo mismo. Esta transformación no es un falseamiento de los contenidos del mito, sino una modelización de la forma estética del mismo, que pasa por la percepción cultural del contexto en que se desarrolla. Al igual que la palabra, el mito como figura literaria debe ser percibido por hombres de diferentes épocas, con diferentes sensibilidades y consideraciones individuales y colectivas, lo que impele a la reconstrucción constante de la referencia, manteniendo, eso sí, las constantes que le dan sustancia y validez. Por lo tanto, el pasado vive en nosotros como un pulso del reloj íntimo. De esta manera entendemos el mito de Israel en la literatura cansiniana como el de pueblo que coronó la tierra de sabiduría, fe y nobleza, y permaneció en las mentes como una presencia indeleble, vigilante, exigente.

“Y ahora ya, sólo ruinas, sinagogas convertidas en iglesias o camposantos profanados, atestiguaban que en un tiempo remoto moró en el país un pueblo noble, laborioso y sabio. Israel en España era tan sólo un recuerdo como el de aquel muerto familiar, cuyas cenizas mismas habían sido aventadas por un viento vespertino.” (RCA, 2011: 49)

Como es entendible, el espacio físico del mito es el de la memoria, y no una localización que precise de parámetros geográficos. Israel es una materialización mental que nace de un sentimiento colectivo y que vive allá donde vive un judío. La conexión que en la dimensión temporal elabora un proyecto de hombre, es una patria idealizada, tal vez la única patria del hombre, la tierra prometida para unos o un simple anhelo, para otros.

“A mí no me interesa España sino desde el punto de vista de Israel; nada me interesa sino desde este punto de vista. Debo gratitud a Inglaterra, porque desde el siglo XVI amparó a mi estirpe con lealtad inquebrantable. Pero mi corazón de israelita sólo puede latir patrióticamente por la única patria israelita, por la inolvidable Sión.” (RCA, 2011: 190)

Sin embargo, también se producen concomitancias entre la estabilidad atemporal del signo que hemos llamado mito y la presencia influyente de un romanticismo antropocentrista. Esto supone la aceptación de las veleidades del hombre, que van y

vienen en el transcurso de su experiencia, ya que el hombre es, esencialmente, una contradicción constante: de su evanescencia, de su inmediatez que se degrada, surge la permanencia, la universalidad, el propio mito. El hombre es un potencial de verdad que se hace a partir de un acto instantáneo, de trazos de su presencia interventora en la realidad. La tragedia de la existencia es el motivo y el estímulo principal de su acción, pero también el desencadenante de la aparición del concepto, herramienta cognitiva que supone la alteración del orden temporal tradicional. El concepto, origen primitivo del mito, relaciona las causas motivadoras con el hecho experiencial, que es verdad humana al fin y se concentra en las formas estéticas que provienen de la culturización de dicha experiencia. Puesto que la memoria es hombre y el hombre es memoria, la posición central del individuo en el relato literario redefine los términos de la historia y altera el “contrato” vital que supone el contexto social e histórico. En la vulnerabilidad de la experiencia cotidiana del sujeto está la verdad del hombre y el germen del mito.

““Los esfuerzos y desvelos” que le acuerda Hegel a la época moderna se corresponden con la envergadura heroica de las pasiones y la fuerza de resolución que identifican al hombre moderno, según Baudelaire: “El héroe es el verdadero sujeto de la modernidad. Lo cual significa que para vivir lo moderno se precisa una constitución heroica. Esta fue también la opinión de Balzac. Con ello se contraponen Balzac y Baudelaire al romanticismo. Los dos transfiguran las pasiones y la fuerza de resolución; el romanticismo, en cambio, la renuncia y la entrega. Brech propuso superar esa identidad heroica a través del efecto catártico teatral del antihéroe. (...) Es ese espíritu característico de la época moderna. Lo perecedero contiene lo imperecedero. Lo moderno es perecedero, fugaz, transitorio, es “la envoltura jocunda, reluciente, que abre el apetito para el pastel divino”, dice Baudelaire.” (Patiño Ávila, 2004: 159-160)

En opinión de Arnold J. Toynbee (Toynbee, vol. I, 1994: 80) el mito, además de una consecuencia de la historia es, también, el origen de la misma, el transmisor de las consecuencias del devenir. La mitología proporciona los medios de entendimiento de las civilizaciones y sus procesos evolutivos. En su metodología, no obstante, se difuminan los límites que dan relieve a todo conocimiento positivista frente a la acción creativa de los signos artísticos. Formalmente hablando, las realidades del hombre y las realidades artificiales, consecuencia de las anteriores, se amalgaman para ofrecer una visión de conjunto. La hermenéutica del signo mitológico ha de considerar, a este efecto, ambos prismas, puesto que, como consiguen definir los modernismos, no existen ficciones elaboradas en paralelo a la realidad íntima del hombre. La ficción, sea narración literaria

o sea narración histórica, participa de los motivos de la experiencia y está influida directamente por ella, aunque su extracción elemental comunique otros órdenes y otros espacios, aparentemente disonantes. Cuando esa experiencia se conforma como reproducción de los rasgos del mito es cuando el mito, como referencia, se difumina. La importancia de todo mito estriba, por lo tanto, en su condición al margen de la historia, en umbral de la humanidad y las sociedades. Pero, según Santayana (Abellán, vol. 8, 1993: 32-33), el mito soporta una carga de materialismo que está implícita en la naturaleza, ya que ella es símbolo como tal, del mismo modo que nuestro lenguaje es metafórico desde sus inicios. Esto implica que toda actividad humana sea simbólica, en general, y que los símbolos no tengan sino una consecuencia denotativa, representando las partes interna y externa de toda materia, que es la esencia del universo. Santayana, por lo tanto, entiende la materia como un concepto amplio, y su materialismo no es un modelo de positivismo al uso, sino un valor de representación del *geist* de todo objeto, estando todo objeto concernido por la visión del hombre. En tal caso, y aun no teniendo como fuente primordial de conocimiento la historia, sino la realidad “viva” del objeto, todo concepto se materializa en la mente, por lo que todo objeto es, primordialmente, recuerdo del objeto. Es decir, que el concepto nietzscheano, elemento de detención del tiempo, cauce fluyente, es en Santayana pieza vertebradora del conocimiento humano del entorno, y de su ontología. RCA, que representa el mito de la literatura cual mito de la modernidad, nos deja la visión de un arte que no es el medio de llegar a sí mismo, sino de llegar al último conocimiento del ser colectivo, que no es dependiente del individuo sino del ser del sujeto, que es un contenido universal que se extrae de toda unidad. La unidad, así, es un todo.

“Aquí la metáfora se convierte en mito, y no el mito en metáfora como en los griegos. Sin embargo, también esta mitologización es simplemente un vehículo de fuga ante la realidad ordinaria, común y sin alma, un puente que lleva a la propia profundidad espiritual y a la sensibilidad del poeta. Es también para el poeta un simple medio de llegar a sí mismo.” (Hauser, 2004: 227)

Pero la literatura, que había sido la prisión del mito, convertido en esclavo de un espacio narrativo –sustraído a la realidad y al devenir del hombre-, se empeña en crecer como catalizador intelectual de *toda* realidad: así, el realismo mágico, por ejemplo, hace intervenir al texto como motor de creencias que se convierten en verdades, y pensamientos que influyen, desde su espacio onírico, en la cotidianidad. Los límites entre

la ficción y el positivismo quedan deslavazados. La literatura, en su función desmontadora de la historia, reelabora los cánones de la socialización del pensamiento humano. Es un arte activo, motor, y no una mirada pasiva que escoge el sufrimiento y la tragedia existencial como arma de consuelo, únicamente.

“Para el pensamiento ilustrado, el hombre progresaba en la medida en que se alejaba del estadio mitopoiético. (...)”

Expulsado del pensamiento puro, el mito se refugia en la literatura, que así resulta una profanación pero también una reivindicación del mito. En un plano dialécticamente superior, ya que permite el ingreso del pensamiento racional al lado del pensamiento mágico.” (Sábato, 2011: 181)

Cuando RCA utiliza el mito como arma de representación del espacio, que es espacio de la memoria, en consecuencia, idealiza los tópicos geográficos de manera degradante, en una redundancia efectista que coloca al hombre de la tierra como marioneta de la caricaturización. El Sur, de este modo, lleva aparejados los elementos más espontáneos de la popularización: la fertilidad de la tierra, la generosidad de la naturaleza o la maternidad. Todo arrepentimiento de la mala acción o del tiempo perdido es una forma de remisión a la infancia, una mirada hacia el paraíso terrenal. Se trata de una revisión del mito, al que acudimos en busca de respuestas.

“(...) sus ojos estaban llenos de lágrimas, como si el gran río lejano en cuyas orillas jugó de niño se los salpicase con su caudal inagotable.” (RCA, 2011d: 148)

De cualquier manera, el paraíso sólo lo es en virtud de las gentes que lo habitan; no se trata de un espacio congelado en las líneas de una naturaleza impertérrita y virgen, sino de un recuerdo activo y preñado de humanidad. Por eso en *El hechizo del sur lejano* podemos leer imprecaciones de los personajes en los que los elementos naturales brotan de la corporeidad de los seres, tales como:

“Si fuera usted alguna vez a Sevilla le parecería a usted que se deshela. ¡Cuántos carámbanos ha de tener usted en la sangre!” (RCA, 1923f: 5)

Al comparar, en consecuencia, los espacios mitológicos –como el Norte y el Sur a través de la literatura-, RCA trata de enseñarnos que hay modos de naturalismo estético alejados de la grandeza que legó el simbolismo de la tragedia griega, algo que está en la raíz estética del Sur. Esta manera de proceder representa, a mi modo de ver, la esencia de

buena parte del expresionismo de la novela del siglo XX, centrada en el detallismo menos aceptable socialmente, en la grosería expresiva que no es virtual sino central, degradante en su certeza, en su probidad. El autor sevillano acepta, como paralelos, los caminos de esta otra idealidad, la de una humanidad rota por el prisma de lo negativo, de lo deformante que no busca la catarsis, sino la visualización de los otros yoes. Y todas esas dimensiones, que no son anejas sino esenciales, forman parte de la misma verdad. Eso es algo que podemos ver en la literatura de un Bukowski o un William Burroughs, por ejemplo.

“En cambio, el genio nórdico busca el Hombre, la verdad de su gesto y de su alma, el individuo, en su fealdad o su belleza, y crea ese arte sincero y audaz, en literatura y en la plástica, que acepta todo lo que es vida, y borra temerariamente los límites impuestos por Horacio al arte, al proscribir los temas que no pueden tratarse con la belleza *-nitesci-*, y sostenidos por Lessing, en su *Laocon*.” (RCA, 1924e: 14)

Lo que sí parece que la ideología cansiniana pretende destacar es el principio moral que rige todo espacio del Sur, que es una forma de maquillar la virulencia sentimental de la tipología del hombre que le pertenece. Por supuesto, hablamos de *moralina*, de unos valores entroncados con la tradición, más que con un convencimiento crítico. Y es que el Sur tiene en la belleza de su figura colectiva un atractivo incontestable que, a veces, contrasta con la crudeza de sus relaciones. RCA es un hombre para quien los tópicos de la tierra son incuestionables, y se siente incapaz de negarlos aunque, intelectualmente, los sitúa en una balanza de difícil precisión. Entendamos que Sevilla, como otros mitos geográficos globales (Israel, el Jarama de Ferlosio, el Dublín de Joyce, la carretera en Kerouac, etc.) no son lugares ciertos, localizables, sino leyendas que van más allá del sitio reconocible.

“El alma sevillana busca en todo lo absoluto, lo extraordinario, la gema, el vellocino, y de ahí su propensión a la elegía y al aforismo ascético.” (RCA, 1922f: 13)

Sevilla, que es el mito del Sur cansiniano, encuentra en su definición originaria un contraste comparativo que lo eleva sobre el resto de los mitos peninsulares, que, de existir, resultan secundarios a ojos del autor. Esta forma de vindicación parece más una afirmación del recuerdo personal del escritor, involucrado en el concepto intelectual directamente, que una defensa del término mismo. La defensa de la memoria es, también, una defensa del marco estético en el que se concibe su propia literatura, su modelo de la

realidad, su yo. Así que la herramienta creativa sirve de acicate para la reafirmación del hombre, del escritor, en el mundo, en contra de la opinión de otros que minimizan las consecuencias de dicha acción, al poner en juego estéticas y mitos espaciales que no abundan en la realidad, sino que desvirtúan el simbolismo en aras de una figuración argumental, o de un marco secundario.

“(…) mediodía andaluz, de lo que yo he llamado el Sur, para diferenciarlo de esos mediodías provenzales y levantinos, tan teatrales y gárrulos (...)” (RCA, 1922f: 19)

Es tal la naturaleza viva del mito espacial en la literatura cansiniana, que el autor es capaz de relacionarla con un esquema narrativo determinado, sin que esto desvirtúe su carácter. De este modo, lo andaluz, como representativo del Sur, es evanescente, caluroso, pasional, activo, y su movilidad se presta a una técnica impactante, que deslumbra en su vertiginosidad. El relato corto, la novela breve, constituyen marcos naturales de lo *sureño* y ayudan a manifestar la impresión de su fisicidad espiritual. Al criticar las novelas sevillanas de José Más, entiende que ésta es una relación vinculante y espontánea, y así lo materializa críticamente.

“El genio sevillano –y en general el genio andaluz- lo mismo que el semita-hebreo y árabe- tiene siempre presente la idea de las postrimerías y los finales (...). Las almas y los cuerpos en el Sur corren a su acabamiento con una velocidad vertiginosa, aboliendo las medidas naturales del tiempo (...). Esto explica el que la literatura oriental parezca falta de imaginación y sobresalga en el apólogo, la parábola y el relato breve, ignorando la novela complicada y el folleto creado por el lento espíritu de Occidente (...)” (RCA, 1922f: 90-91)

Porque en ese cauce literario reducido la palabra vierte su más condensada significación y el lirismo se vuelve materia, al confundir la poesía y la prosa, al transformar los elementos reconocibles de ambos instrumentos verbales, dando pábulo a la sentimentalidad que el autor asocia con los rasgos del hombre del Sur. En su exaltación de la memoria personal, de la infancia del escritor, la poesía es un tesoro cultural andaluz, una luminosa expresión de la tierra que emana de la originalidad y la tradición creativa del hombre de allí. La poesía se torna en cuerpo del Sur, en propiedad del mito que la gestiona y la universaliza. Pero, desde esa posición de predominio, no se pretende, por otro lado, la conjunción de “todas” las estéticas, sino la verificación intelectual de una dirección de influencias, de un germen de la modernidad que, paradójicamente, tiene su

semilla en confluencias folclóricas y populares reciamente arraigadas. El autor, en las notas finales a su libro sobre José Más, añora ese espacio idílico vivido en el ámbito de un marco literaturizado, como es el viaducto –espacio real cercano a su casa de Madrid, como es bien sabido–, un objeto de contemplación modernista:

“Sobre el viaducto azul en las vísperas de una primavera que en el Sur existe.” (RCA, 1922f: 108)

El mito del terruño, por lo tanto, verifica los rasgos que definen al hombre desde el contraste, en la contraposición de Norte y Sur. El Norte, simétricamente, acumula valores que describen una realidad especular, que nada tiene que ver con la luminosidad y el lirismo del Sur. En las palabras del autor se adivina, no obstante, una inquieta admiración por los individuos que habitan esa tierra, atracción que define la necesaria polaridad.

“Los griegos, al crear la leyenda hiperbórea, trazaron los caracteres del norte, en cuanto tienen de específicos, con respecto a la visión del sur. Estos caracteres aluden en lo geográfico a un país pobre y triste, lleno de medrosas maravillas –auroras boreales, huracanes de nieve, noches interminables–, y en lo moral a una cierta incapacidad estética, un predominio del sentido práctico sobre la fantasía y un raro espíritu de independencia individual, extrañamente unido al sentimiento de solidaridad colectiva propio de los pueblos comunistas.” (RCA, 1924e: 6-7)

El Norte nos sirve como enseñanza de la individualidad, del hombre como centro de la vida, destino del arte y depositario de una capacidad creativa, renovadora de la naturaleza. Es así cómo RCA llega a la conclusión de que la literatura biográfica, que dibuja el mapa del sujeto –y no sólo su trazado histórico– se convierte en género de preferencia del Norte, asignando al hombre de allí una personalidad emancipada y un carácter contestatario y autocrítico.

“La literatura hiperbórea esta obsesada, desde Stirner a Ibsen, por el anhelo de encontrar y redimir al individuo, al único, de reintegrarlo en su vida plena y absoluta, erigiéndolo –así Nietzsche– en superhombre.” (RCA, 1924e: 8-9)

Del mismo modo, la lejanía geográfica y conceptual del mito del Norte le hace residir, virtualmente, en el marco de la leyenda o la fábula, donde las razones se mueven entre la fantasía y la certeza. Descubre RCA numerosas señales de los rasgos del Norte en el nuevo comportamiento de la modernidad y en sus protagonistas. La individualidad creciente y los esfuerzos por perfeccionar las relaciones del sujeto con el entorno, amén

de sustentar una moral honesta y humanista, colocan al Norte cansiniano como referencia de la construcción literaria y social. De hecho, RCA es capaz de reconocer a Unamuno, en España, como representante de ese tipo de modernidad que mira al Norte como referencia, y cuya ontología se perfila como una amalgama de condiciones, no todas precisadas. El Norte se constituye en camino de perfección, no en institución histórica básica, en vía de creación.

“La niebla septentrional trasciende al título de esa novela suya –*Niebla*– en que la personalidad del protagonista se desmenuza y desvanece como una cellisca impalpable, perdiendo todos los atributos de la conciencia y la responsabilidad, en la anárquica veleidad de las vicisitudes que traman la vida. Sólo un hombre del norte hubiera podido manejar con el debido tino esas penumbras espirituales (...)” (RCA, 1924e: 50)

Es evidente que el mito, aparte de referencia, es unidad que compone el conjunto del ser, a cuya participación contribuye de manera decisiva. Los mitos no están aislados sino que parecen reconcentrarse unos sobre otros, y toda definición no es sino una manera de experimentarlos y conocerlos, pero sin excluir el solapamiento de rasgos que hemos considerado de otros. El mito del terruño, que –siguiendo a RCA– hemos definido como Norte y Sur, son en realidad el mito del hombre, que se mira en su socialización o en su aislamiento. Pero ambas caras, en realidad, son la misma cosa y el objeto-hombre, así descrito, obtiene los resultados de una complejidad fenomenológica mucho más amplia, y más real. Se corresponde con esto la visión del artista, que es hombre y que, como no podía ser de otro modo, se encuadra en el total antes definido: espacio es hombre, artista es hombre; secciones de una complejidad absoluta universal. Las palabras, al ser escritas, son, para RCA, un impulso intuitivo y sensitivo que demuestra el ser creativo del hombre, identificado en el alma del artista, que es el mito reflexivo que todo sujeto lleva consigo.

“En el fluir temporal en el que se compone una *obra*, la idea de *obra acabada* es algo contradictorio. Cada punto de la temporalidad en la que la obra se escribe es principio y fin. Cada momento de la conciencia despliega en los *actos de escritura* las partes de un supuesto contenido total de los que el autor no es, en absoluto, consciente. Por ello es difícil plantear, y mucho menos entender, el sentido de ese *comprenderse a sí mismo*.” (Lledó, 1998: 124)

Como vemos, Emilio Lledó coloca al artista, al autor, en el plano fenomenológico del observador, pero en el proceso original de la creación. Esto supone un ejercicio de conocimiento innato que se soporta sobre el innatismo de la acción, sobre su evanescencia

y su inmediatez y que está determinado por procesos generativos prediseñados o por cánones históricos. Lo que Lledó afirma es que el escritor, en la potencia de la palabra, crea por encima de todo, es decir conoce, descubre y, para ello, no se ajusta a los valores que han definido su actividad sino que desarrolla sus impulsos sensitivos y su gramática interna, de una manera cuasi involuntaria. El mito del artista se vincula, finalmente, a una espontaneidad divina, confundida en ocasiones con la supuesta y mágica *inspiración*, con las musas, cuando, en realidad, la creación se fragua en el movimiento del hombre hacia sí mismo, en la iniciativa de la percepción voluntaria y libre de prejuicios. El mito del artista es, por lo tanto, y por definición, un mito modernista. Como también es una vía de escape y una solución a la asolada realidad de la conciencia, abandonada a su suerte en una existencia descorazonadora. El conocimiento, que trae consigo cierto sentido de la tragedia humana, se torna soportable cuando el espíritu ofrece toda la belleza que puede concebir, y que visualiza la bondad de la naturaleza en su máxima expresión. La divinidad de esa belleza, que no parece ser de este mundo de hombres, es captada en el devenir con una espiritualidad oriental muy del gusto de RCA. Al superar los límites y márgenes de la fisicidad, la realidad se abre a espacios cuyos horizontes no son hollados del todo, ni invadidos, ni persuadidos de desaparecer o verse vulnerados por la vulgaridad. El artista es un pensador, pero también es alguien que posibilita el mundo y sus condiciones de habitabilidad.

“El crítico italiano Mario Praz afirma: “entre el exotista y el místico hay una cierta semejanza”, y razona su parecer añadiendo: “éste se proyecta fuera del mundo visible, dentro de una atmósfera trascendental en donde se une con la divinidad, mientras el primero se transporta imaginativamente fuera de las actualidades de tiempo y espacio y piensa que cualquier cosa que allí encuentra, pasada y lejana de él, constituye el ambiente ideal para la satisfacción de sus sentidos.” (RCA, 1923f: 106)

El mito de la literatura, en sí, asociado al mito del poeta forma un conglomerado sólido de la actividad cognoscitiva. Para Joan Maragall i Gorina (Abellán, vol. 7, 1993: 113) no se trata tanto de una condición espiritual, y mucho menos física, del conocimiento de la realidad y de las cosas contenidas en la palabra, sino de una armonización de los niveles de la estética y las acciones. Los mundos se definen a partir de posibilidades, implícitas en todo objeto y condición y no siempre referidas en su superficie, por lo que el artista ha de conectar efectivamente con lo que Maragall llama el “ritmo que mueve la vida del universo”. Diríamos, como venimos afirmando, que el pulso de la realidad es el pulso que percibe el hombre a través de su propia experiencia, por lo que la conciencia humana, una

vez más, se comprueba en el centro de toda definición trascendental. Si bien en nuestro autor la literatura se configura como un mito, es decir como un marco de referencia de toda actividad ontológica, otros escritores se redefinen al no identificar el ejercicio artístico con el conjunto de los rasgos que construyen la figura mitológica. Si la literatura no es un mito, entonces emana de ella una consideración instrumental mucho menos abarcadora, y menos precisa, por lo que se ve impelida a la vertebración de un orden epistemológico, con su consiguiente grado de materialización positivista. Los escritores que han abandonado el camino de la inmediatez se vuelcan en el razonamiento estrictamente físico de las cosas, intentando hallar en la certeza de las observaciones empíricas, algo de la verdad que, según ellos, el mito no puede ofrecer o que, en algún caso, deforma. Es lo que Ana Arendt (en Leyva, 2003: 401) nos recuerda que pasa con Hermann Broch a partir de su *Massenpsychologie*. Esta actitud, en mi opinión, refleja la falta de confianza en la literatura como terreno de construcción social y humano, y regresa a esa vieja idea de que la narración es un tejido ficticio, un orden ontológico no constructivo sino ideal en su sentido de lejanía, de experimentación ociosa, de juego intrascendente, en que había sido sumida por prolongados espacios de tiempo. Curiosamente, la obra de Hermann Broch, por ejemplo, es la obra de un artista de su época, cuya palabra está plenamente integrada en la sublimación del arte moderno. Su regresión ideológica podría considerarse un paso atrás motivado por la exigencia que el arte, en su máxima expresión, exige del ejecutor y que no todo creador está dispuesto a arrostrar. Lo cual, por otra parte, puede ser perfectamente comprensible. Decimos esto porque el artista, responsable de su creación, en el concepto global de la fenomenología creativa, que es como la perceptiva en su efectividad, emite, a través de su sensibilidad individual, motivos que afectan a la sensibilidad colectiva. Y ésta es razón suficiente como para que el hombre-artista, individuo uno y responsable, se sienta preocupado por el mal de los muchos a los que alecciona con su arte. Esta circunstancia, esta influencia social que cambia la percepción de los otros, puede ser vivida como una objeción. De hecho, la propia individualidad del sujeto artista elude toda culpa sobre la falta de certeza en las opiniones ajenas, que señala como paradigma de lo negativo. Pero esto no se hace sino con fines de solidaridad colectiva, entendida ésta en el campo de la globalidad. ¿Qué ocurre cuando el artista piensa en otro individuo, y no en la sociedad toda? ¿Es el dolor del sujeto creador transmisor de dolor ajeno? ¿Puede el artista soportar ser el responsable de que otro individuo dude de su propia existencia, con las consecuencias que ello comporta? El mito del arte no se sustrae de esta consideración.

“¿Qué hay en el fondo de su copla, un drama popular o un drama íntimo?” (RCA, 1936: 18)

Lo que subyace a esta íntima preocupación por el hombre guarda conexión con el mito de la sabiduría. El conocer se convierte en el acto principal de la existencia, en el modo de sobrevivir y proyectarse y salvaguardar a la humanidad. Pero para conocer hay que entregarse a la verdad de la naturaleza, sin tapujos; ésta nos acogerá y nos renovará, ya que la sabiduría es un órgano vivo.

“(...) luego que su sabiduría hubiese sido transmitida a otro (...) como las mujeres que ya han entregado su última placenta.” (RCA, 2011c: 117)

Aquí reaparece Platón y su caverna; éste es un mito de la sabiduría escenificado en el que el protagonista obtiene el beneficio de la libertad, toda vez que la luz ha iluminado su rostro. Sustraerse de las oquedades de la ignorancia y la ceguera es como subir desde la caverna a la superficie. Vemos cómo el mito de la sabiduría se ha renovado para seguir ejerciendo su fuerte influencia sobre el comportamiento general. La intelectualidad es la recuperación del motor de actividad que se dirige al objeto y su contenido.

“(...) es fuerte para subir mil veces colmado desde lo hondo hasta la luz el cántaro de las meditaciones (...)” (RCA, 2011c: 121)

En este repaso por el mito como configuración de la realidad, que tiene como origen la conciencia y no el paso del tiempo, no podía faltar la figuración onírica por excelencia: la feminidad. Desde su divinización por las civilizaciones antiguas, hasta su materialización sexual en el cine, la mujer ha significado algo más que un espejo de la otra humanidad: ha sido un icono de la belleza, de la completitud de las virtudes del hombre, de la perfección, una encarnación del amor, el símbolo de la maternidad, etc. En la novela de RCA, además, aparece también como bisagra de la modernidad, como la mujer “última”.

“Como amo a la hora última (...) pesada y crasa como el último coágulo exprimido de un seno, amo a la mujer Última (...)” (RCA, 1922c: 151)

Lo que los personajes cansinianos parecen amar no es del todo a la persona, al rostro, a la corporeidad, a la identidad, sino al ideal contenido en ella; se trata de un amor platónico construido artísticamente, que coloca los rasgos dibujados en la conciencia como características individualizadas y personalizadas en un ser concreto. Esa idealización, al igual que en la poesía de Baudelaire, recae en mujeres excluidas del orden social, que no están socavadas por la influencia de ningún tipo de casticismo, y cuya rebeldía o singularidad les permite adoptar otro tipo de proyectos vitales. Ese romanticismo trágico acaba sublimando el poder de las mujeres, y sometiendo a los hombres a seres que los esclavizan, que los someten. En ello se advierte la influencia del mito de Salomé, o de la mujer fatal, que supone el lado negativo de la feminidad, completamente erotizado. Lejos de esas mujeres empequeñecidas por el orden social, las hijas de Salomé se muestran como creadoras de su propia existencia, de la que hacen depender cualquier amor terrenal, concibiendo al hombre como una necesidad pasajera, pero no como un destino ineludible.

“Vivía unida al hombre y se sustentaba de su fuerza: su larga cabellera servíale como una red para retenerlo y enervarlo. Era una especie de vampiro... (...) Sólo sabemos que fue causa de grandes torturas para el hombre.” (RCA, 2013: 223)

Sin embargo, y como RCA demuestra en *Ética y estética de los sexos*, la actividad sexual de hombre y mujer se ve impelida por la necesidad de llenar un vacío existencial que parece residir en el otro, y que se canaliza a través del deseo y la satisfacción de los placeres carnales. No obstante, y como el sexo corporal no hace sino saciar una ínfima parte de esas carencias, el erotismo es el procedimiento por el que se subliman. El ideal de belleza y feminidad es el mito completo, que engloba al erotismo y éste, a su vez, al sexo, como caminos descendentes hacia el núcleo de la pasión humana. Como todo mito, actuará en consonancia con otros, cubriendo, ciclo tras ciclo, los desórdenes reflexivos del individuo; el amor, por tanto, entrevera los manifiestos sensitivos de la presencia femenina. Mito y temporalidad, así, se sostienen mutuamente confluyendo en signos abstractos que alteran el normal fluir de las cosas, colocando el origen de las mismas en el espacio de la conciencia, que es unitario pero, a la vez, contiene elementos de construcción de la colectividad.

2.10. LA METÁFORA. EL VERBO LITERARIO.

En cierto sentido, la literatura puede sugerir una formalización del lenguaje de uso general, una manipulación con fines artísticos o filosóficos que se construye con herramientas no usuales. Durante mucho tiempo, la literatura se ha prestigiado como inaccesible para el gran público, o difícilmente interpretable sin una educación previa, hasta que se consideró un bien común o un elemento más de alfabetización. En todo caso, literatura y lengua, aun guardando una relación obvia y natural, parecían condenadas a separarse: de hecho hablamos de lenguaje *literario*. Esto es aceptable en cierta manera, pero no en su totalidad; las ideas que han de expresarse en su complejidad suelen tener mal encaje en el discurso coloquial y necesitan ser formuladas en una terminología y una gramática mucho más extendida, cuyo engranaje, en ocasiones, requiere de un espacio visual determinado. Por eso no solamente cambian las palabras, también la ambientación, los individuos que las pronuncian y que conforman tipos humanos, las situaciones que las desarrollan, etc. Podríamos decir que la literatura facilita el tránsito de las ideas, y reconstruye los moldes suficientes y necesarios para su apreciación. Por lo tanto, la literatura tiene una fuerte condición pedagógica y participa de instrumentos que necesitan de una adaptación. Es creíble, entonces, que el mundo de la lengua literaria representado por la metáfora, esté en la antítesis del diálogo humano espontáneo. Pero esto sobre el papel. No extraña que David Lodge (Lodge, 2011: 30) hable de “tropo esencialmente poético” y lo coloque en el “polo opuesto a la razón y el sentido común”. Sin embargo, nos parecen términos muy rotundos para una idea tan totalizadora. Este mismo autor insiste en que la alegoría sugiere algo que está “más allá de su significado literal”, lo que comprende una connotación implícita, que sería imposible sin la conexión entre emisor y receptor, o mejor entre palabra y receptor. Para que la sugerencia fructifique, el lector debe ser capaz de descifrar el doble sentido de la palabra, y ampliar así la semántica literal del término, que es la que se usa convencionalmente y que es conocida por cualquier hablante con competencia lingüística materna. Así pues, no hay sugerencia sin concordancia, sin conexión; y no hay conexión sin que el espectro semántico de la palabra sea un concepto compartido tanto por el que construye la palabra como por el que la descifra. La idea es muy sencilla: si el lenguaje literario se apartara tanto del lenguaje cotidiano, esta relación directa de sentido sería, en la mayor parte de los casos, imposible de fructificar. Diferente es el grado de aceptación de los niveles semánticos de la palabra, y las complejidades que puede contener una metáfora literaria; sin embargo, no hay

reparos a esta posibilidad, ya que existen estratos de significación en los textos literarios y el lector es el encargado de realizar su reinterpretación del mismo, como hemos acusado en otras partes de este trabajo. Es decir, que lo que quiero aseverar de manera indubitable es que en el corazón de la metáfora subyace un elemento contextual y léxico de primer orden, que no escapa de las características razonables de todo uso de la lengua y que se proyecta, formalmente, para la consecución de otros objetivos más ambiciosos, pero no menos naturales. De hecho, la metáfora, según Greimás, puede ser rastreada desde el punto de vista lingüístico como cualquier otro elemento de la lengua. Dice:

“Desde el punto de vista de sus orígenes, la metáfora no es, evidentemente, una metáfora, sino un lexema cualquiera; separada de su contexto, puede ser considerada como una figura (nuclear) que aporta, quizás, en el momento de su transferencia, algunos semas concernientes a su contexto de origen (...)” (Greimás, en Ortiz de Zárate Aguirrebeña, 1991: 9)

La traslación semántica que implica la acción de la metáfora, en el campo del discurso, hipertrofia los horizontes de expectativas del mismo, proyectando imágenes y conceptos distintos a los esperados y transformando la condición misma del lenguaje en el que se inserta. La novela modernista, en el uso y abuso de metáforas, se constituye como una sutil experiencia creativa que deforma su propia categorización de género, como hemos comprobado y como veremos definitivamente en el último capítulo, al aportar valores líricos que están íntimamente enraizados en la prosa y que no modifican, sustancialmente, su forma de construcción gramatical, sino que juegan con los vectores significativos que todo elemento fonético complejo puede construir, como unidad perceptible por cualquier ser humano. Paul Ricoeur es uno de los pensadores que se encargan de discernir el papel de la metáfora, desde el punto de vista del discurso. Clasificar los aspectos funcionales de la misma sugiere algo más que la simple dicotomía entre poesía y prosa, visto que los modernismos hacen tambalear seriamente estas convicciones. Por ello, habla de “retórica y poética” (Ricoeur, 2001: 20) y considera que esta clasificación genera elementos de discusión mucho más internos y definatorios que la anterior. La función retórica, en términos aristotélicos, es función expresiva y cautivadora, que busca la conexión, el diálogo, el establecimiento de la comunicación, la persuasión, la explicación pedagógica de ideas y la concentración visual del discurso; mientras que la poética se encarga de los sentimientos, de la intensidad, de la teatralización de la palabra, de la belleza, de la idealización, del arte, pero también de la captación del sentido en su máxima condición,

de la vitalidad de la palabra. En tanto que la metáfora cumpliría con todos los márgenes y posibilidades de la lengua, superando los límites expresivos y coloquiales y, también, los usos y funciones que se le han asignado para la utilidad inmediata. Es la única manera en que se pueden alcanzar los espacios de la idea, del pensamiento y, por ende, de la ontología de la existencia humana. Claro que la idea de metáfora como elemento que presenta “otra” realidad, que no es la suya propia, no es del gusto de Paul Ricoeur, y así lo expresa.

“Es la idea de sustitución la que se presenta más cargada de consecuencias; en efecto, si el término metafórico es un término sustituido, la información proporcionada por la metáfora es nula, pudiendo reponerse el término ausente, si existe; y si la información es nula, la metáfora sólo tiene un valor ornamental, decorativo.” (Ricoeur, 2001: 32)

Es decir, que la idea de la metáfora como eje central del discurso, y no como complemento secundario y estético, supone la reafirmación del valor lingüístico de la misma, y la reivindicación de toda narrativa que tenga a ésta como elemento comunicativo principal. Esta confirmación funcional y cognoscitiva de la metáfora, convierte a la nueva novela en algo más que un ejercicio solamente literario –en el sentido de arte intrascendente y ocioso-, ya que admite que la literatura pueda construir un discurso intelectual y pueda aportar elementos de interés en el desarrollo del individuo y la sociedad. Dialogar en la narración es, por consiguiente, como dialogar en la ética, en la moral o en la ciencia, entendido el diálogo como foro de intercambio de ideas y confirmación de términos. El espacio de la sabiduría ha de contener a la novela en todo caso. No obstante, la hipertrofia del espectro semántico de la palabra, que no es sino una verificación de realidades preexistentes en la misma, supone la puesta en marcha de mecanismos de la mente humana que, a través del lenguaje, han quedado supeditados a un segundo plano. Sólo en el momento de la reflexión o el instante fenomenológico de la percepción artística del objeto, se producen vectores de conocimiento que dan lugar a nociones singulares, no aceptadas para el lenguaje cotidiano. En el fluir normal de las acciones, el individuo permanece en una actividad más o menos regulada, donde ese tipo de mecanismos no tienen espacio de participación y resultan exóticos o inapreciados. Cuando el individuo se introduce en los ámbitos de la poesía, de la literatura, del arte o de la filosofía, ciertas necesidades de expresión hacen que el entorno exija de ellos una capacidad de visualización diferente, mucho más precisa y extensa. De ahí que la metáfora pueda

considerarse, en este sentido, una herramienta poética o literaria, y no del lenguaje cotidiano. No obstante, esta diferenciación se hace de forma utilitaria, puesto que, como hemos observado, nada hay de extraño o de supralingüístico en la metáfora.

“(…) si mi deducción es acertada, hay coincidencia en concebir la expresión como la aparición externa y sensible de procesos internos psíquicos o espirituales, que se representan de múltiples formas en el arte; y desde el punto de vista del lenguaje, estas formas no se corresponden con el lenguaje corriente sino que denotan un campo semántico, que, de manera amplia, se incluye en el lenguaje poético, creando una especie de enclaustramiento ontológico de la expresión estética.” (Patiño Ávila, 2004: 54)

De hecho, esa delgada línea entre prosa y poesía, que ya no admite la diferencia sino en términos generales y muy básicos, desaparece del todo cuando se admite el hecho de que todo creador tiene *su* realidad, en consonancia con la realidad del lector, que no siempre es la misma, pero que obtiene su modelo particular del estímulo que supone la obra, o la idea mejor dicho. Si la palabra depende del trato que le asigna el autor, ya que es un cúmulo de potencialidades, el auténtico lirismo irradia de la personalidad del individuo y no de la palabra. Este sería un punto a discutir, pero opino que la metáfora es una superficie, por intensa que sea, del eco de las profundidades humanas. La lengua define la realidad, pero lo hace desde la conciencia del sujeto, como hemos afirmado; existe un condicionante en la percepción del hombre que está ahí, previamente a la ejecución o concepción de la palabra, y que a través de ella conecta con el pensamiento. Digamos que no existe un instante de temporalidad física que pueda colocar a palabra e idea en secuencia lineal, ni a la una ni a la otra, en ningún orden. La conexión se produce de manera simultánea, y esto verifica la sustancia poética del autor que, junto con su innatismo lingüístico, dan a la metáfora el carácter de amplitud que estamos describiendo aquí.

“El poeta trágico, dice Aristóteles, será antes *mythopoiós* que *metropoiós*, antes creador de mitos, de historias, que creador de metros, versificador. (...) También el poeta es creador de sentido, significación, imágenes y música. (...) Esta diferencia entre la expresividad del lenguaje poético y la expresividad del lenguaje corriente es también válida “para la prosa, en cualquier caso para la gran prosa. A decir verdad, si se hace abstracción de las exigencias de una métrica rígida, que de todos modos hoy ya no se exige, toda gran prosa presenta una musicalidad ‘material’ y una musicalidad semántica.” (Patiño Ávila, 2004: 62-63)

Por añadidura, sea el lenguaje natural o sean las referencias semánticas genéticamente humanas, no hay que olvidar que el mundo de lo que se ha llamado la “realidad”, no puede ser un referente cierto para la expresión de ideas, ya que éstas están contenidas en la conciencia del hombre, o por mejor decir se elevan a través de la conciencia, en cuyo caso la realidad que se presenta en la literatura o el arte es la que pertenece y determina el individuo que crea arte. De ahí que toda literatura especular, que todo reflejo costumbrista o historicista de los acontecimientos y los espacios de la humanidad, sea un ejercicio de voluntarismo fútil y desarmado, vacío de contenido.

“(…) el lenguaje ficcional también preexiste al poeta, en el cúmulo de metáforas, imágenes, relatos y creaciones, que no hacen parte de la precomprensión ontológica del mundo circundante, que nos es familiar, a diversos niveles de comprensión, pero que el lenguaje poético sólo toma como referente, para establecer su distancia significativa y crear su propia comprensión del mundo, mejor dicho, su propia fragmentación comprensiva e intuitiva del mundo, valiéndose de los medios del lenguaje expresivo.” (Patiño Ávila, 2004: 383)

Lo que nos planteamos al estudiar la metáfora es sobre el campo de acción de la palabra, su alcance y dimensiones. Incluso considerando que la lengua es un medio de construcción de la realidad, no deja de ser un reduccionismo de la misma, una simplificación, como opina Borges (Borges, 1998: 71). La lengua es una manipulación limitada, y por tanto manejable, de una concepción totalizadora, que abarca nada menos que el ser, con todo lo que lleva asociado. En consecuencia, la acción de la palabra, una vez puesta en funcionamiento, se ve involucrada en un sistema complejo, arbitrado desde la intuición natural del individuo y, podríamos decir, comienza a descubrir su condición en cuanto se ve obligada a actuar y salvar los obstáculos que los límites de la expresión presenta. Diríamos que, aun reconstruyendo una gramática normativa, la lengua ofrece unas posibilidades a la palabra que demuestran un potencial aún no hollado, en ocasiones, y del que el hombre es la parte fundamental. En opinión de Bajtin:

“La palabra, dirigida hacia su objeto, ingresa en un entorno, dialógicamente agitado y tenso, de palabras ajenas, valoraciones y acentos, entra en interrelaciones complejas y sale deslizándose de ellas, se funde con unas, rehúsa a otras, atraviesa aun un tercer grupo; y todo ello puede modelar decisivamente el discurso, dejar huellas a todos los niveles semánticos, complicar la expresión e influir en su entero perfil estilístico.” (Bajtin, en Guillén, 2005: 221)

Al conectar las variaciones de sentido y fijarlas en un conjunto de términos, consiguiendo así una unidad funcional léxica, la metáfora se transforma en un tipo de perspectivismo; el mundo se transforma a través de ella y convierte la parcialidad de la mirada en un concepto, en una fijación. Es como precisar el foco de la observación logrando, a la vez, el cambio de los rasgos físicos que creíamos percibir. De tal modo que la metáfora es una reelaboración de la realidad a través del discurso. Curiosamente, lo que esto demuestra es que la realidad, en sí misma, invita a interpretaciones que se alejen de lo físicamente palpable, adentrándonos en una mirada más profunda. El problema de la lengua remite a la dimensión existencial del antihéroe: la realidad no es sino una pregunta, puesto que, tratada como objeto perceptible físicamente, se trata de un obstáculo, de un impedimento para el desarrollo completo del hombre, de una imperfección. Su insuficiencia ha de permitir la expansión del pensamiento humano, la consecución de un espacio de mayor versatilidad, y así surge la creación.

“De repente, se ensanchó nuestra calle como una grieta que acabara en un estanque de luz. Nos encontramos ante un gran charco de claridad verdosa entre monstruos y monstruos de casas. En el centro de aquel claro, un pabellón de aire campestre y rodeado de infelices céspedes.” (Céline, 2001: 245)

Es curiosa e interesante la asociación que Amaya Ortiz de Zárate (Ortiz de Zárate Aguirrebeña, 1991: 14) hace entre la metáfora y el problema de los individuos afásicos. Para la autora, aquellos seres que presentan una afasia evidente son incapaces de ordenar las palabras según una sintaxis reglada y, por ello, presentan un uso de la palabra aislado del contexto. Esta disfunción se refleja en el hecho de que utilizan términos sustitutivos de aquellos que no relacionan correctamente con un significado concreto, por lo que la metáfora constituye en ellos lo que, para los individuos no afectados, conforma un lenguaje convencional perfectamente establecido. Esto implica una sustitución de términos en toda regla, una variación aleatoria, según la percepción del individuo, del orden significativo útil de las palabras, el que todo diccionario asigna. En tal caso, aun manteniendo la veracidad de los términos de sustitución, su uso responde a una focalización desviada de los conocimientos lingüísticos innatos. El afásico es alguien incapaz de ver la realidad con los ojos de una persona no afectada, y para dar fe de ella usa de un lenguaje trastocado. Pero, incluso en estos casos, la palabra actúa para embriagar el objeto existencial, colocando límites adecuados a la imagen y los efectos que la acompaña. La metáfora, de algún modo, como la poesía, es una afasia, una mirada

refractada hacia el entorno, y un concepto alejado de la estructura construida por el hombre. Las desviaciones de la lengua son las que certifican el radio de acción semántica y conceptual de los términos, y su alcance e influencia sobre el comportamiento. Es decir que la metáfora no tiene mayor importancia como herramienta lingüística, ya que su construcción es natural y espontánea y surge del uso convencional de la lengua, pero sí tiene una trascendencia vital desde el punto de vista conceptual, pues supone la formalización de ideas que no están contenidas propiamente en las unidades terminológicas.

“Dice Levin que no es el lenguaje lo que es extraordinario en la metáfora, sino la concepción del mundo. El lenguaje metafórico no haría sino describir fielmente dicha nueva concepción. De ahí que los poetas, explica Levin, sean calificados de vates, de profetas, de seres inspirados, etc. El poeta para Levin es el ser capaz de concebir un mundo diferente y de describirlo lingüísticamente, a través de metáforas.” (Ortiz de Zárate Aguirrebeña, 1991: 48-49)

En ese campo de acción de la palabra, I. A. Richards presenta una proposición muy definitoria del ámbito de trabajo de la lengua, al considerar (en Ricoeur, 2001: 107-108) que la palabra, en sí, no posee ningún significado asociado, sino que presenta un potencial semántico que se ve confirmado por el contexto, en su momento de actuación. Lo que llama el “teorema contextual de significación” es la consideración de que el medio es el que condiciona la valoración de la unidad léxica, por lo que los sentidos se asignan en virtud de la realidad en la que se presentan. La metáfora, en su volatilidad semántica cumple a la perfección con esta especificación, aunque podríamos hacer aquí un matiz: al ejecutar la metáfora, la relación de los signos allí contenidos está marcada por un contexto que es, en este caso, no la realidad de la que nace sino la concepción de la realidad del individuo que la identifica. La singularidad del sujeto lector es la que da el contexto a la metáfora, entendida como signo único, y le asocia un significado. La metáfora, en su maleabilidad inicial, es solidificada por el perceptor del mensaje, siendo, desde el inicio, un elemento motivador de posibilidades, una pregunta compleja con raíz de respuestas. La naturaleza de la metáfora es una naturaleza visual, que recoge los rasgos de la sensibilidad humana a través de las pinceladas que son, en sí mismas, partes completas de la experiencia. Los colores, la luz, los rostros, los detalles, guardan enormes capas de significación y consolidan los escenarios sobre los que permanecen y evolucionan las reflexiones. El teatro de la vida es el teatro de la imagen, y la palabra reconstruye dichos espacios, además de proyectarlos hacia dimensiones más abarcadoras. La metáfora se

encarga de recoger, de algún modo, los efectos de la visión de la existencia y transformarlos a un objeto diferente, en el que el ojo no tiene participación, y sí la irradiación reflexiva de la mente, que es capaz de trazar sin limitaciones materiales. Consigue, pues, la metáfora posicionarse en un plano paralelo a la fisicidad de los objetos, captando todas sus potencias y poniendo a disposición del individuo los materiales abstractos que ha de usar para reconstruir los mismos objetos, que ya no podrán ser tenidos por tales después de pasar por el tamiz de la conciencia.

“No obstante, la vida humana es bendecida en imagen y maldecida en imagen; sólo en imágenes puede comprenderse a sí misma; las imágenes son indesterrables, están en nosotros desde el comienzo del rebaño, son más antiguas y más poderosas que nuestro pensamiento, están fuera del tiempo, abarcan pasado y futuro, son doble recuerdo del ensueño y tienen más poder que nosotros (...)” (Broch, 2012: 87)

La metáfora no es una relación imposible sino una imagen sugerente, vívida, experimentada en ocasiones y que, por tanto, nos pertenece. Hace hincapié en la sensación, en la imagen, que vuelve cíclicamente al hombre a través de proyecciones personalizadas, que conecta con la experiencia de cada sujeto, y por tanto, con el sentido que éste puede concebir, pero que resultan universales:

“Ante nosotros brota un surtidor, cuya curva de caída parece seguir con la mirada. “Son tus pensamientos y los míos. Mira de dónde surgen todos, hasta dónde se elevan y cómo todavía es más bonito cuando caen. Y luego, en cuanto se deshacen, la misma fuerza vuelve a rehacerlos, y de nuevo ese ascenso quebrado, esa caída... y así interminablemente.”” (Breton, 2001: 82)

En ese código globalizado, común, se mueven las sinestesias, el impresionismo, todo lo que constituye la memoria asociativa. Son elementos estimulantes del contenido, que construyen signos a la vez que movilizan el lexicón original. El recuerdo está a disposición de ese índice genealógico y es utilizado para dar forma a los contenidos, personalizando las acciones y los motivos, de modo que el conocimiento aparezca como un todo perfectamente integrado, comprensible más allá de toda interpretación individual, aunque haya sido concebido a través de la acción de un solo hombre. Sin embargo, el hecho cognoscitivo se debe reconstruir persona a persona, receptor a receptor, puesto que los elementos singulares que dan sentido a la metáfora no pueden ser transmitidos con la misma certeza a otra persona, sin que ésta haya “tomado conciencia” de los mismos, es

decir haya puesto en funcionamiento resortes de su propio recuerdo y memoria original de las cosas.

“Desde ese momento, para mí, la asociación “primavera próxima-perfume de saúco-acordes de Schubert” es algo permanente y absolutamente válido: con los primeros compases de los acordes huelo inmediata e ineludiblemente el agrio olor vegetal, y las dos cosas juntas significan primavera cercana. Con esta “asociación privada” poseo algo muy hermoso, algo que no cambiaría por nada del mundo. Pero la asociación, el constante surgir armónico de dos experiencias de los sentidos ante la idea de “primavera inminente”, es asunto privado, particularísimo, que me pertenece sólo a mí. Puede ser comunicada, ciertamente, como lo hago yo ahora con vosotros. Pero no es posible transferirla, cederla. Puedo hacerlos comprensible mi asociación, pero no puedo lograr que, al menos para uno solo de vosotros, mi asociación privada se convierta además en un signo real, efectivo, en un mecanismo que reaccione inmediatamente a la llamada y se desarrolle siempre del mismo modo.” (Hesse, 2001: 76)

La metáfora entendida, técnicamente, como una sustitución de términos, conlleva la asignación de círculos concéntricos del signo. Significa que muchos de los componentes de la terminología están atomizados, previamente, por otros más pequeños que son susceptibles de compartirse transversalmente en la lengua. De ahí que sustituir, en el fondo, significa implicar partes que son comunes. Así opina Jakobson:

“La sustitución resulta posible en la medida en que muchos semas, en una lengua, comparten al menos uno de los semas que les son propios, constituyendo así, en potencia, un paradigma de términos sustituibles.” (Ortiz de Zárate Aguirrebeña, 1991: 15)

Amaya Ortiz de Zárate nos recuerda (Ortiz de Zárate Aguirrebeña, 1991: 39) que la opinión de Searle acerca de la metáfora es contraria a su originalidad. Si bien encontramos que la metáfora es una construcción cuya base común en la lengua predispone a la conexión de los diferentes vectores de sentido, por el contrario no soy de la opinión de que la metáfora no crea relaciones distintas e “inexistentes” con anterioridad. La clave está en que muchas de las relaciones semánticas que se dan en el signo no existen hasta que el mecanismo de la lengua las pone en funcionamiento; son relaciones que se suponen, que están latentes y que conforman el horizonte de expectativas de la lengua, pero no se mostrarán hasta que el estímulo de la metáfora, y la capacidad receptora del lector, en su caso, las materialice. Con lo cual se podría decir que no existen hasta que no se toma conciencia de ellas, algo que es muy razonable en virtud de los procedimientos lingüísticos que vamos conociendo.

Al preguntarnos si la palabra puede generar, por sí sola, un espectro semántico tan amplio siempre hemos de remitirnos a la conciencia de la lengua, es decir a la capacidad del individuo de construir la proyección de los términos, y asignarles una realidad. El signo, en su volatilidad, tiene, sin embargo, una apariencia de solidez, puesto que una conexión que se ha establecido en la experiencia pasa al campo del conocimiento adquirido, recibiendo un rostro que dibujará una parte de sus huellas temporales. Huella sobre huella, las palabras van sedimentando un devenir significativo, que no es sino el reflejo de todas las posibilidades que van siendo descubiertas con respecto a ella. Y el hombre, en ese ejercicio, va recordando su origen comunicativo y estableciendo su realidad.

Para alcanzar un alto grado de comprensión de la palabra hemos de entender el proceso creativo de la misma, así como su manifestación funcional. El artista está involucrado por la estimulación sonora de la lengua, aquella que le proporcionará su memoria de signo, mientras que la funcionalidad está en el margen de la concepción, es decir del recuerdo ya petrificado en la conciencia. Por lo tanto, las fases creativa y comprensiva se constituyen sobre terrenos diferentes. Con lo cual, el artista no ha de indagar en la experiencia para crear un discurso, sino que ha de preferir el camino de la intuición sonora, donde la metáfora dibuja rastros que perseguir. La *inspiración* no es una experiencia ultrasensorial o mágica, sino el fenómeno sonoro que acompaña a toda vivencia y que empuja al hombre a su materialización escrita.

“(…) Milton. Como el buen Dante, no podía preocuparse gran cosa en saber quién era capaz de entender un verso y quién no. Él trataba de representar, de hacer ver y hacerse entender, y no podía detenerse a pensar –y en general el poeta lo hace muy pocas veces, persuadido de que su lenguaje es una obra de arte antes que un sistema de intelección- sobre las dificultades que podía encontrar un público extenso para comprender una poesía culta. Es una cuestión que –en el ámbito del verso- apenas aflora a la mente del poeta porque su dicción es única y la obediencia a ella mucho más fuerte que el respeto al público, entienda quien le entienda. Cuando la adicción a la metáfora se apodera del poeta, la utiliza por doquier; pero dentro de la función de representación hay cosas que se adaptan a la metáfora y otras que no.”
(Benet, 2012: 68-69)

El problema de la comprensión de la palabra responde a mecanismos de almacenamiento de datos, en combinación con un espectro semántico de los términos que impiden la acepción única. En cualquier situación considerada normal, cada palabra tiene una asignación previa, que denota una realidad convencional, un estereotipo significativo. De

lo que trata la metáfora es de la alteración de este estereotipo, al colocar el término, la unidad lingüística, en un entorno donde no existe esa normalidad. La palabra, en su flexibilidad innata, mostrará una capacidad de adaptación que empujará al lector a darle vida, recreando sus posibilidades.

“La función del contexto pues (...) es la de reducir la polisemia aportada por la palabra. (...) La única transgresión operada en el caso de la metáfora es esa cierta resistencia de las acepciones comunes de la palabra que tiene como resultado la actualización de todas ellas (...).” (Ortiz de Zárate Aguirrebeña, 1991: 24-25)

El elemento humano es, por tanto, la gran aportación de la ecuación del lenguaje, puesto que sin él la acción movilizadora de las potencias de la palabra quedaría perfectamente inacabada. Esta remisión al individuo no se refiere únicamente al aspecto lingüístico, sino a la realidad de las cosas mismas, puesto que la lengua no hace sino referir y crear, y es la realidad la que se mueve en los ámbitos de la abstracción y, por tanto, es el sujeto el que confirma la existencia. Este hecho es crucial para entender el proceso de transmisión de la metáfora, que es un pulso más allá de los umbrales de la comprensión directa y que muestra los mecanismos de elaboración del pensamiento que, sobre la base contenida en la realidad, recrea los espacios de proyección que allí se sugieren.

“El fenómeno en sí es incomprensible a menos que sea inscrito en parámetros humanos y narrativizado, es decir puesto en relación con otros acontecimientos, ya sea como la descripción de sus características (toda medida es una puesta en relación de varios elementos), de sus defectos, la de su posible inscripción en una cadena causal, etc.” (Ortiz de Zárate Aguirrebeña, 1991: 48-49)

Para Paul Ricoeur (Ricoeur, 2001: 145-146) la operación metafórica consiste en degradar la estructura lingüística; de algún modo, se trata de “olvidar (...) varios atributos” que la unidad gramatical utilizada posee normalmente. Vemos que aquí se produce un paralelismo muy intenso con la novela como género narrativo por excelencia. La degradación, la desestructuración voluntaria de la novela se realiza en los modernismos como paso previo a su más amplio desarrollo cognoscitivo y artístico. Al eliminar las barreras del canon artificial, sedimentado por los márgenes históricos, el objeto creativo ha mostrado sus más extensas posibilidades y sus ilimitadas áreas de influencia que, al igual que en la metáfora, conducen a la elaboración de realidades mucho más cercanas a la vivencia del sujeto, y más alejadas de la costumbre. Desandar lo andado es una forma

de regreso al origen, al *geist* de la acción inicial. Pero, además de abstraer el objeto significativo, es decir de eliminar sus asignaciones de sentido individuales, Ricoeur encuentra otros mecanismos en la metáfora: por ejemplo, las palabras, categorizadas gramaticalmente, pueden confundir su condición previa. De tal modo que un “sustantivo metaforizado se asemeja a un nombre de atributo”, lo cual implica una transposición e inversión de valores. Pero, si por un lado se disgregan asociaciones, por otro, se conectan sentidos, se manifiestan vectores de significación que permanecían ocultos y que, como ya hemos anotado antes, estaban latentes en la materia prima lingüística que subyace a toda terminología. La idea de que el principio de economía de la lengua está justificado, en parte, gracias a la polisemia natural de la misma es una idea que Paul Ricoeur utiliza como argumento en favor de la metáfora como un rasgo gramatical de primer orden, cuya función principal, a pesar de su condición aparentemente díscola, es la de estructurar el orden cognoscitivo y comprensivo de la misma. Este nuevo orden concebido a través de la metáfora, lo inscribe en el campo de la poesía y vendría a significar una “nueva pertinencia” para la lengua, del mismo modo que cuestiona la dicotomía saussuriana (lengua / habla) al alterar los órdenes y asignar otros retornos de lo que él llama “el circuito” tópico. La metáfora, en todo caso, es un tema de discusión que, a fin de cuentas, incluye algo más que una simple valoración filosófica (que no es poca cosa), puesto que reordena, de alguna manera, las tensiones gramaticales que se habían mantenido inalteradas por mucho tiempo, en su confortable estabilidad. La metáfora no sólo crea un lenguaje nuevo, que lo es por medio de la percepción pero no de su concepción material, incluida en el término usado y latente desde su origen, ya que, por añadidura, aporta una materia de discusión muy amplia sobre los márgenes de la unidad lingüística, puesto que el conjunto de términos incluido en la metáfora se comporta, en la práctica, como uno solo. La metáfora no sólo remite al orden literario, principalmente, además a lo que se ha dado en llamar el *habla*, como realización útil del concepto general de *lengua*. Por tanto, su capacidad connotativa está en consonancia con su utilidad inmediata, como herramienta de conocimiento y transmisión de mensajes.

En la literatura, visto desde el aspecto del mecanismo creativo como función desrealizadora, la metáfora es el principal elemento de reconstrucción de la escritura como fase de recreación del hombre y su entorno, que los modernismos ampliaron de una forma invasiva. Todo lo establecido pasó a ser cuestionado, de un modo u otro, y representado con una mirada libre aunque, no por ello, exenta de argumentos.

“La prosa y el verso de lengua española se enriquecen desde Rubén, desde Bécquer, desde Martí; el estado de ánimo pasa a ser un elemento esencial de la descripción; las reglas de proposición del adjetivo se invierten; se buscan efectos musicales de la palabra y los viejos ritmos estallan por todas partes, henchidos de savia fecunda y gracia floral.” (Gullón, 1963: 14)

El romanticismo surgió como un aldabonazo a las fuertes resistencias de la sociedad y del entorno del arte a la liberación de los procesos mentales. Es el mecanismo de la historia el que obliga al hombre a buscar otras salidas a su ciclo de realidad, y es esta casuística la que permite la revolución del pensamiento, que ya no puede seguir constreñida en un espacio tan ínfimo y delicado. Las estructuras se muestran, entonces, extremadamente frágiles y no resisten los embates del escepticismo crítico. Lo que antes era sólido ahora resulta desechable, traspasando toda productividad a elementos, hasta ese momento, tenidos por secundarios. Toda esa sentimentalidad trágica romántica, que no servía sino para certificar la crónica de una desgracia existencial, servirá para los modernistas como acicate de un nuevo mundo, y como muestra de los auténticos valores suprahistóricos, es decir propiamente humanos. Sin embargo, no todo en la modernidad será aceptación ciega de ese afán de liberación. En el siglo XX los realismos, de todo tipo y condición, se prodigan ampliamente por el campo de la literatura, al margen de los momentos contextuales o claramente influenciados por los mismos, como en el caso español. La constatación de que el positivismo materialista en la literatura ejerce una transversalidad muy acusada, es una certeza de la que hay que hacerse eco, sin duda. El realismo, de todos modos, no se constata aquí como una desvirtuación del ente literario, o como un defecto de forma, sino como una concepción artística limitada, de estrechas miras ideológicas, de directa aplicación de un conocimiento explícito, no sugerido. En el fondo, las reacciones virulentas contra todo arte transgresor implican un cierto miedo a la desaparición del hombre, en su tradicional forma, de todo lo construido. El apego por las formas de la historia es un lastre de la objetividad narrativa, llevada a sus últimas consecuencias, salvo cuando ésta esconde una connotación muy distinta, como en los casos más destacables – pensemos en *El extranjero*, de Albert Camus, por ejemplo-.

“La furia antimetáforica de Robbe-Grillet, su idea de que el lenguaje figurado es ilegítimo, sólo pueden explicarse por su incoherencia filosófica y su desatada arrogancia. Desde Vico sabemos que la metáfora no es un adorno, ni una hinchazón del lenguaje, ni esa joya que suponían los retóricos latinos, sino el único modo que tiene el hombre de expresar el mundo subjetivo.” (Sábato, 2011: 48)

La prosa enfriada, la desnaturalización de la lengua al sustraer todo sentimiento individual, aniquila las posibilidades de conexión con los objetos y deja para el lector un muestrario de naturalezas muertas, de rostros ajenos a la realidad, nulos. La negatividad austera de una literatura ajena a ultranza, pertenece a un orden conceptual mortuorio, se podría decir, puesto que coloca al hombre no en su posición natural de conocedor, sino en una tipología distinta: la de sufridor de la realidad, la de individuo pasivo. Si la sensación es un modo de adquisición de la realidad a través de la intervención de la conciencia, lo es por una acción que nace desde el sujeto y que, como el haz de luz, rebota en el objeto para transformar el efecto final. De la misma manera, el hombre transforma las cosas en el tamiz de su sensibilidad, y ya no percibe la materia como una sustancia anulada, sino como una creación viva, capaz de proyectarse y ampliarse, una extensión de sí con múltiples apariencias. A través de la materia, por tanto, la literatura es capaz de expresarse con motivos ilimitados, haciendo que el lector participe de estímulos que han nacido del autor, puesto que todo sentido lo es en virtud de una conciencia individual, y no de un parámetro objetivo asignado. De lo que se deduce que la literatura, aparte de creación humana, es transformación de la realidad para eliminar de ella las capas que han sedimentado su núcleo significativo. Toda materia es forma, es imagen, es sonido, es tacto, es nombre, color, etc., pero también es idea, es signo, es sentimiento, es experiencia, es recuerdo, es orden. Entonces, la captación de todos esos rasgos implica el desarme de la estructura pétreo que la gramática convencional le ha asignado, para su funcionalidad inmediata, lo que nos lleva a la gramática interna de la lengua, aquella que no ha sido descrita sino implícitamente o de manera vaga, puesto que no resiste una conceptualización histórica al uso. Según Pierre Reverdy:

“La imagen –escribía- es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación, sino de la proximidad de dos realidades más o menos alejadas”. Y añadía, aclaratoriamente: “Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades aproximadas, la imagen será más fuerte y poseerá más potencia emotiva y más realidad poética”. (De Torre, 2001: 330)

Por eso, la universalización del significado, como resultado de un proceso de conocimiento, sólo se puede alcanzar a través de los mecanismos de alteración del lenguaje convencional. Es, como en el caso de la materia misma, la consideración de las formas de una esencialidad que, lejos de contenerse en la única expresión conocida, nos

sirve, a través de ella, la posibilidad de desgranarla infinitas veces, transformando continuamente, a ojos vista, lo que en un principio parecía un sentido único.

“Sólo la metáfora –ha escrito Proust- puede dar una suerte de eternidad al estilo.” (De Torre, 2001: 333)

Al actuar de este modo, el creador se eleva a la condición de demiurgo, al alimentar las vanidades de su poder. La literatura, en el orden humano, vuelve con los modernismos a disponer de una herramienta de transformación que condiciona de tal modo al hombre, que consigue cambiar su imagen y alterar su sistema de valores. No podemos desdeñar la enorme influencia que, en su tiempo, tuvo el arte en la imagen que de sí tenía un país como España, amén de ejercicios intelectuales mucho más sesudos en su superficie y expresión. Pero la poesía, como paso previo a la transformación del sujeto y, por ende, de la sociedad, constituía el elemento original de la existencia, el instante cero de toda expresión de vida, hacia la que poder hacer confluir los auténticos estímulos del ser, y no los rasgos tipificados de una idea preexistente. El aristocratismo literario de esta época es el resultado palpable de un orgullo de clase, de un estatus obtenido a través del reconocimiento de la materia lingüística y de sus capacidades, por encima de toda limitación científica o positivista.

“Con orgullo creíamos en nuestra soledad ficticia de dioses o de islas florecidas y excepcionales en la infecundidad del mar y sentíamos ascender a las playas de nuestros corazones la belleza urgente del mundo, innumerablemente rogando que la fijásemos en versos. (...) Dimos con la metáfora, esa acequia sonora que nuestros caminos no olvidarán y cuyas aguas han dejado en nuestra escritura su indicio (...). Dimos con ella y fue el conjuro mediante el cual desordenamos el universo rígido.” (Borges, 1998: 30)

Esa visión proyectista, renovadora y creativa de la metáfora es, en buena medida, la que define el perfil de Rafael Cansinos y su concepción ideológica. Los que le conocieron y admiraron su obra, como Jorge Luis Borges, no dudan en destacar este aspecto tan ilustrativo de su prosa.

“Todo novador ha de sujetarse a que sus mejores versos los recaben labios ajenos y es milagrosa singularidad de Cansinos el haber cerrado la órbita completa de su arte y que en él sean a un tiempo la balbuciente primavera y el verano magnífico y la serenidad otoñal. (...) Quiero señalarlo también como el más admirable anudador de metáforas de cuantos manejan nuestra prosodia. La metáfora de Cansinos no es áspera y arrojada como en el pretérito Villarroel y en el actual Lugones; es espaciosa y amplia

y su paradigma menos dudoso está en los narradores árabes o en los grandes latinistas del mil seiscientos.” (Borges, 1998: 52-539)

La influencia oriental en la literatura cansiniana da un impulso muy efectivo a la creación de la metáfora, como herramienta productiva de ideas, ya que se basa, fundamentalmente, en una posición que no está aherrojada por los umbrales de la historia. Es, desde ese posicionamiento paralelo, desde el que encuentra la libertad exigida para crear, sin atavismos, una mirada experimental y llena de orgullo, implicada y consciente. Para él, no obstante, constituye, por demás, un motivo propio de su origen andaluz y judío, que él relaciona con una tipología cultural enraizada en la tradición, por lo que su instinto renovador no parte de cero, como ya hemos venido repitiendo, sino que entiende el valor de lo transmitido; eso sí, diseccionado desde otras consideraciones.

“Los orientales, esos hombres admirables, soberbios y magníficos, no han conocido aún la promiscuidad intolerable del diálogo de nuestra novela realista, en que lo gráfico es considerado como un mérito y un ornamento de la obra. Para ellos, lo principal es la idea, el florecimiento continuo del estilo, y los personajes de la narración se pierden, extáticos y aturdidos, en la fiesta de metáforas, epítetos, similitudines e hipérbolos en que los envuelve el poeta.” (*Los orientalismos en la literatura*, en RCA, 1924d: 32)

ANEJO. *La metáfora en la obra de Rafael Cansinos Assens.*

Para ilustrar este comportamiento y esta modelización literaria, he recopilado una colección de algunas de las metáforas más llamativas del autor, recogidas en una selección de sus novelas más significativas, en este sentido. Sirva este repaso para visualizar la mirada cansiniana a través de la realidad que transmiten.

“Las luminarias de Janucá” (RCA, 2011)

Sobre el fuego y la idea:

“(…) *el estío, demasiado tórrido, de las hogueras inquisitoriales (…)*” (pág. 49)

Metáfora histórica:

“Israel en España era tan sólo un recuerdo como el de aquel muerto familiar, cuyas cenizas mismas habían sido aventadas por un viento vespertino.” (pág. 49)

Metáfora natural:

“(…) una mano senil, pero sonrosada y fresca como un fruto en sazón.” (pág. 52)

Metáfora humanizadora:

“(…) constituía un signo de reconocimiento, más eficaz que esa señal estampada con hierro candente en el brazo de un expósito.” (pág. 83)

Metáfora sentimental:

“(…) unos papeles primorosos y amplios, semejantes a esos pañales que las madres tienen en su regazo, mientras muestran desnuda la hermosura del hijo.” (pág. 144)

Metáfora contrapuesta:

“(…) el relente de una hoguera (…)” (pág. 166)

Metáfora visual:

“(…) mi corazón estallaría como una de estas naranjas españolas (…)” (pág. 221)

Metáfora humanizadora:

“Aún no es llegado el tiempo de que Israel suelte el nudo de sus sandalias, ni se despoje del manto de peregrino, ni refrigere sus pies y los macere en aguas fragantes.” (pág. 253)

Metáfora pictórica:

“(…) y acepto el deber de inclinarme sobre los ríos helados de los espejos; (…)” (pág. 254)

Metáfora cosificadora:

“(…) y sus almas hubieran pesado lo mismo puestas en la balanza de la sabiduría.” (pág. 257)

Metáfora simbólica:

“(...) la muchedumbre bosteza impaciente como un gran león famélico.” (pág. 297)

Metáfora romántica:

“(...) sus ojos azules, derretíanse como una nieve alpina fundida por un sol de estío.”
(pág. 303)

Metáfora expresionista:

“(...) sus humos vespertinos, plácidos y azules como los de un holocausto.” (pág. 308)

“El secreto de la sabiduría” (RCA, 2011c)

Metáfora preciosista:

“Su ciencia yacía en los álveos de su memoria, acumulada como el oro de los avaros enterrado en grandes orzas; (...)” (págs. 8-9)

Metáfora descriptiva:

“(...) como si su frente fuera una colina de las heridas a aquella hora por el sol; (...)”
(pág. 9)

Metáfora de la felicidad asociada al símbolo de la gestación:

“Y sentía dentro de sí mismo, en su alma orgullosa y sabia, el mismo júbilo que sienten las mujeres en sus úteros ignorantes.” (pág. 11)

Metáfora descriptiva de la juventud (pureza):

“(...) blanco de rostro como una doncella, sin sombras todavía en bozo, semejante a la cal que no ha sido mezclada con la ceniza; (...)” (pág. 12)

Metáfora de los símbolos:

“(...) y tu imagen no deben ser las sirenas reclinadas, sino los centauros galopantes.”
(pág. 32)

“Y movíanse los labios del viejo y temblaban aprisa (...) como vibran y se agrietan los pechos de las mujeres en que ya se agita la dulzura láctea.” (pág. 56)

Metáfora figuradora:

“(...) y abiertas sus orejas para recoger todas las palabras del anciano, como hojas de plátano puestas bajo un chorro de agua.” (pág. 57)

Expresión de dolor: *“los cuchillos del tiempo” (pág. 70)*

Expresión de vida: *“Hacia ya mucho tiempo que no se enredaban en su cuellos los hilos de fecundidad (...)” (pág. 70)*

La mujer es un fruto de la tierra:

“Las miras con una avidez vergonzosa, como si fuesen racimos de dátiles los que hacen redondas sus caderas y abultan sus senos; como si llevasen sobre el pecho tortas de harina amasadas con miel.” (pág. 74)

Metáfora de la sexualidad:

“(...) y después de despojar a las mujeres de sus hechizos más tiernos, como se despoja al almendro de su blanca pulpa (...)” (pág. 82)

Metáfora del paso irremediable del tiempo que se constata con los otros seres:

“Hora es ya de que advierta cómo el alma de un viejo que se ha cansado como un útero en la dádiva y se ha secado junto a los fuegos de la juventud (...)” (pág. 86)

Universalidad de la sabiduría:

“(...) de refulgentes tiaras corone la testuz cansada del eterno buey, hechas de un lienzo rojo como los que tienen las mujeres en las grandes tinas de sus heridas reiteradas.” (pág. 88)

Metáfora visual:

“Y recogía sus ojos, (...) como se recogen las largas plumas de un abanico (...)” (pág. 94)

Metáfora del conocimiento:

“(...) el terreno sembrado del aire.” (pág. 100)

El pensamiento como un objeto visual, físico:

“Y ningún maestro, sino yo mismo, batirá con el fino estilo las cataratas de la ignorancia sobre sus ojos.” (pág. 161)

Metáfora de la muerte:

“(...) ya tenía su alma envuelta en ramos de alcanfor.” (pág. 164)

“En la tierra florida” (RCA, 2011d)

Metáfora pictórica:

“(...) Rafaela sentía abrirsele el corazón como un fruto lapidado.” (pág. 17)

Metáfora de la luz y la pureza:

“(...) cuyas cabezas se inclinan sobre el cándido bastidor como sobre un lecho vestido de blanco.” (pág. 22)

Metáfora clásica:

“(...) monótono y grave como la tijera de una parca (...)” (pág. 42)

Metáfora de la pesadilla:

“(...) recelosa y desconfiada, recogiendo sus faldas como si temiese ser apresada por ellas (...)” (pág. 55)

Metáfora litúrgica:

“(...) con el aire gracioso y suplicante de alguien que danzase con guirnaldas en las manos ante una columna.” (pág. 57)

Metáfora sonora:

“(...) donde el tullido golpea su muleta contra el suelo, como una alabarda infernal (...)” (pág. 60)

Metáfora que habla de la seducción de la naturaleza peligrosa:

“(...) desde donde oían la invitación del agua profunda.” (pág. 69)

Metáfora de la construcción de los cielos:

“El cielo se despejó, y por mil aberturas acristaladas, dejó pasar los rayos de un sol blanco y caliente.” (pág. 70)

Metáfora de la vejez (dulcificadora):

“(...) los lacios cabellos, que ya iniciaron su otoño (...)” (pág. 95)

Metáfora orgánica:

“(...) como si la víscera esencial se le extravasase, se le deshiciese en el cuerpo como una madeja.” (pág. 158)

Metáfora del deseo:

“Y coge las manos de la mujer y se las besa con humilde ahínco, como si quisiera enjorárselas con sus caricias.” (pág. 184)

Metáfora de la fraternidad:

“(...) sobre sus frentes unidas, sostienen el peso de aquel cielo andaluz.” (pág. 211)

“La que tornó de la muerte” (RCA, 2011b)

Metáfora expresionista:

“(...) al borde de la fosa, con su cara de cera, semejante a un panal deforme, labrado por los agujones de la viruela (...)” (pág. 16)

Metáfora mitológica:

“(...) con aquella su extraña sonrisa ambigua como la de las sirenas de pechos desnudos.” (pág. 17)

Metáfora de la consumición de la vida:

“(...) cuando ya su carne exprimida mermaba espontáneamente como las aguas en las ciénagas (...)” (pág. 29)

Metáfora de la materia física:

“(...) su belleza de víctima, hasta hacer de Ella la figura fina y larga, la sutil aguja de sufrimiento, el alfilerito aplastado por un tren de domingo (...)” (pág. 41)

Metáfora de la levedad:

“Mirábala como si fuera de cristal, como si estuviera formada de la arena movediza de las playas desiertas y amargas, como si estuviese formada de aire y de luna.” (pág. 85)

Metáfora sonora:

“Nunca el muelle sostén de nuestras nupcias tembló más violentamente que entonces, ni nunca sus huesos crujieron con música más apasionada y terrible.” (pág. 120)

Metáfora orgánica/animal:

“(...) su cara de cera, taladrada como un gran panal, seco y duro, del que toda la miel hubiese sido extraída, semejante así a todas las muertas cuyas mejillas hirieron los agujones apasionados de las abejas de la fiebre (...)” (pág. 124)

Metáfora escatológica sobre el deseo sexual que consume el cuerpo:

“(...) la amarían los hombres ávidos de postrimerías, que quieren recoger el último beso y el último sollozo de una boca y obtener la más tirante curva del arco contraído de un costado de mujer; los que están ávidos de la médula blanda como una miel que llena el hueco de los huecos y quisieran soberla (sic) por todos los orificios doloridos; los hombres capaces de hacer de una criatura viva un despojo mondo y exprimido.” (pág. 129)

Metáfora que materializa la palabra:

“(...) buscan orejas taladradas para verter en ellas sus bálsamos.” (pág. 130)

Metáfora simbólica:

“(...) una de esas noches finales en que las grandes lunas destrenzadas, las grandes lunas de cera y de miel (...)” (pág. 133)

Metáfora de la unión sexual de los cuerpos:

“(...) la mano del hombre ha sido hecha para medir la amplitud de las mujeres, así como ellas nos pesan en la balanza de sus caderas (...)” (pág. 145)

“Maternidad última” (RCA, 1924b)

“(...) bebió el aire de la noche, el aire lleno de estrellas, vago y blanquecino, semejante a una copa de leche en que han caído mariposas.” (pág. 23)

2.11. EL VALOR DE LA PALABRA. MÁS ALLÁ DEL MARCO COSTUMBRISTA.

La renovación del lenguaje de la novela se produce en un contexto histórico determinado, en el que el estado de conciencia colectiva sobre España produce un fuerte choque generacional. Los *nuevos* representan, frente al desastre de la nación imperial histórica, la determinación de construir un país del futuro, que se busca en sus raíces europeístas y que abomina de un casticismo anacrónico, obstáculo de todo libre pensamiento. La expresión cultural aglutina este enfrentamiento ideológico desde el principio.

“Imaginaban que le tenían desprecio porque ellas habían conservado la fe y el espíritu de la tradición familiar y la antigua nobleza y la antigua altivez (...)” (RCA, 1921d: 168)

Ante la aparición de cualquier antagonismo, la división nacional condiciona posturas defensivas, ultraconservadoras que, amparadas en una visión política y totalizadora del ser de España, como comunidad original, transmite su miedo a la desaparición de unos valores estabilizadores, consolidados tras cientos de años de enfrentamientos y disputas dentro y fuera de los límites nacionales. El establecimiento de una moral nacional, de un régimen identificativo de los rasgos del buen ciudadano y de la tradición cultural, exigían una defensa a ultranza de dichas posiciones, frente a los que vienen a cuestionar la idoneidad de tales características. La modernidad irrumpe violentamente, intimidando a quienes, desde su atalaya histórico-religiosa, ven peligrar su mundo, abriendo una fuerte falla que se dirimirá en los ambientes intelectuales, antesala de toda acción política.

“Desde aquel día se miraban con recelo, como dos familias distintas.” (RCA, 1921d: 173)

En la actividad intelectual, en las manifestaciones creativas, comienzan a aparecer, sin tapujos, determinadas muestras de emancipación expresiva, signo de los nuevos tiempos. En sus consideraciones, los artistas se desmarcaban de los simbolismos folclóricos o tradicionales, o los usaban como arma arrojadiza frente al casticismo político, interviniendo en los mismos a través de un uso degradante o desmitificador, lo que los convertía en auténticos “herejes” contra la causa nacional. En una época de graves disturbios públicos y violentos atentados contra el orden de convivencia, los modernistas eran vistos, no sólo como demagogos del arte, sino como peligrosos ideólogos del

desorden institucional, con lo que despertaban todo tipo de suspicacias. Aun así, sus posiciones resultaban ampliamente visibles, sin que la censura social influyera en su capacidad para salir al mundo y exhibirse.

“El formalismo tradicional por una parte, la concepción de una moral y de una estética especiales por otra, han arraigado el españolismo que, según don Juan Valera, no puede arrancarse “...ni a veinticinco tirones...”. Esto impide la influencia de todo soplo cosmopolita, como asimismo la expresión individual, la libertad, digámoslo con la palabra consagrada, el anarquismo en el arte, base de lo que constituye la evolución moderna o modernista”. Esta opinión no coincide con la realidad: los brotes modernistas eran visibles en periódicos, revistas y libros de aquel tiempo (...)” (Gullón, 1963: 21-22)

Y de esa manera de proceder surge un ideario que tiene, como principal fundamento, la reconstrucción del hombre, siempre desde los parámetros de la educación, la culturización del entorno nacional, la institucionalización de los valores constructivos del ser humano, en definitiva un neohumanismo de gran alcance. Y como proceso intermedio llegó a través del krausismo, hecho curioso ya que la filosofía de Krause tuvo una gran importancia en la primera intelectualidad española del XIX, sin que fuera de España llegase a tener una tan acusada repercusión social. La manifestación de ese humanismo, en consonancia con la estética del romanticismo, es la posibilidad de que el hombre recupere el núcleo del espacio dialogal acerca del ser y de la existencia. Por ello encontramos en los noventayochistas una obsesión por la centralización de la conciencia humana, por la recuperación de los principios de la civilización occidental que, en sus orígenes históricos, consideró al hombre un asunto de estado y no un engranaje de la comunidad al que había que controlar. El pensamiento precursor de Ángel Ganivet, por ejemplo, coincide en buena parte con las aspiraciones que RCA proyecta para su arte.

“Todos los rasgos de la filosofía de Ganivet nos conducen al mismo punto: la necesidad de un hombre nuevo. Cuando nos habla de la regeneración espiritual de España, lo importante es el tipo humano y su acción ideal; al encararse con la crisis de la civilización occidental, ocurre lo mismo. La defensa del individuo y de la persona humana como centro creador de un nuevo humanismo es el eje filosófico de su obra (...)” (Abellán, vol. 7, 1993: 264)

De este modo, una de las principales actitudes de la nueva generación será la de criticar a la institución cultural, que se encierra en sus propios hallazgos y es incapaz de mirar más allá, de considerar los males de la sociedad desde su foco privilegiado. Para RCA, como para los modernistas en general, el arte es un accionador de la cultura, un motor de

la transformación de los entes de conocimiento comunes, heredados con el paso del tiempo, y cuyos signos han de adaptarse a las nuevas realidades, para las que los viejos símbolos son un lastre, si no son redibujados, labor que corresponde a los artistas.

“Díganme los eruditos. ¿Es que nos vamos a pasar la vida como bestias de tiro, contribuyendo sólo a la cantidad y tan poco a la calidad?

¿Nos vamos a pasar la vida fabricando libros como los boticarios fabrican recetas, limitándonos a echar cosas de una vasija en otra?

¿Es que nos vamos a pasar la vida trenzando y destrenzando la misma maroma, siempre por el mismo camino, siempre con la misma andadura?” (Sterne, 2000: 365)

Esa cultura que, desde el punto de vista social, estaba fuertemente arraigada en el país como un elemento identificador de primer orden, constituye, en sí mismo, un rasgo de obstrucción al diálogo con el pensamiento creativo. El marco costumbrista, que condiciona la novela pero también las clases sociales y la visión individual de la moral o la patria, determina los bienes que ha de heredar el hombre, y cuál es su función protectora de los mismos. En el caso de RCA, a pesar del orgullo de ser y sentirse andaluz, muestra en sus personajes un rechazo por dicha circunstancia, movido por una repulsa de las condiciones sociales que ha motivado.

“Considerábase aclimatado porque había aprendido a hablar en tercera persona y a decir: “oiga, mire”, como la gente de la corte, y siempre estaba dándole a su mujer lecciones de castellanismo”. (RCA, 1923f: 18)

El dialecto, los giros del lenguaje, aceptado como aspecto prestigioso del sustrato social, contribuye a una cierta exclusividad de las castas, y a una imagen empobrecida de las periferias culturales. Con todo, la imagen de los personajes cansinianos intentando no parecerse a lo que son, resulta ridícula, degradante y, por lo tanto, efectiva desde el punto de vista de la crítica generalizada al sistema. Lo corrosivo de la percepción es un síntoma de modernidad que traspasa el texto.

“¿Ves tú, hijo? A los andaluces no nos toman en serio...como tenemos esta media lengua ¡nos tratan siempre como a niños! ¡Ay, quien hubiera nacido en Inglaterra!” (RCA, 1923f: 19)

Porque toda esa educación tradicional está cargada de fantasmas y reticencias, de miedos que han hecho de los hombres unos seres vacíos, dependientes y solitarios. Algo que viene

a confirmarse en el retrato frío y descorazonador que la novela decimonónica construye, como un testimonio histórico de los males del hombre, y de su deshumanización, pero que no está imbuido, intensificado y elevado a verdad por la mirada singular del individuo, que lo vive en primera persona, que lo siente como un diálogo con el entorno, lo que sí ocurrirá con la novela del siglo XX.

“Y las dos muchachas, criadas en el temor de los espectros, por la piedad supersticiosa de la madre, experimentaban un gran alivio en la nueva casa pequeña, donde la noche era profana.” (RCA, 1921d: 21)

Hasta tal punto la cultura institucionalizada llega a vertebrar el entorno social, que la literatura decimonónica crea paradigmas de comportamiento que acaban permeando el uso y costumbres de los personajes de las propias novelas. RCA, por ejemplo, recoge estas realidades como una muestra indeleble de las potencias de la literatura de cara a la transformación nacional. Si la novela es un espejo en el que mirarse, la construcción de la misma debe estar en consonancia con las reflexiones del sujeto, por lo que las estructuras han de ser desmanteladas y abiertas a la especulación, a la pregunta.

“Empezaron en la casa las escaseces, anunciando de la horrible miseria madrileña, que la buena madrina conocía por las novelas de Pérez Escudá.” (RCA, 1921d: 33)

Pero no hay que olvidar que esta propuesta, este proyecto de modernización, choca con el miedo irracional que domina a las clases viejas. La exacerbación de la mitología religiosa católica invade los hogares, recreando férreos regímenes morales, en los que los personajes son atrapados hasta la extenuación, negando sus virtudes y posibilidades, anulándolos como seres, erradicándolos de toda duda o marginando cualquier clase de paralelismo.

“(…) la blanca anciana, consumida por la castidad y por un extraviado e inhumano sentido de la rectitud, sentía horror por el hermano precito, que se abismaba en lecturas impías, y no visitaba las iglesias (...)” (RCA, 1921d: 48)

Estos elementos de confrontación son los que constituyen la discusión sobre el modelo educativo, auténtico pilar de desarrollo de los pueblos; la Institución Libre de Enseñanza, fue el primer paradigma de esta clase de sociedad, en su pretensión de apertura, de

emancipación del pensamiento, de incentivo de la reflexión y la autocrítica. Pero aún chocará con rígidas posiciones que, desde el entorno de la familia como último escalón, intentarán impedir que el hombre desate sus pesadas cadenas.

“Y aconsejaban a la madre: “Defiéndale usted del ascendiente del padrino”. Hacialo así la madre, y escondía los periódicos librepensadores que recibía el pariente; y al hijo procuraba infundir su tierna y fervorosa fe.” (RCA, 1921d: 86)

Los rasgos que van diseñando el rostro del terruño, a través del ente cultural, son muchos y muy variados y alcanzan zonas inclasificables del ser humano. Me refiero a la capacidad que tiene el folclorismo de definir aspectos de la personalidad que son muy complejos, de modo que aparezcan como sustancias diáfanas de la sociedad, como ingredientes sólidos de una imagen común, consciente y aceptada. Cuando RCA diserta acerca de la pena de muerte, en *Estética y erotismo de la pena de muerte*, en la búsqueda de una sensualidad morbosa lejana del tópico, y que nos muestra un aspecto muy íntimo de la humanidad, encuentra que hay espacios de la imagen social que transgreden el sentido común y que, en alguna forma, han ocupado un lugar insustituible y de difícil apreciación, más allá de toda crítica certera y pausada. En los casos ejemplarizantes de la justicia humana, cuando la muerte del reo pierde su sentido catártico, por ejemplo, su alma teatral y ejemplarizante, entonces se transforma en un vulgar asesinato. RCA considera que toda ejecución conserva un consciente colectivo folclórico, un lirismo del que la sociedad no permite que se le prive. En este caso, la víctima es sólo un objeto que completa la escena y ha de cumplir su papel.

“La ejecución secreta del condenado es un acto incomprensible, sin ejemplaridad, sin finalidad estética desde el momento en que no sacia de un horror sagrado los ojos y el alma de la plebe. ¿Qué justificación puede tener la supervivencia de la pena de muerte en esta forma mezquina y vergonzante?” (RCA, 1916: 87-88)

Y esto, combinado con una educación católica a ultranza, tiene un sentido aún más difícil de comprender, dado el respeto por la vida humana que la religión profesa aparentemente. De ahí que el mal social de esta falta de conciencia, que es en realidad una inversión de la misma, convertida en una superficialidad contextual y orgánica, posea una mirada distorsionadora, que en su aparente seguridad y solidez, su autoestima de verdad adquirida, contenga, en realidad, una óptica desviada y antinatural. Esta *falsa* conciencia

revela una incapacidad evidente para discernir lo que es perjudicial para el ser humano, frente a lo que lo es para el orden social establecido y sus poderes. Es una conciencia al servicio de las instituciones, que acciona un utilitarismo enajenante. Al hablar de Olia, personaje de la obra *El adolescente* (Dostoyevski), RCA hace la siguiente reflexión acerca de la presencia religiosa en la educación:

“Hay en esas edades críticas una mala inteligencia, agravada por la educación, que hace que se mire con aversión todo lo sexual y se desee ser amado sólo por el espíritu. Este equívoco, mantenido deliberadamente por el cristianismo, ha sido y es causa de no pocas neurosis.” (RCA, 1935: 124-125)

Dicha actitud queda englobada en la pirámide escalonada de las clases sociales, que domina a las gentes y atrasa el país. La vertebración de este orden, somete al individuo a una moral férrea, a un sentido de la política somatizado por el pensamiento religioso y a una estructura que se manifiesta en los mitos culturales, que son mitos históricos con una funcionalidad cultural muy precisa, y no contienen sino verdades parciales y cosméticas, en la mayoría de los casos, pues provienen de manipulaciones interesadas de elementos del clasicismo. De ahí que el hombre de este tiempo esté preocupado por una imagen determinada de lo que significa la pertenencia a esas clases, y el prestigio o desprestigio que conllevan. La sociedad es un motor determinista muy potente y el contexto crea una angustia existencial que estrecha los márgenes de futuro del individuo.

“-Pero, a pesar de todo, no he de consentirle que abuse de mí...todo menos que me tome por una gitana, porque pronuncie mejor que yo las eses... ¡Lo que es de mí no se burla nadie! ¡Verás cuando venga cómo se lo digo!” (RCA, 1923f: 12)

Aunque RCA es consciente de que el clasismo de su época tiene mucho de imagen pública y poco de verdad, ya que sus personajes, como la esposa de Bringas de Pérez Galdós, andan más preocupados por la apariencia que por la defensa de unos principios. Por tanto, la imagen de la riqueza que nada en el fango es muy concluyente.

“(...) llevando entre sus harapos perlas de un valor fabuloso, y piojos.” (RCA, 2011: 59)

Y, así, aquellos valores y características que asociamos tradicionalmente con el hombre recto, constructivo, el correcto ciudadano, el sujeto de bien, no son sino explicitados para una utilidad inmediata. La bondad es un engranaje suelto que se ajusta a las condiciones

de vida de la ciudad y que en la sociedad global compone la convivencia, pero sólo en su manifestación cercana, no en su sentido de la solidaridad humana o el respeto por la idea. De ahí que el positivismo, el materialismo, se haga coincidir con una imagen de progreso que no se detiene y que representa el avance incansable del hombre por alcanzar un futuro brillante. Esta sociedad va abandonando en su trayectoria los grandes ideales de humanización de los hombres, y sus conquistas filosóficas, para abonar el camino de un desarrollo tecnológico y virtual que se sostiene en la nada, pero que tiene sometidos a los sujetos como partes de su movimiento.

“¿No es la utilidad la suprema virtud? Ahora bien: a juzgar por la pequeñez de su cerebro, dudoso es que esta extraña criatura pueda ser capaz de un trabajo intelectual; la abundancia de sus apéndices capilares es indicio de una especie poco adelantada en la evolución cerebral. Pero por la debilidad de sus brazos tampoco podría servir para dirigir una máquina. (...) porque en la tierra sólo deben vivir los seres que produzcan. (...) su inútil belleza y su música vana.” (RCA, 2013: 225-226)

La sociedad, confiada y pagada de sí, que sostiene una verdad pétrea, inamovible y estéticamente arraigada en el marco cultural, diseña la imagen del terruño, la que determina los rasgos del individuo. En esa verdad, no es aceptada ninguna discusión que rompa el orden, de manera que el díscolo queda arrinconado para siempre en los márgenes de la incomodidad, de la exclusión. Éste es el origen del arrabal como símbolo literario en la obra cansiniana, el espacio adecuado en el que se mueve el antihéroe de la novela, que ya ha sido apartado y que no responde, por tanto, a los valores históricos del contexto en el que, para su desgracia, le ha tocado vivir.

“Pero la pena de la vieja era muy grande. Un día, llena de vergüenza, fue otra vez a la puerta de la planchadora:

-Vecina, cuando su gata tenga gatitos, guárdeme una cría.

La planchadora le dijo:

-Pero, ¿qué le ha pasado al suyo? ¿Se ha muerto?

La santa viejecita, llena de vergüenza, le dijo:

-No, sino para que haya una pareja...

Y al sonreírse estuvo a punto de llorar.” (RCA, 1918: 108)

Este párrafo anterior también demuestra que el dolor por la exclusión del individuo afecta profundamente a su familia, para la que estas circunstancias suponen la desaparición efectiva de uno de sus miembros, del que han de renegar para no verse sometidos, ellos

también, a la misma negación. El trauma social que implica el enfrentamiento a los cánones establecidos, es de tal magnitud que la crisis existencial se agrava considerablemente, obligando al personaje a lograr, por la fuerza de los argumentos y la valentía de la acción solitaria, lo que otros han conseguido por el arbitrio del nacimiento y la aceptación de una confortable moralidad y un pensamiento útil.

“Allí estábamos todas las noches, hasta la madrugada, hundido en aquel rincón, abandonados y orgullosos, consolándonos de nuestros fracasos con la idea de nuestra superioridad.” (RCA, 1923e: 4)

El artista, el mayor de los excluidos, hace de su marginalidad un elemento indispensable para entender su nuevo sentido aristocrático. En el orden de la modernidad, el artista es el que compone la cúspide de la pirámide social, al contrario que en el orden estructural que predomina en el contexto histórico. Al invertir este orden se derrumban las escalas de valores y se derriban las barreras ideológicas que reprimían el sentido de las expresiones. El discurso ya no podrá ser la vacua narración de los mitos huecos, sino el denso e intrincado camino de la individualidad, de la liberación de la idea, porque el hombre es un ser que piensa y, en consecuencia, no puede ser restringido sino por su propia verdad.

“Porque, ¿qué sería yo sobre la tierra, lacerado pigmeo, pobre mutilado, lo sé, cuando quisiera equipararme a los hombres que tienen pies sencillamente?” (RCA, 2011e: 22-23)

Al liberarse, el hombre tiene la necesidad imperiosa de mirar hacia atrás, hacia los orígenes perdidos del conocimiento innato. Y la naturaleza le convoca un sentido de la inocencia extraviada, aquella que supone la base de todo pensamiento espontáneo. El ser inocente es un ser inseguro, dubitativo, crítico, que desarrolla hasta la extenuación su capacidad de sorpresa, de pregunta, el atractivo del descubrimiento. Pero ese sentimiento es una realidad alejada de la seguridad en sí mismo que posee el hombre útil y, por lo tanto, es visto como un defecto, como una debilidad inasumible, destructora.

“(...) pensó.- Cuando sea un hombre casado como ellos, ya los entenderé. Y ellos también me entenderán a mí, pues entonces seremos iguales (...)” (RCA, 1922b: 114)

El artista, como el antihéroe, representa la soledad del sujeto frente a los márgenes estipulados, lo que produce situaciones de conflicto implícitas en la actualidad del sentir cotidiano. Cuando los protagonistas de la novela actúan en base a sus convencimientos parecen estar agrediendo a la comunidad, que no entiende que se extralimiten en sus pensamientos y modos de intervención. De alguna manera, parece que les reprochan su propia ignorancia; entonces, el antihéroe ha de soportar el desprecio y la aniquilación a que es sometido como reacción a su convencimiento. En *La pobre Meca*, toda la oficina toma a broma el matrimonio entre los protagonistas, como si fuesen dos pobres desamparados ignorantes, cuya unión supone una burla, una parodia estúpida y risible. La sensación de marginalidad es tremenda.

“-Sí, ha sido un matrimonio hecho entre todos, como un expediente –dijo el padre de Angelines.” (RCA, 1922b: 115)

Y aquí es donde surge la bohemia, que, además de abogar por la libertad de pensamiento, se siente atraída por una respuesta activa, en ataque a los que tratan de encauzar su independencia. La nueva agresividad de su aspecto estético, de sus modos de vida, de sus costumbres y querencias, es una declaración de guerra contra la sociedad pacata y los términos de la religiosidad política. El bohemio no respeta las formas, crea las suyas propias y se rebela frente a todo lo que no signifique la altanería artística y la arrogancia del esteticismo más exacerbado y libérrimo. Su exaltación es libertinaje, no responde a un proyecto pausado y reflexivo del ser y la sociedad, sino que implica una mirada exagerada y ácida como respuesta a un desprecio general por sus ideales.

“(…) pues sabían la tremenda indignancia que proclamaban los cabellos largos...” (RCA, 1923e: 2)

La literatura, por consiguiente, es uno de los principales campos de batalla de la nueva ideología, ya que el orden social no permite muchas excepciones y la información periodística está dominada por el intercambio violento de diatribas sobre la convulsa sucesión de hechos que afectan al país directamente. Los escritores que se han plegado a las exigencias de la burguesía, jamás han ahondado en las carencias que este tipo de novela conlleva, y se han dedicado con sometimiento absoluto a una lisura narrativa de escaso calado. En la lamentable aceptación de su futilidad, estos escritores ocupan el margen del ocio intrascendente, haciendo de su técnica una artesanía de oficio repetitivo,

donde la producción siempre es copia de lo anterior, y lo anterior un modelo preestablecido. No hay originalidad, no hay reflexión, no hay vida en estos textos.

“Palacio Valdés lo subordina todo al arte de narrar con amenidad y soltura; entiende que una novela debe, ante todo, entretener al lector (...) la inquietud social no aparece en sus libros, provocando ese estado trágico en que otros autores nos colocan. Palacio Valdés no piensa en las masas, en el pueblo, sino en esa clase aburguesada (...)” (RCA, 1927: 19)

Por supuesto, lo que RCA en su actividad crítica detecta es que esta clase de literatura, aparte de superficial, es ajena a todo tipo de condición humana, creando una tipología del personaje que poco tiene que ver con el sentido de la trascendencia del ser, con su existencia. Los personajes narrados en la literatura del *régimen* están huecos por dentro, no se representan sino como figurines de un escenario donde todo tiene que estar en su sitio para crear una armonía artificial, aquella que el espectador, dentro de su inoculado horizonte de expectativas, espera encontrar.

“Escritor burgués, tiene la crueldad candorosa de su clase y la rancia y severa moral de los seres que no han conocido la pobreza. Dificilmente hubiera podido plasmar con sus manos una figura como la *Marianela* galdosiana.” (RCA, 1927: 21)

Hasta tal punto esta literatura ha sido diseñada en sus más íntimos detalles, que acaba saturada de sí, en su incapacidad para trasladar al lector idea alguna que no suponga una repetición del molde mil veces expuesto a la apreciación pública. Las pequeñas miserias de la sociedad terrenal, diseminadas como argumentos sobre el que construir la novela, han agotado sus fuegos artificiales y ya no son sino ridículos adornos de su pobreza narrativa.

“(...) los escándalos mundanos, la inmoralidad de las altas clases, que concilian un desenfrenado paganismo con un cristianismo genuflexo y voluptuoso, no interesan ya a nadie.” (RCA, 1927: 55)

Como habíamos señalado antes, la liturgia pública constituye uno de los elementos argumentales que coinciden con el desarrollo de la novela. La narración burguesa, costumbrista, ahonda en los papeles del escenario mitológico social, la escenificación de los males del hombre que, más allá de la catarsis, implica al individuo en una idea de espectáculo cultural y social común, en la que interactúan el público y el protagonista. La

novela es, en este caso, como la pena de muerte, un teatro de las acciones vindicativas del orden y la moral colectivos.

“Para que la pena de muerte se justifique es preciso que conserve su carácter religioso, su carácter expiatorio y purificador, su condición fatal y necesaria, su acerba y casi jocunda complacencia en el dolor; es menester, en suma, que guarde el carácter sacro de la tragedia antigua.” (RCA, 1916: 74-75)

Esta aceptación a ultranza de los mecanismos de protección de la estructura comunitaria, recuerdan al nivel de anulación del individuo que proyectan los modelos destructores del futuro, que la novela moderna del siglo XX ha elevado a categoría de apocalípticos, como espacios de discusión sobre la debilidad y maleabilidad de la conciencia humana; así aparecen obras como *Un mundo feliz*, *1984* o *Bajo el volcán*. Porque los sentimientos de bondad o maldad humanas también han sido manipulados por el paradigma literario del *régimen* decimonónico, hasta el punto de que los tipos responden a un parámetro previamente establecido, alienando sus rasgos ontológicos, impidiendo su desarrollo como sujetos, encorsetándolos en un espacio encerrado y definido. Esto está perfectamente ilustrado en el personaje del niño pobre pero inteligente, que destaca socialmente y que supone un símbolo muy tópico de la literatura folletinesca, donde los buenos son muy buenos y viceversa. En RCA, este tipo de personajes exageran el dibujo del orden social, en una crítica que nos llega a través de la exageración del discurso.

“-Mire usted, *mamaíta*, alégrese usted, pronto llegará el día en que no tendrá usted que hacer nada.” (RCA, 2011d: 122)

La literatura, por supuesto, también se encarga de los espacios, principalmente del espacio urbano que es el teatro de la modernidad y donde se dirimen los recursos del hombre. El espacio de la ciudad esconde, en su parte trasera, a lo seres que no han sido capaces de adaptarse a las condiciones generales, o a aquellos que, simplemente, están excluidos por alguna razón.

“Y lleno de una esperanza impura, resuelto ya, la siguió hasta la vuelta de aquella calle de barrio, por cuya penumbra vagaban sombras claras de ramerás. (...) largo y sombrío paseo final.” (RCA, 2013: 8)

La novela moderna coloca estos espacios paralelos, donde la vida bulle en su autenticidad y miseria, como escenarios centrales del antihéroe, desplazando el sentido de la ciudad y focalizando la narración en aquello que se había considerado, tradicionalmente, como un dibujo costumbrista de segundo nivel, y una justificación al orden establecido. El lector descubre –si no lo sabía ya- que el lenguaje es aquí trágico, nada condescendiente, y que refleja la violencia de la vida en esas condiciones. No hay concesiones al sentimentalismo barato, a la aquiescencia de los poderosos frente a los desfavorecidos, en la lejana distancia de su confortable estabilidad. Nada hace pensar que la convivencia sea efectiva, sólo una cercanía espacial en un mismo y abigarrado mundo.

“Porque el arroyo, que luego fue cegado con grandes piedras, corría entonces al pie de las casas, y sus aguas fluían, enrojecidas por el color de las tinturas como si llevaran sangre de víctimas entre sus ondas.” (RCA, 2013: 163)

Esta cesura en el conglomerado social se manifiesta, asimismo, en la recepción cultural. La literatura ha pasado a un segundo plano para el lector común, acostumbrado a consumir un tipo de producto artístico que desprecia la complejidad y aboga por el efectismo más directo. En su incapacidad para transmitir valores pedagógicos sólidos y coadyuvar a la construcción de una sociedad más justa y solidaria, la pureza de su arte va desapareciendo, entregándose a los moldes inevitables de la comercialidad, del consumo instantáneo. En esto colabora la baja categoría de los lectores españoles –que se mantiene hasta el día de hoy- y la autonegación de los escritores, empeñados en hacer de su marginalidad una nota de distinción, una señal de su calidad humana e intelectual por encima de la de una sociedad desprestigiada y envilecida. Así lo señala Arnold Hauser en su visión de la época.

*“Los productos literarios de más valor artístico apenas si cuentan ya como lectura de distracción, y para la generalidad del público lector carecen de atractivo, a menos que, por cualquier motivo, atraigan hacia sí la atención del público y alcancen el éxito por haber originado un escándalo, como, por ejemplo, *Madame Bovary*, de Flaubert. (...) El alejamiento de los artistas con respecto al presente y su renuncia a toda comunidad con el público llega a tal punto que no sólo aceptan la falta de éxito como algo completamente natural, sino que consideran el éxito como signo de inferioridad artística y descubren en la incomprensión de sus contemporáneos precisamente una condición previa para la inmortalidad.”* (Hauser, 2004: 319)

La única manera de construir un esquema literario real, de dar rienda suelta a la evasión intelectual, consiste en valorizar la palabra como una herramienta de estímulo de todo deseo, imaginación o ensoñación. Y eso implica la elaboración cuidada de su forma, la estima de su continente sonoro, de su virtualidad proyectista, de su potencialidad significativa y de su flexibilidad gramatical.

“Es verdad. Me dejé embaucar por él. Me tocó las fibras sensibles. Me daba categoría. Superarme a mí mismo. Tomar conciencia. Empecé a sentirme importante.” (Grass, 1986: 39)

Entonces, el verbo cobra vitalidad y transforma la orientación de la literatura, que se concentra en su *oralidad*, que es sino de verdad y que contiene el origen de todo conocimiento intuitivo. La artificialidad de la estructura narrativa, ajena a toda conciencia del lector y enajenante, ha de ser desplazada por el poderoso efecto sonoro de la palabra, que moviliza los resortes del pensamiento, los esquemas cognoscitivos que nos llevan a hablar, a entender lo que hablamos y a relacionar espontáneamente unos términos y otros, frente a unos objetos que son algo más que físicos contornos, ya que implican ideas. En ese proceso, la poesía advierte su preponderancia, pues en la armonía de los sonidos se halla la confluencia de los vectores de sentido y la creación de los mismos, en el cauce de estímulos que implican a los receptores. Según Emilio Lledó:

“No en vano *logos* es algo más que *pone*. *Logos* supone sentido, fundamento, discurrir de palabras en un largo cauce de significaciones que, en el caso de la escritura que libera al *logos* de la *voz*, parece como si se sustentase en su propia y peculiar sustancialidad. Pero esto es una pura apariencia. La vida de la lengua nos ha enseñado que todo *logos* es fundamentalmente *diálogo*, que cada palabra es, hasta cierto punto, la búsqueda de una respuesta y que la *pone*, emitida por un sujeto, está sostenida no sólo por la presencia de ese sujeto, sino que, además, está oída, entendida, interpretada por alguien que puede preguntar sentidos, determinar circunstancias, exigir explicaciones.” (Lledó, 1998: 29)

Si la palabra es un estímulo imprescindible para cohesionar las consecuencias del arte, y su intervención en el flujo vital de los hombres, es porque ninguna forma de comercialización puede evitar que seamos todos partícipes de su potencialidad y belleza universal. Las palabras son un tesoro que podemos entregarnos unos a otros libremente, para nuestro deleite. El poeta, desde el principio, se persona como el actor adecuado para reproducirlas, cantarlas, reconstruirlas desde su afasia simplista.

“Y el poeta maldito tuvo una inspiración. (...) El poeta rápidamente lo partió en pedazos con un fervor súbito, hasta dejarlo reducido a porciones, en las que sólo se podía leer una palabra inocente: cielo, azucena, lirio, rosa, mujer, estrella, amor... Luego, en un gesto pródigo, arrojó aquellos fragmentos al paso de la Custodia (...)” (RCA, 2004: 83)

En la literatura cansiniana observamos esta obsesión por una pureza del lenguaje que, en ocasiones, se corresponde con una idea superior del arte, así como se apelmaza en el folclorismo clasista y empobrecedor. Esto implica un cierto rechazo por el dialecto, o habla de la tierra, como si fuera un estigma asociado a la atrasada cultura que ha fijado el contexto vital del autor, y de la que quiere desasirse conscientemente.

“(...) maravillada y reverente ante la señorial hermosura y la distinción con que habla María de los Dolores, que hasta ha repudiado casi el ceceo de la tierra.” (RCA, 2011d: 63)

“(...) con su media lengua de niña andaluza. Las otras le corrigen, burlonas...” (RCA, 2011d: 64)

Las palabras, en su libre disposición, constituyen un signo de muchas cosas, no sólo una denotación directa de objetos o ideas, ni siquiera la combinación de rasgos que permiten, desde el mecanismo de una gramática interna de nuestro pensamiento, asociaciones de sentido y significación que connotan y sugieren realidades extendidas. También pone a disposición del individuo la posibilidad que, más allá del contexto en el que se inscriben, implica numerosas asociaciones funcionales y elementos de transgresión de la racionalidad convencional, permitiendo el ámbito de la abstracción, de la virtualidad, y de la conexión de paralelismos que son simultaneados por el entendimiento. La palabra, aún categorizada para nuestro uso cotidiano, implica una posibilidad, una materia indeleble de conocimiento y realidad, es una luz de la que se puede extraer múltiples colores y formas. Su accesibilidad a nuestro conocimiento indica que el lexicón original de nuestro cerebro está íntimamente imbricado con la realidad, que motiva la construcción inmediata de dicho índice, del que haremos uso a lo largo de nuestra vida, ampliando *ad infinitum* sus capacidades. Las palabras, además, ejercen una solidaridad natural entre ellas, apoyándose para seguir creciendo en otras, ocupando espacios que, inicialmente, han sido ocupados, y adivinándose en sonidos que le quedan ajenos. Entender la palabra no es concluir su respuesta significativa, es abarcar su campo de acción, en el que se intuye una armonía disgregada, espolvoreada en un área de influencia que debemos extraer del propio contexto. Mediante su fenomenología comprensiva, el lector va

haciendo una reconstrucción del término, añadiendo posibilidades al hecho cierto de que disponía, y dando forma, por lo tanto, a la sustancia finalista del mismo, que nunca será final, ya que cada lector puede sumar nuevas incorporaciones. Esta flexibilidad no es una suerte de anarquía significativa, sino que responde a un esquema interno de comportamiento que, a pesar de su amplia extensión, alude a mecanismos de todos entendidos y usados.

“Este carácter acumulativo de la palabra es el elemento principal que hace al lenguaje permeable a la innovación.” (Ricoeur, 2001: 159)

Lo que sí parece incuestionable es que la palabra depende de la intervención directa de las conciencias humanas, del uso íntimo que el individuo hace de ella, de la implicación que ejerce un sujeto cualquiera al apropiarse de alguna de sus potencialidades o adivinar algunas de sus conexiones sugeridas. El hombre es el factor nuclear que alimenta las acciones del verbo y que invoca sus motivaciones connotativas. En la intervención humana se encuentra la clave de la singularidad y del ordenamiento del caos que todo universo sustancia. La palabra, como signo aislado, no tiene más valor que su propia sugerencia interna —que ya es suficientemente importante y que conduce a un encadenamiento posterior con otros elementos que la completan—, empero, se podría decir que se contiene a sí misma. Observando la obra de RCA vemos cómo el autor remite constantemente al sentido íntimo de sus expresiones, considerando toda la creación como un ente aglutinado en una forma, en una estética, en un contorno. Al actuar al margen del tiempo, la palabra exhibe el ir y venir de los sentidos, atrapando todo aquello que el devenir ha intentado eliminar en su nebulosa. La palabra no es un registro del tiempo, ni una forma de detener los acontecimientos, pero sí el modo de superarlos y empequeñecerlos. Como signo, entonces, la literatura se reduce a la unidad, al fin, al cuerpo, a un sistema basado en la unidad semántica constructiva.

“Pero si lo importante no son los bellos personajes, deben de ser, pues, las bellas palabras, tal es mi impresión cuando hablo con Settembrini.” (Mann, 2005: 147)

Esa unidad, de la que parte todo razonamiento literario, es accionada por la singularidad pensante del individuo, que exige de sí el estímulo que lo coloque frente al objeto crítico, que le muestre la realidad que ha concebido, a la vez que la expresa. Sin embargo, parece como si, una vez arrancada la maquinaria, sea la propia palabra la que vaya encauzando

el discurso hacia los niveles de diálogo que ella misma proporciona. Entonces, el hombre, como afirma RCA, estaría apresado por una “referencia a la técnica y no a la inspiración del artista” (RCA, 1924e: 251). Lo que no deja de ser un poco paradójico, si consideramos que la técnica literaria es una implicación del lenguaje, y éste mantiene una interrelación simultánea con el pensamiento reflexivo del ser humano, creando un complejo de conocimiento y una metodología interna, que bien puede ser llamada gramática. Yo no diría que el autor depende más de la técnica que de su propia intuición fenomenológica, pero tampoco menos, puesto que todo es lo mismo: una asociación de valores globales, totalizadores, que son imposibles de explicar en una cesura convencional terminológica. La simultaneidad y la instantaneidad, son los factores a tener en cuenta.

Otro de los problemas que presenta esta nueva concepción de la palabra es el de la sustancia del conocimiento. La palabra ha de ser el continente de la verdad, la expresión de la realidad que nos concierne y que se vierte al papel a través de la conciencia. Pero una cosa supone la verdad, el indudable sello de la identificación entre nuestro pensamiento, actitud, acción y reflexión y el orden de las cosas que nos sirven de estímulo, y la veracidad, es decir la categorización voluntaria de las ideas que percibimos, lejanamente, como verdades, o, por mejor decir, que intuimos como verdades. La veracidad de la palabra es, al decir de Jesús E. Patiño (Patiño Ávila, 2004: 36) “una pretensión de veracidad”. Lo que este autor afirma es que si no hay sentido de verdad en la poesía, tampoco puede haberlo de veracidad, ya que las opiniones sólo actúan como sugerencias de sentido en el orden metafórico, y no como valoraciones de la palabra, cuyo ámbito de actuación no deja resquicio a ninguna opinión más allá del efectivo estímulo comprensivo. La palabra es un elemento significante común. Es un espacio común que elabora una memoria de todos, por lo que no es opinable, es, simplemente, una potencia que el lector puede proyectar y diversificar. Esto no anula su capacidad de contener verdad.

“The internalization in our experience of the external conversations of gestures which we carry on the other individuals in the social process is the essence of thinking; and the gestures thus internalized are significant symbols because they have the same meanings for all individual members of the given society or social group (...)” (Mead, 1972: 47)

La palabra en la literatura cansiniana es esencia, y la intuición es el único camino para unir ambas substancias. ¿Es la palabra, en su valor de conocimiento, superior al lenguaje, en su orden cotidiano? La literatura sugiere una realidad que la palabra es incapaz de reflejar en un primer pulso, es decir que va más allá de los límites de su capacidad funcional y expresiva. Podemos optar por creer que la lengua es una sugerencia infinita de realidades que ningún instrumento puede captar en su totalidad, pero que ésta nos permite aproximar desde la sutileza de dichas abstracciones. La única forma de encerrar la realidad en un objeto, sería la de poder establecer sus negaciones, para ir dibujando los contornos de la misma, eliminando aquellas partes consideradas no-realidad. En cualquier caso, la palabra siempre nos da una opción de actuar frente a la indefinición y la ignorancia, y su presencia es sustancia de realidad. Al disponer de ella disponemos del método de acción y conocimiento, y también de sus limitaciones.

“(...) el universo se disipaba ante la palabra, disuelto y superado en la palabra, mas conservado y contenido en ella, aniquilado y creado de nuevo para siempre, porque nada se había perdido, porque el fin se unía al principio, renacido, volviendo a procrear; la palabra se cernía sobre el universo, se cernía sobre la nada, flotaba más allá de lo expresable y lo inexpressable, y él, sobrecogido por la palabra y rodeado por su rumor, se cernía con la palabra; (...) para él era inconcebiblemente inefable, pues estaba más allá del lenguaje.” (Broch, 2012: 557)

La palabra siempre es constancia de algo, espejo de algo, y lugar donde se detiene el movimiento incesante de las ideas. La verdad se enfrenta a la escenificación del contenido, por lo que siempre ha existido el estigma de la *iluminación poética*, como fantasía y no como conocimiento de la realidad. En esta apreciación el arte se juega su principio de verosimilitud y su prestigio como medio de creación de la realidad. Los modernismos no dudan en asignar a la poesía la categoría de verdad, de palabra auténtica, no de palabra-marco. La poesía como concepto platónico, es decir como creación asociada a la fantasía, a la ilusión, es un primer paso para conseguir traer a la realidad los mundos de la conciencia.

“(...) exclamó: “El peor enemigo de nuestro pueblo, amigo mío, es la tradición y el fanatismo. Israel debe conocer la verdad, aunque le resulte enemiga. ¡Ante todo, la verdad!” “¿Pero usted cree que esa es la Verdad y no una fantasía de poeta? (...)”” (RCA, 2011: 261)

La verosimilitud, por tanto, de la lengua proviene de un prestigio social que es aceptado comúnmente, hecho que ocurre con el latín, como lengua de sabiduría y con todas aquellas formas de expresión que se alejan del habla del pueblo, estigmatizada como propia de la ignorancia y la deformación. Cuando RCA utiliza este tópico en su novela, parece que, en su cerrada defensa del arte como medio cognoscitivo, plantea la necesidad del cuidado y respeto que merece la lengua, la palabra, por parte, no sólo de los artistas sino también de toda la comunidad. La literatura es una forma de conocimiento, nos presenta lo que somos y nuestro devenir por la historia; hemos, entonces, de tener en cuenta a la lengua fuera de su uso cotidiano, interviniendo en los hechos e ideas que construyen al hombre y conforman sus sociedades, por lo que la veneración de su sonido, de sus formas, de sus engranajes, ha de resultar evidente. La elegancia del latín o de la poesía son ejemplos cansinianos de la exaltación de la lengua.

“Cuando al fin su torpe pronunciación andaluz, adquirida en aquella tierra rebelde al latín (...)”
(RCA, 2011d: 149)

“(...) como si ya se viese en el país extraño, en aquel Madrid sin flores, en el Madrid de las bohardillas, que conoce por las novelas de Pérez Escrich.” (RCA, 2011d: 203)

Ese respeto es tan necesario como la consideración del *logos* en la determinación de toda realidad. De la palabra surgen las verdades porque en ella se han contenido los orígenes de la experiencia humana con el exterior, haciéndolo suyo e integrándose, así, en el global de la existencia.

“Toda aquella muchedumbre, ávida de sabiduría, aclamó al Verbo, principio de Todo.” (RCA, 2013: 223)

La palabra, por todo ello, posee un poder muy extenso que implica un riesgo social evidente. Su mal uso conlleva una consideración errónea de la realidad o un uso intencionado de los sentidos de la misma. Históricamente, la palabra ha servido para fijar los mitos del poder, no los mitos del conocimiento, y así se ha ido escribiendo el largo periplo del devenir de las civilizaciones, destinadas a agotarse en su propia insuficiencia. Los hombres han de ser conscientes del poder de la palabra, y de cómo ésta supone una posibilidad de transformación que ha de ser asociada a la ontología humana, en perfecta conexión con la experiencia del individuo, sin que medien artificios que desvirtúen su

certeza. Esto significa que el artista se pone frente a los resortes de la historia y la política convencional, creando un nuevo orden de sociedad.

“A fin de cuentas, fue culpa mía que volviéramos a hablar y que la disputa se reanudara al instante y con más fuerza. Con las palabras todas las precauciones son pocas; parecen mosquitas muertas, las palabras, no parecen peligros, desde luego, vientecillos más bien, ruiditos vocales, ni chicha ni limonada, y fáciles de recoger, en cuanto llegan a través del oído, por el enorme hastío, gris y difuso, del cerebro. No desconfiamos de las palabras y llega la desgracia.” (Céline, 2001: 549)

Es la palabra la que define al hombre y la que manipula los enseres de la existencia. Los modernismos, la novela del siglo XX, la poesía de la vanguardia, son conscientes de la relevancia de la unidad lingüística, y derivan toda su estética hacia la creación de una literatura atomizada, centrada en el núcleo expresivo mínimo, que se hipertrofia hasta la imposibilidad manifiesta de toda comprensión lógica, abstrayendo el conjunto de los sentidos en una amalgama de vectores que se entrelazan y que reordenan el caos de la experiencia. La estética modernista logra que se visualicen los rincones desaparecidos de la impresión, que ahora cobran un protagonismo inusitado.

“No fue por las ideas -¡quia!- por lo que la vida quedó comprometida, sino por las palabras.” (Sterne, 2000: 138)

Porque la palabra es más que una función conectiva, simbólica o creativa, es también un adorno de la idea, una forma explícita, con sus rasgos diferenciadores, con su dignificación justa y significante. El ornato en la palabra tiene también sus reglas contextuales, que le inducen a no abandonarse a la inutilidad, y se exige una concordancia con respecto al contenido. Como dijimos, forma y fondo son la misma cosa y se producen simultáneamente, en el mismo instante, por lo que el cuidado de las formas de la palabra, y su encaje en el orden gramatical en que se presentan, es fundamental para una buena transmisión de la experiencia y un alcance óptimo del conocimiento.

“(…) como si aquellas palabras (...) le ciñesen una diadema y un armiño regio.” (RCA, 2011: 147)

Hasta tal punto es la palabra una herramienta de poder que, una vez aceptada como un canon histórico, otorga un papel social al individuo. Cuando se convierte en un dogma, indiscutible, se vierte como un arma categorizadora de la sociedad, clasificadora, que

marca los destinos de los sujetos, sellados para siempre por el perfil que la palabra histórica ha definido. Esta limitación artificial de la unidad lingüística crea órdenes sociales, prácticos para la estabilidad pero falsos para el hombre, trágicos, que desvirtúan la naturaleza libre de las conciencias. Las palabras-dogma no son como las palabras-mito, pues éstas están construidas sobre la experiencia generalizada a través del tiempo, y simbolizan elementos globales de identificación de los seres humanos, que no representan categorías sino hechos, y que no institucionalizan nada, sino que aproximan al hombre a sí mismo.

“(...) la mujer, como dice el Talmud, es el hogar, y a ella se le debe todo honor y todo agasajo, y sus senos deben ser la alcancía que guarde los tesoros domésticos.” (RCA, 2011: 301)

Las palabras-dogma representan el sentido más extremo de la herencia del conocimiento. Se han cargado de razones que solidifican la idea de pueblo y que materializan rasgos de comportamiento y de aceptación, que suponen leyes. Esa exclusividad, de cara a la convivencia, se presenta, en ocasiones, como un estigma, un obstáculo a la libre integración. Los pueblos que aceptan el dogma, que tienen una herencia que consideran un tesoro íntimo e inalienable, tratan de salvaguardar culturalmente los motivos originales que llevaron a la aceptación de su convivencia particular, excluyéndose del resto de los pueblos y diferenciándose, así, claramente de sus individuos. La cesura es la única manera de erigirse en defensores de una verdad atemporal, que es universal pero únicamente en la manera en que el pueblo, en cuestión, la entiende. Ocurre con las religiones, principalmente, cuyo concepto de la heredad a través de la palabra, ha de ser sacralizado para su pervivencia y transmisión y que se reconoce como piedra sobre la que se eleva el edificio de su comunidad. La palabra es sagrada, porque la palabra es el hombre.

“El Korán ha sido para los árabes un lazo de unión; pero los ha apretado tanto que ha cohibido su desarrollo y producido unos seres sin libertad verdadera de movimientos. El Korán ha sido la gran muralla que ha separado al pueblo árabe de todos los demás pueblos, y los ha aislado como la Biblia, a los judíos de los tiempos mosaicos.” (RCA, 1954: 439)

En el caso del judaísmo cansiniano, la palabra-dogma se ha convertido en palabra-mito, conservando los rasgos de tesoro heredado que significaban a aquélla. De este modo, relativizando en el orden cultural la sagrada presencia de Israel, y sus motivos, RCA consigue colocar a la religión en el plano de actuación del arte, de la literatura, y hasta de

la expresión íntima del individuo, de tal modo que la ley religiosa no socave los cimientos de la propia convicción del autor, ni obstaculice su libertad de pensamientos. Los preceptos de Israel pueden ser conservados a través del tiempo sin que éstos condicionen, irremisiblemente, los principios de la existencia humana. Eliminada toda artificialidad del dogma religioso, el judaísmo se convierte en un ente cultural mitológico de primer orden, que cubre parcelas de la realidad que son necesarias para entender los orígenes y el sentido de las civilizaciones. Esto que RCA hace a través de su literatura y de su actitud personal, también se puede conseguir con el catolicismo, el islamismo y toda otra religión humana. De hecho, la literatura cansiniana utiliza, habitualmente, los tópicos folclóricos de la simbología católica en sus diatribas sobre los órdenes sociales y los enfrentamientos del antihéroe con su destino trágico, determinado muchas veces por su propia cultura vernácula. La palabra es algo esencial en la vida del pueblo judío. La palabra es alma, historia, pensamiento, verdad y vida.

“El pueblo israelita es el pueblo del Libro (...)” (RCA, 2011: 85)

La palabra, además, eleva a los pueblos por encima de las “hordas”, del mismo modo que supone una elevación de los artistas sobre la mediocridad del sentir general. Los pueblos que conservan su palabra original son aquellos que han construido las civilizaciones, y pueden ser distinguidos de aquellas tribus salvajes, cuya cultura no ha pasado de la mera supervivencia material. En RCA se observa el choque entre la palabra generativa, la que induce al destino, y la palabra poética, que es creativa y emancipadora. El joven que protagoniza *Las luminarias de Janucá* se ve impelido a aceptar el origen con el que se ha identificado, se ve forzado a aceptar un destino. La palabra del pueblo ha sellado su vida definitivamente, ya que los judíos están pre-destinados por su herencia histórica. La diferencia del dogma y el mito es la que permite que el individuo progrese. El contraste con la evolución de la religión islámica resulta, en este caso, tan chocante como ilustrativa. La lengua ha de ser una propiedad viva del hombre, no una herencia muerta de la divinidad, y su existencia ha de permanecer en su dinamismo. De ahí la importancia de su cuidado y cultivo.

“El idioma español que los desterrados llevaron de España (...) padeció en el éxodo como un proscrito más. Fue semejante a una criatura que en la hostilidad del destierro se consume, perdiendo su belleza y lozanía.” (RCA, 2011: 125)

Porque la civilización encasillada por el canon artificial ha ido banalizando el uso de la palabra, asignándole unas funciones, limitando sus recursos y atomizando sus conexiones internas en una gramática cerrada y proscrita. La visión de la lengua en la modernidad debe superar ese obstáculo de la liviandad. La simplificación objetiva de la palabra es una desnaturalización del proceso de conocimiento, una enajenación forzosa y lenta que ofrece un cariz de superficialidad al sujeto que la ejerce. Permite, no obstante, la inmovilidad de las conciencias, lo que es beneficioso para los poderes efectivos de la política.

“-Ya no es de buen tono hablar de herejías... Hoy las herejías son simplemente opiniones...” (RCA, 2011: 140)

Hay que tener en cuenta que la palabra, cuando ejerce de sí misma, se renueva constantemente, no es un ente muerto o pasivo. Así, el tiempo le concede nuevas verdades. No hay contradicción en este punto de vista, ya que la literatura muestra la flexibilidad de la unidad lingüística sin que ello entre en contradicción con la manifestación estable de conocimientos y significados. Es la conexión contextual de estos significados lo que llamamos “nuevas” verdades. Y son los resortes instantáneos de esas conexiones los que provocan su aparición, como ya hemos consignado.

“(...) la Verdad ante todo, era moderna.” (RCA, 2011: 262)

Por lo que se podría decir que la palabra actualiza el reloj del devenir, marca los tiempos y define las épocas. Al menos en la concepción de la modernidad que abarcamos en este trabajo, así se manifiesta.

2.12. REAFIRMACIÓN DEL ARTE.

Los modernismos se han caracterizado, principalmente, por su defensa a ultranza de un arte ensimismado, de una estética hipertrofiada que nos enseña las múltiples dimensiones que la belleza imprime en los elementos. Más allá de todo propósito ideológico, lo que queda en el receptor es una fuerte impresión de la forma, en la búsqueda incesante de la perfección, de la pureza. Si hay algo que define la literatura de RCA, en palabras de Jorge Luis Borges, es precisamente su particular esteticismo.

“No quiero banderizar en pro de Cansinos (...) quiero prometer a quienes examinen sus libros, la más intensa y asombrosa de las emociones estéticas.” (“Definición de Cansinos Assens”, en Borges, 1998: 54)

La contemplación de la belleza, cosificada en un objeto o fluyente a partir de un proceso de accionamiento de estímulos, es un hito que no desaparece del todo, a pesar de su aparente evanescencia, permaneciendo en la memoria como un instante de iluminación del pensamiento, como una sensación de éxtasis indescriptible, como un descubrimiento que provoca la reflexión acerca de la esencia de las cosas. El éxtasis stendhaliano es como un ataque doloroso que, al mostrar la perfección, cuesta ser superado, en contraste con la mediocridad general de la existencia.

“(...) *necesito rebajar mi sangre hasta la pulsación media de la vida.*” (RCA, 2004: 131)

En la conciencia artística de RCA se observa un interés por la impresión sensorial que no desdeña la categoría de idea, como una posibilidad despertada a través de la percepción, pero que queda en un segundo plano en el campo fenomenológico del objeto creativo. Para el autor, la obra de arte “ha de parecer nacida de una pasión, no de una idea” (RCA, 1924d: 187), en clara alusión a un espacio expresivo que abomine de todo racionalismo frío y alienante y se centre en el desarrollo de su forma, en su propia vitalidad. Ninguna idea, por brillante que parezca, puede visualizar la materia de lo etéreo, fuera del ámbito de la poesía y del arte, que son sus medios de conocimiento. La impresión de la belleza es una conexión con la forma, que requiere de un desarrollo del contorno donde se espacia el sentir, el estímulo, la voluntad de conocimiento de todo interior. Sin embargo, en los modernismos la diferencia entre contenido y continente no es del todo precisa, ya que el dibujo de la materia es la materia misma, y no se pretende una falla que delimite un

interior, más allá de toda cosificación de la forma. La forma, por lo tanto, lo es todo, y su expresión es, a la vez, conocimiento explícito, idea que brota espontáneamente.

“(...) y se habituaba a hilar el silencio y a hacer con sus hebras sutiles madejas pesadas y fructuosas.”
(RCA, 2011c: 104)

La fe en la perfección lograda, absoluta, empero, significa la muerte del arte, que se sustenta en la imperfección que se regenera –que muere y vuelve a nacer-. La idea de movimiento, de la causa de la belleza, es la acción de perfeccionamiento, no del logro totalizador del mismo, puesto que la propia concepción de la pureza parece estar en un espacio onírico de la mente humana al que no tenemos acceso pleno. En *La pobre obra maestra*, la imagen del niño muerto puede ser vista, a través del dibujo, como obra de arte que se transforma en un dolor apreciable, no extinto. La madre, como la visión decimonónica de la literatura, deja que los hijos mueran en su falsa belleza, convencida de que han alcanzado la totalidad de la misma. La esencia misma de la belleza está en la imperfección, se alimenta de ella, necesita de ella para seguir progresando, pues su consecución final es un umbral no traspasable, infinito, abarcable con el pensamiento pero no hollado. En una época en que el arte permanecía fiel a unos cánones de perfección impuestos artificialmente, los nuevos artistas ofrecían la respuesta a la muerte de la creatividad.

“Él la miró en silencio. Un rencor antiguo renacía en su alma. Nunca le había comprendido aquella mujer, ni le comprendería. Ella tenía la culpa de todos sus fracasos; le quitaba la fe en sí mismo, le malograba las obras más altas y le dejaba morir los hijos. (...) Quería al niño perfecto, alegre y bello, como dormido, y no al desvalido despojo, al niño muertecito que solo por unas horas era todavía suyo.” (RCA, 1918: 131-132)

En tal caso, el autor ha de trasladar la impresión de la belleza, el momento en el que se accionan los resortes del reconocimiento de la forma, a una estética que provoque una constante animación de los sentidos. El impresionismo de los textos narrativos consigue desmontar la solidez aparente de los objetos, disolviéndolos en la luz, al ofrecernos la consideración de los sentidos, la instantaneidad del marco en que se resuelven los hechos.

“Los pájaros gritan con todas sus fuerzas, dementes, afilan el pico contra el aire frío, lo hacen sonar en toda su amplitud de modo ensordecedor.” (Duras, 1995: 143)

Y esos acontecimientos que pasan ante nosotros como observadores, que nuestra mente socializada ha ido arrinconando como secundarios, contingentes, tienen una gran significación que, puesta en valor, construye la realidad. La literatura, al despojar los modos de toda artificialidad y al liberar las potencias estéticas de todo objeto, ha conseguido dibujar un mundo de la epidermis visual, con todas sus singularidades. Lo que el receptor entiende, desde el primer momento, es que todo cuanto se muestra, en la pasividad de su contemplación, es puro movimiento, es una acción que fluye hacia sí y desde sí, con un sentido innato que nos retrotrae al origen de toda vida.

“One can isolate the red just as a sensation, and as such it is passing; but in addition to that passing carácter there is something that we call universal, something that gives a meaning to it.” (Mead, 1972: 82)

El desplazamiento de la focalización del arte es un apartamiento de los modos de producción materialistas, del positivismo social, de la cosificación del ser humano. En contraposición, el arte modernista pretende la figuración de la *auténtica* realidad del ser, es una ontología humana a través de la forma, un humanismo preñado de ideas. No hay una racionalización anterior a la expresión, y todo concepto nacerá como consecuencia de la misma, y no al revés. No existe una previsión de conocimiento, el conocimiento únicamente se da, y se da en el fenómeno comunicativo. De ahí que la realidad sea un hecho abarcable pero no predecible.

“Los escritores de mi estilo tenemos con los pintores un punto en común. Como una reproducción exacta de la realidad puede hacer nuestros retratos menos sorprendentes, optamos por el mal menor, en la creencia de que siempre resulta más perdonable faltar a la verdad que a la belleza.” (Sterne, 2000: 141)

Empero, el arte no puede caer en un individualismo obtuso que conduzca a una mercantilización del ego, no puede ser un altavoz de las singularidades, que se estanque en la visión anecdótica. El papel del individuo, nuclear, es el de la conciencia y, por lo tanto, participa de un innatismo genealógico, de un modo de conocimiento que es común a todos los sujetos, pero del que únicamente podemos extraer utilidad al extrapolar sus consecuencias al resto de semejantes. Entronizar el ego supone, también, una manera de enajenar el arte.

“La egolatría romántica y el vocinglero individualismo van así desbaratando las artes.” (Borges, 1998: 101)

Además, el arte trabaja con un concepto tan frágil y de tanta potencia transmisora como es la belleza, hecho controvertible y complejo. Tradicionalmente, la belleza ha necesitado ser imaginada como una feminidad, identificación que nace del deseo amoroso, como expresión máxima de la filiación que el hombre experimenta ante el objeto idealizado. La mujer, como mito del amor consagrado por la literatura antigua, aparece revestida de las condiciones suficientes como para identificar aquello que llamamos belleza, y que constituye el objetivo principal de todo arte.

“Otra voz.- ¡La mujer! ¡Es la mujer! ¡Dicen que es la mujer! Hace ya tanto tiempo que la vi, la última vez, en la última orgía del mundo, que ya no la recuerdo bien.” (RCA, 1916b: 15)

Lo que por definición obliga al creador a seguir una ética precisa en su producción, es la inherente verdad suprema que todo arte incluye de sí, incapaz de ser manchada por la duda. En esto, el arte es superior y exclusivo frente a otras “divinidades” tales como la religión, que vienen precedidas de un dogma y son consecuencia de una fe personal. La construcción del arte obliga a la verdad, conduce a ella y es exigida por ella, lo que ya, desde un principio, marca los límites de la auténtica crítica y de los posicionamientos y características que deben razonar los receptores. Objetivamente hablando, por decirlo de algún modo, no hay arte sin verdad. Esta máxima, aplicable a la ideología de la modernidad, condiciona fuertemente los procesos creativos y moldea los géneros de construcción, que han de definirse en la base de una mirada desnuda, incisiva, auténtica, exenta de artificios. La *naturalización* de la novela comienza por la imposición de una palabra cierta, de una certeza explícita que va minando las viejas estructuras, deterioradas fuertemente ante la evidencia de su futilidad accesoria.

“-Bueno –dice-, dejemos, si les parece, esta discusión. ¿Qué nos importan, después de todo, esos judíos? Yo miro con la misma indiferencia todas las religiones. Adoro la belleza helénica, la santa y divina belleza, única alegría de este mundo, única deidad adorable. ¿Qué más da judaísmo que cristianismo? Todas las religiones son igualmente tétricas y sórdidas. Yo adoro el arte y nada más.” (RCA, 2011: 142)

La naturaleza del arte, entonces, se materializa en los objetos que representan la belleza o que, por mejor decir, la contienen. De esta manera, cualquier expresión física de lo bello

conecta con la idea misma que lo hace hermoso, que universaliza la sensación de percibir algo supremo, inalcanzable. Los instrumentos musicales, por ejemplo, recogen atributos y formas de la naturaleza porque el arte procede de la materia. La palabra es universo mismo materializado en idea, forma y transmisión.

“¿No es igual a ella misma que, asistida ahora del poder de hacer sonoros los leños musicales, ansiosa de poder arrojar a las aguas de los anchos teclados, ha de enyugarse al gran bastidor, donde sus manos se agitan sin poder salir nunca de la pauta del dibujo, y se hacen sordas bordando aquellos cálices que florecen en una primavera silenciosa?” (RCA, 2011d: 155)

El arte tiene tal capacidad de conocer que arrastra los sentidos y las conciencias hacia el ser, como una atracción espontánea. En realidad, el arte tiene al ser entero como campo de acción y hacia él se dirige. No necesita ser guiado previamente, pues toda impostura lo desrealiza y, así, el arte exige, únicamente, una participación proba del creador y una mirada libre del observador. En su materialización hay que considerar, no obstante, que el arte es capaz de abarcarlo todo y está en todo, en una especie de panteísmo sustancial. Por ello, hemos de entender su realización como un ejercicio de observación, más que como un proceso artesanal de construcción, ya que los mimbres del arte se localizan en la más cotidiana acción y sentimiento. La vida, por definición, es el germen de toda belleza.

“Hablabla arrebatado por su entusiasmo científico, abandonándose al placer de descubrir nuevas perspectivas en aquel tema psiquiátrico, de aproximarse al arte literario de su visitante con paradojas ingeniosas y halagarle así, denostando que, en último término, todo es literatura.” (RCA, 1919c: 88)

Así que, en la búsqueda incesante del ser, el arte se manifiesta como una sed de amor insaciable, único sentimiento auténtico e inviolable que puede dirigir a la especie humana. Se puede distinguir, por todo lo dicho, una cierta opacidad en el auténtico arte frente a la ingenuidad propia que trasluce la artesanía, cuyas preocupaciones son más superficiales, podríamos decir. Esta es una distinción muy importante para entender la ideología modernista, preñada de exclusividad y de una visión de sí que huye de la mediocridad y el desamparo de las masas.

“Además, las coplas que componían aquellos cantores campesinos eran claras y podían entenderlas todo el mundo, hasta ella; mientras que de nuestros versos sólo percibía la música; y siempre le parecía que rimábamos con intención irónica, para burlarnos de la ignorancia ajena.

Algunas veces nos decía:

-¿Por qué no escribís una zarzuela bonita?" (RCA, 1923e: 26)

Pero la otra cara de esta definición del arte conlleva una decepción constante, una tragedia existencial que corre paralela al estado de conciencia del hombre, ya que el arte, en el fondo, no puede ser, en su búsqueda, sino una imperfección, un caminar constante de la "divina forma", imposible de hallar. Por lo tanto, el arte, como no podía ser de otro modo, al constituirse en ontología humana, acaba preñándose del destino de su existencia, que no es otro que el de la convicción de la no completitud, o más bien de su voluntad de completarse en la acción, en la mirada, en la confirmación, sin llegar a establecerse nunca en la totalidad. El hombre es, como en el mito de Sísifo, una posibilidad que nunca se completa, pues al creerse en la cima vuelve a caer irremisiblemente, para intentar el ascenso a continuación, sin descanso. El ser machadiano de la poesía indica la mirada del hombre.

"Cantarás, pero por un modo nuevo, sin tropos ni metáforas, que son todas imperfectas y falsas. Cantarás un largo verso, único y eterno, en el que no habrá ningún ripio. Porque el ripio, sábelo, es la prueba más grande de la relatividad de los hombres, que no pueden hacer nada sin dividirlo en porciones y aplicarle una medida: ¡El ripio es humano! –Dijo así el ángel, y cargando con la pobre alma del mal poeta, que fue un hombre bueno, elevóse con ella a las alturas más eminentes del Paraíso." (RCA, 1918: 74)

El hecho de que se produzca una alteración de los modos ideológicos del arte, en el fin de siglo, conduce a una transformación en los medios de producción y en los efectos mismos de dicha metamorfosis. La crítica está convencida de que los modernismos ejecutan el arte desde dentro, en su esencialidad. Al eliminar todo elemento accesorio, artificial, el ensimismamiento no conduce sino a la reconstrucción del edificio argumental, que en su pureza vislumbra otras realidades. Esta posibilidad abre al observador un amplio campo de percepción, y muestra escenas de difícil comprensión para la mente desentrenada del lector burgués, por lo que condiciona algunas críticas negativas, que se centran en la idea de la inutilidad del arte por el arte, consagrada por esa vieja metáfora de la *torre de marfil* del artista. Sin embargo, el proceso de opacidad del arte aparente es, en realidad, una naturalización del mismo, como hemos consignado, y no se vale sino de la sustancialidad de la expresión creativa, que tiene sus propios medios y materiales. Abundando en esta idea, algunos críticos han profundizado en la falta de

literalidad de la palabra, es decir, en los límites que indican que su interpretación es vital para definir su esencia. La falta de literalidad pondría a la palabra artística en la tesitura de un elemento ilimitado que, no obstante, en su indefinición de partida, encuentra un rasgo de ordenación del caos a través de la interpretación del objeto lingüístico en el marco contextual. Así lo piensa Adorno, por ejemplo (ver Menke, 1997: 94), en contraposición a las ideas de Domínguez Caparrós, para quien la hermenéutica literaria contiene un principio de verdad literal, una denotación implícita, una materialidad inevitable del objeto lingüístico, punto de partida hacia su referenciación. Esta concepción no es incompatible con la realidad literaria que, de todos es apreciable, se mueve por los espacios paralelos de la *irracionalidad del signo*, es decir que identifica sus valores en la connotación semántica de la palabra. De lo contrario, la literatura no sería tal sino una transmisión calcada del habla, como herramienta de comunicación superficial. El arte y la artesanía son esencialmente diferentes. Incluso ocurre esto en el propio campo de la lengua como concepto cognitivo abierto, y así lo afirma Julia Kristeva (en Menke, 1997: 40), cuando se pregunta si “Hacer de la lengua un trabajo (...) ¿no es, de golpe, hacerse extraño a la lengua?”. No obstante, existen objeciones comprensibles a esta idea de la extrañeza de la literatura, o de la lengua artística, frente al proceso de naturalización irreversible de todo arte, ya que esa búsqueda de la esencialidad no puede ser ajena al ser humano. La expresión compleja de la producción artística se entiende en los márgenes perceptivos de la fenomenología del individuo frente al objeto, que tiene una casuística particular e individualizada, pero cuyos elementos pertenecen a la conciencia universal de los seres, pues no se produce contacto sin repetición de hechos, expresados de una forma u otra, teniendo en cuenta que ese contacto se detecta en múltiples y variados individuos frente a un objeto que es el mismo en todos los casos. La complejidad de la forma estética no es óbice para entender la naturalidad del proceso creativo y la condición humana del mismo, con lo que los rasgos que hallamos en el objeto artístico pertenecen a toda la raza humana, sin distinción, y todo individuo puede participar de ellos. Lo que sí es evidente es que el objeto artístico ha de sustanciarse en la originalidad y singularidad de su propia existencia creativa, que es lo que lo distingue de una copia artesanal.

“En el fondo, si bien se mira, el Korán como toda gran obra literaria, -la *Iliada*, *La Divina Comedia*, el *Quijote*- es inimitable, pues su génesis responde a un complejo de cualidades y circunstancias, difíciles

de reproducir. Sólo se imita con fortuna lo mediano, lo que precisamente no vale la pena imitar.” (RCA, 1954: 332-333)

Porque el arte tiene un sentido sacro frente al trabajo minucioso y utilitarista de la artesanía, que tan sólo responde a los cánones de una forma estereotipada, y no a la presencia activa de la conciencia creadora.

“Ella no sabía cortar; nunca habíase ocupado en aquellas labores profanas, consagrada al piadoso arte de recamar albas y casullas, prendas sacerdotales graves y litúrgicas, trabajo de convento, tan edificante como una plegaria. Casi le repugnaba tener que descender ahora a esta otra labor mundana (...)” (RCA, 1921d: 74)

Cuando el artista interviene directamente en la forma, interpretando su proceso de conocimiento de la realidad, algo en el mundo cambia trascendentalmente, pues sale a relucir una verdad que otros pueden incorporar a su ideario. Es de tal magnitud la presencia del artista en la vida de los seres humanos, desde que el hombre comenzó a socializarse en pequeñas comunidades nómadas, que su actividad y filosofía, por encima de otras consideraciones, se tiene por superior. Y es el propio artista el que ha de prestigiarse, autoafirmándose en su grandeza y en el legado que deja a los demás. Sólo así podrá elevar ese nivel de autoexigencia imprescindible para que se produzca un arte sin fisuras, auténtico. Por ello, podríamos decir que dentro del ámbito de la responsabilidad del artista está la probidad, como primera reflexión, la autenticidad de su expresión creativa, que es equiparable a la bondad en el ser humano, a la participación y socialización de las ideas que construyen la humanidad y, en pequeño, las comunidades cercanas.

“¿Qué importa que hayas sido el alma de un mal poeta, si eres la de un hombre bueno? ¿Poesía y bondad no son una misma cosa?” (RCA, 2004: 11)

La poesía humana –que es un concepto más amplio que el de la poesía escrita- es una aproximación del verdadero verso, que es único e inmutable, perfecto. La utopía vive en la mente del poeta, que aspira continuamente a ella. Éste es el caso, por ejemplo, de Juan Ramón Jiménez, y su “obra en marcha”. La continuación de la poesía es la herencia de un sentimiento, que late en cualquier obra como una parte de ese poema único. Curiosamente, el legado de la poesía provoca, también, las suspicacias de los artistas, que

aspiran a ser protagonistas de su arte y acaparar el poder de convocatoria. Las musas, que personalizan la inspiración contenida en la mirada reflexiva, son representadas, en ocasiones, como cortesanas. Éstas pueden cambiar de hombre con asiduidad, ya que el arte se presenta como un devaneo del que todo artista se apropia cada vez. El sentido de lucha por la apropiación del verso mantiene con vida la discusión, el diálogo no sólo entre artistas y no-artistas, sino también entre los creadores, que contraponen sus ideas y que pugnan por identificar su obra con la realidad más amplia, aquella que propone un modelo de conocimiento más completo, como manifestación del sentido no apropiativo del arte. El arte no es de nadie, hay que ganárselo, hay que construirlo a cada paso, a cada verso, a cada línea, intuyendo cómo el edificio se eleva. Los modernistas creen en este modo de expansión del hecho creativo y, además, consideran el fenómeno como una oportunidad para hacer fluir el diálogo con los lectores, que también crean mientras ejercen su observación. Lo importante es que la esencia de lo expresivo, de la forma, construye también al hombre, que siente transformarse cada vez que presencia activamente un hecho o forma artística.

“Pero la creación de un ámbito de belleza nunca será inútil; el hombre eterno, el de la intrahistoria, como decía Unamuno, hallará en esa esfera verdades inmarcibles que hablarán siempre a su corazón.” (Gullón, 1963: 50)

Lo que se deriva de toda verdad, no lo olvidemos, es una ética del comportamiento, es decir un respeto por la acción de la verdad y por su sentido práctico, así como por su presencia influyente en los ámbitos de convivencia. Por lo que toda estética llevará aparejada una ética, como afirma Ricardo Gullón (Gullón, 1963: 61). Y no podría ser de otro modo, teniendo en cuenta que los grandes valores que crean el sentido de lo humano, en su amplia dimensión, son aquellos que están por encima de toda circunstancia y contexto y crean el marco de referencia de los individuos, para lo cual se necesita una mirada recta y justa hacia ellos, que los valoricen. La ética de todo artista está en la dirección de la búsqueda honesta de su arte, en la mirada limpia, amplia, receptiva, descubridora. Todo arte *viejo*, imbuido de historia, ha fenecido frente a la verdad inmarcesible de la liberación de la palabra. Los modernistas crean un arte nuevo, original, creativo, expresivo, estéticamente probo, y ejercen con justicia su arte, con un gran nivel de exigencia, y sin permitir desviaciones o contaminaciones externas, superficiales. El arte se vuelve opaco, ensimismado y lírico, hasta la extenuación, pero eso será en un

primer momento, ya que las vanguardias durarán poco, en su evanescencia, y mostrarán el camino de un equilibrio mucho más efectivo y menos ruidoso, algo que desembocará en la magnífica construcción de la novela del siglo XX. Empero, la autenticidad del arte no implica una falta de ornato, o una separación de la idea con respecto a una estética diríamos “suplementaria”. Las cosas de valor se alcanzan con esfuerzo y para disfrutarlas, a veces, el artista propone modos de atracción que despierten los sentidos del observador, lo cual es lícito si no interfiere en el conjunto del hecho expresivo. La verdad del arte no siempre es digerible en un primer momento.

“Pero la sabiduría ha de tener el mismo precio que la belleza; y el alma de un sabio ha de ser igualmente cara de ver que el seno de una mujer hermosa.” (RCA, 2011c: 29)

Además, el ejercicio artístico, en su búsqueda incesante, consume al hombre. El placer de la observación del fenómeno creativo debe merecer el esfuerzo, la lucha sin cuartel de la mente por superar los maquillajes del contexto, la mediocridad del devenir. La imagen del artista como de un esclavo de sí mismo y de su condición, es muy típica en la literatura cansiniana y parece un medio de valorizar el oficio, en una sociedad aburguesada en la que el ser del artista había sido enclaustrado en un rol mediano y poco significativo, si acaso singular.

“(...) deberías hacer lo que yo. ¡Trabajo de batalla: nada de arte! Pero tú miras la talla como si fuera escultura... Y te desvives dándole a la gubia, destrozándote las manos y el pecho. Así enfermas...” (RCA, 2011d: 108)

El intenso compromiso del artista tiene su reflejo en la constante búsqueda infructuosa de la belleza, y en las dudas que el propio artista tiene sobre la capacidad de su arte. Pero la reflexión, la duda, la pregunta, en su dureza, son también motores del desarrollo creativo, y oportunidades para la aparición de líneas estéticas novedosas. De hecho, el emblema de la novela, y que resume el sentir del artista sobre el ser del hombre, es que la belleza es tan grande y tan universal que resulta, sin embargo, incompleta a la luz de toda estética humana, que no puede abarcarla.

“No puedo descifrar ese enigma... ¡Sólo podría lograrlo si fuese un genio! Y una vez burlona me grita en los oídos: -¡Anima mediocres!” (RCA, 1919: 99)

Es evidente que el camino de los hombres es un camino de implicación, que le involucra en un estadio de insatisfacción sin retorno. Pero la responsabilidad del hombre, en su ser, y del artista, en su vocación, está en el cumplimiento de ese camino, que tiene unos modos que dan sentido a la existencia, ya que de ella no se puede sustraer la tragedia inherente de la que se tiene previa conciencia. La crueldad que conlleva el conocimiento del ser radica en la liviandad del hombre frente al medio, en su insignificancia y en su paradójica grandeza al saberse de su condición limitada y no renegar del esfuerzo por superar el vacío de la muerte.

“-Lo sacrificamos todo por ti, por contemplar tu rostro, lleno de claridad, por abismarnos en la dulzura de tus ojos. Pero solo una noche, bajo la lámpara, cuyo aceite balsámico se renueva cada día, y en torno a la mesa del convite efímero hemos podido contemplarte... Te lo hemos sacrificado todo y nos has negado tu semblante, ¡oh, rey!... (...)

Y el buen monarca, al comprender la involuntaria crueldad de su alma llena de ternura, atónito y triste por la verdad que descubría del gran pecado de querer retener largamente lo efímero, en el jardín de efímeras flores, y de aves fugitivas, ante los seres, cuyos destinos se habían malogrado por su culpa, lloró arrepentido...” (RCA, 1918: 80-81)

No obstante, ¿existe alguna diferencia entre la forma que produce el artista y la idea que concibe en su reflexión? ¿La observación del lector llega hasta la íntima substancia de la verdad concebida? De existir una total identificación, el papel del observador sería el de un decodificador programado, no el de un individuo creativo, como piensan los modernistas y yo mismo consigno. Pero es evidente que, como afirma Hegel, “hay una identidad entre la subjetividad del artista y la verdadera objetividad de la representación” (Patiño Ávila, 2004: 45). Probablemente, esta extracción se refiere a la calidad individual de la estética escogida para la representación. En la singularidad del artista se concentran las posibilidades de unificación de las ideas que, al ser moldeadas, mostrarán indeleblemente buena parte de la intimidad del creador, lo que no deja de ser una proyección, una elección personal que no interviene negativamente en la esencialidad del producto final. Es innegable que la muestra de los rasgos del artista en su obra no desmerece la finalidad de su estética, y que la forma conseguida es el resultado de una elección, entre las muchas posibilidades imaginativas que la mente humana ofrece ante el problema. El acercamiento del artista a los rasgos de la cultura popular, con el fin de divulgar sus conocimientos y su estética, se produce, normalmente, sobre la base de su propia educación como ciudadano. Esto es muy evidente en la maternidad cultural de

RCA, que se trasluce vívidamente a través de sus textos, donde los simbolismos de la tierra de origen y los elementos de su nacionalidad cultural aparecen fuertemente enraizados. Sin embargo, el compromiso ético de los modernistas impide el traslado a ultranza de dichos símbolos y mensajes, por lo que los elementos del folclorismo arraigado son vistos desde otra dimensión muy diferente. El artista, por ejemplo, puede percibir en las imágenes religiosas una pasión estética lejana de la beatitud de los fanáticos, para quien el arte religioso es algo dramático, necrológico, doloroso y no una expresión de la luz del hombre.

“(...) el niño mira al padre taciturno que, detrás de los pasos, siguiendo la Fulgencio de los mantos recamados de las Dolorosas, silba tenuemente, acompañando el ritmo de las marchas fúnebres, con que toda aquella pompa solemne se desvanece sobre el ancho río...” (RCA, 2011d: 74)

Frente a toda la pobreza, miseria e ignorancia que RCA relaciona con la artesanía, a través de esos grises personajes de sus relatos, muertos en vida y dependientes de su miserable oficio, la utilidad del arte muestra lo que se puede conseguir a través de la memoria, creando instrumentos útiles de comunicación entre los seres humanos.

“¿Por qué este bastidor no se convertiría de pronto en un piano? Yo lo haría vibrar y ya vería usted cómo le gustaba oírme...” (RCA, 2011d: 153)

Curiosamente, empero, el verdadero arte ha caído en la futilidad, provocada por una sociedad moderna que no lo valora y que lo arrincona en un espacio pasivo, donde sus potencialidades no existen. El artista, apremiado por la supervivencia, se ha adaptado a las condiciones de trabajo aceptadas y ha hecho de sí un espejo de mediocridades, enajenándose y aceptando su destino histórico. Una de las primeras razones del modernismo procurarán la exaltación del papel del artista, para liberarlo de esa agresión social y cultural y que pueda, así, recuperar su ser.

“¿Por qué no habré yo aprendido su oficio, en vez de este arte mío inútil? ¿Por qué no me enseñó el padre a tallar como él la madera (...)? (...) escribiría mis poemas sobre el leño mismo, (...) y mis obras tendrían, como las del padre, un valor útil, porque servirían para decorar altares, o consolas, o altos artesonados.” (RCA, 1919: 139-140)

Es útil el arte como ente cognitivo, pero también porque el sueño pervive más allá del hecho perceptivo, se hace maravillosa realidad vívida. La experiencia fenomenológica

del arte promueve la duda sobre la autenticidad de la historia y crea nuevos marcos de entendimiento con la memoria. Los recuerdos ya no serán términos de sentido involucrados en una dirección consecutiva, podrán estimarse como elementos volitivos de sentido, es decir motores estimulantes de un vector de la realidad, que conectará entes y aglutinará dimensiones en uno o varios términos. Los recuerdos, como variables atomizadas de una gramática superior actúan, entonces, como referencias expansivas y no como conceptos sedimentados y parametrizados. La memoria, en su afán de dinamismo, conserva la vitalidad del recuerdo, que no es un lugar inerte de la mente sino una expresión de presente y futuro, como en la obra de Proust.

“Y llena de alegría, enajenada, vio a todo lo lejos, la tierra florecida y enjuta, como si la dulzura de los ojos del rey negro que en sueños la miraron, hubiesen florecido su vida en una súbita primavera: y la suntuosidad de su sueño magnífico todavía perdurase en su despertar maravillado...” (RCA, 1918: 116)

Por lo que hemos de entender que la expresión artística tiene una utilidad que no se corresponde con el concepto cotidiano, ya que la herramienta utilizada está al margen de la cotidianidad y abarca espacios de los que no se participan conscientemente a diario. Esto implica una cierta voluntad de conocimiento, que a veces surge del fenómeno perceptivo espontáneamente, y que en las obras más complejas conlleva una dificultad hermenéutica inherente. Pero el esfuerzo pedagógico y divulgativo no puede anular la naturaleza innata de la obra, por lo que hemos de admitir que no todo el arte es estéticamente cercano, ni que el gran arte, por otro lado, resulta sólo accesible a los iniciados.

“(...) la expresividad poética y artística no es pertinente para el lenguaje orientado al entendimiento, es decir, no se inscribe pragmáticamente en el contexto de interacción, donde se da la comunicación, pues la comunicación poética se cierra sobre sí misma: no tiene ningún vínculo ilocucionario.” (Patiño Ávila, 2004: 107)

Carlos Bousoño, en referencia a la obra de Juan Ramón Jiménez (en Abellán, vol. 7, 1993: 74), opina que la “realidad estéticamente interesante, se halla constituida (...) no por las cosas concretas”, de lo que se deduce que, inevitablemente, todo arte conduce hacia la abstracción del objeto físico. Se trata de eliminar las líneas que concretan la forma física, y que la inmiscuyen en un espacio y un tiempo determinados. Es decir, que el objeto

artístico surge de la extracción del objeto físico de la historia, y de su visualización como un ente “liberado” de su imagen convencional. Sólo así la belleza poética se aproxima a la “belleza absoluta, reflejo de la eternidad”.

Siempre que el arte muestra la realidad interna de la realidad superficial, se produce una inevitable dicotomía, un diálogo de términos y voluntades. ¿Cuál es la forma de afrontar esa dualidad? El arte modernista proyecta el futuro, interviene en los modos de concepción del hombre, que es como decir que crea la historia sobre una referencia no contextual. De ahí que el orden del arte no tenga que ver con el orden social, *stricto sensu*, y parezca definitivamente abocado a la exclusión, a la marginalidad.

“La segregación del arte respecto de la vida se da por irreversible: la vida cotidiana es caótica y voraginosa, esquiva a cualquier principio armonizador, mientras que el arte es el ámbito donde se diseña un *cosmos* (en sentido etimológico) para la realidad, que no puede ser sino el cosmos ordenado de una obra y una subjetividad descentrada.” (Ródenas de Moya, 1998: 69)

Sin embargo, el valor del arte por el arte no tiene un origen de separación en el orden social establecido, sino todo lo contrario, como hemos venido comprobando. Y aun admitiendo que la realidad del arte se mueve en los márgenes de la irracionalidad, de la diferencia, de la “descentralización”, hemos de afirmar que todo arte es imprescindible para fraguar sociedades conscientes de sí, en progreso, y auténticamente humanas, en su sentido más amplio. RCA no deja de encontrar razones para la socialización del nuevo arte y de encontrar oportunidades de ejercer su crítica en este sentido; crítica que responde a los principios éticos de su individualidad creativa y su adscripción ideológica, y que comparte con los nuevos intelectuales del siglo XX. Afirmaciones como ésta, así lo corroboran:

“(…) todo, hasta el arte, en cuanto adquiere volumen considerable, es social, representa un sufragio. Hasta la famosa “torre de marfil” el no menos famoso “reino interior” son sociales (…)” (RCA, 1936: 77-78)

Al modo de ver de la crítica, la eficacia del arte, su utilidad pragmática, no siempre responde a una función intemporal, puesto que las sensibilidades inoculadas en el individuo están condicionadas por un contexto cultural cambiante, que ofrece rasgos considerablemente distintos, según las épocas. La perdurabilidad o no de la obra puede

depender de su maleabilidad estética, o de su flexibilidad histórica, pero pocas veces no entronca con su esencialidad, que es la que emite el mensaje ontológico. El caso de nuestro autor es de tal singularidad, que su lectura actual provoca una distancia, en ocasiones, insalvable para el lector, a pesar de que contiene elementos fácilmente reconocibles de la sociedad española y del ser nacional, a través de símbolos culturales y de comportamientos conocidos. No obstante, la literatura cansiniana ha soportado mal el paso del tiempo debido a una exaltación estética no entendida en la actualidad, y que se puede ver como un paso previo a la introspección del arte en la novela moderna. Cuando Borges llama a Cansinos “el más admirable anudador de metáforas de cuantos manejan nuestra prosodia” (Borges, 1998: 52), además de ensalzar el estilo literario de su maestro, está retratando las herramientas textuales de su obra. Como decimos, la alta implicación ética de nuestro autor en su esfuerzo creativo conlleva una textualidad muy elaborada, tal vez no del gusto actual, y eso ha lastrado considerablemente sus posibilidades comerciales y divulgativas. Sin embargo, su esencialidad poética y su verdad artística están fuera de dudas, y este trabajo, como otros, pretende que el lector se acerque a esta hondura formal con la sensación de estar experimentando los momentos previos a la explosión definitiva de la novela moderna, para la que RCA supone un imprescindible lugar común.

2.13. LA NOVELA CREATIVA: “EL MOVIMIENTO V. P.” Y “LA HUELGA DE LOS POETAS”.

Al comenzar este trabajo, nos preguntábamos por el ser de la novela, por su posible o imposible definición. Después de mucho transcurrir, decíamos, la intelectualidad reflexiona sobre la utilidad del arte, sobre el papel del género y sobre su construcción y el sentido del mismo. Los modernismos reniegan de la realidad física, tal y como se produce, huyen de toda mediocridad y valorizan su pensamiento y su actividad creativa como un principio vital inexcusable. La reinención del género novelístico es, tal vez, un abandono de la idea de género, una voladura controlada del edificio que la historia había ido conformando, con sus reconocibles y angostos parámetros. La solidez del arte está en contra de sus principios naturales, que abogan por la flexibilidad, por la adaptación, por el caos. En la novela de RCA, el impulso que genera la nueva concepción es original. Sabemos que todo artista tiene influencias que declarar, pero también que éstas no escriben el guion de un buen creador. La reinención formal de la actividad creativa tiene consecuencias para la novela muy importantes, que condicionarán el uso y costumbres del futuro siglo XX. Según Edmundo García Girón:

“Porque le disgusta la realidad, el modernista no produce novela, pues de todos los géneros el de la novela es el menos “artístico” y el de más estrecha intermediación con los problemas sociales y morales. Lo cual no quiere decir que el modernista no haya escrito novelas, sino sencillamente que las pocas que escribió, más que novelas, son ejercicios en el arte del bien escribir.” (en Homero Castillo, 1974: 81)

Ante la evidencia de que la realidad ha de ser defenestrada por el pensador, que sólo se halla a sí mismo en la virtualidad de un modelo perfecto, García Girón extrae unas consecuencias muy precipitadas, en mi opinión, ya que la novela constituye un género indefinible en el que la intervención en el espacio político, efectivamente, ha sido importante pero no deja de serlo por la llegada de los modernismos, sino todo lo contrario. La transformación de la lengua narrativa sí que se da con fruición, pero no podemos confirmar que la novela sea un simple ejercicio, y basta con que sigamos los ejemplos de estas dos novelas cansinianas que vamos a analizar en este epígrafe. Ambas constituyen modelos muy especiales, que se separan del canon del momento de una manera evidente, y que presentan moldes de una novela en reconstrucción, a la que se le han amputado todos los esfuerzos costumbristas y los espacios teatrales condicionados por el contexto

histórico. El arte se presentaba como una confirmación del estado del hombre: en su sociedad miserable y desigual, la civilización había aceptado el curso de los acontecimientos, abandonando sus posibilidades de futuro en la fe ciega depositada en la ciencia, en el progreso de la tecnología y en un orden político clasista, donde el individuo estaba condicionado por su nacimiento. Los modernismos, como ya vimos, pretenden la evasión de estos modelos que, combinados, alienan a todo ser humano y dificultan la honesta mirada y la reflexión profunda. La intelectualidad nace para abrirnos los ojos y como respuesta a un instinto de supervivencia de la raza humana, ante el callejón sin salida de los acontecimientos. El dispositivo de alarma lo marcan las guerras exteriores, la pérdida de las colonias y la crisis económica y, en consecuencia, crisis de valores y de identidad del pueblo español. Los más avezados relacionan esta situación con una visión global del hombre, en todas sus dimensiones, y el contexto obliga a que el realismo materialista sea extirpado de la herramienta creativa. La crítica no se ha ocupado convenientemente de la novela de fin de siglo, en estos términos, dado que el lenguaje poético parecía invadir los terrenos de toda discusión. Pero, como hemos demostrado, la novela supone un campo de batalla de primer orden de la intelectualidad, y un diálogo constante del artista y la sociedad durante el desarrollo del nuevo siglo. Tal evolución, y tal presencia activa del género narrativo en la nueva época, no podría haber sido posible sin la transformación previa de los moldes decimonónicos, y la aparición de activos que los canalizaran, entre los que se encuentra, destacadamente, nuestro autor, como pionero de los nuevos moldes e ideólogo convencido.

En ese impulso regenerativo se producen enormes variaciones formales y conceptuales que diseñan no sólo una especie de producto artístico diferente, sino una mirada reflexiva mucho más extensiva y abarcadora. La teoría de la abismación de Lucien Dällenbach habla de tres direcciones de transformación: el relato dentro del relato o resumen intertextual; la enunciación o relación entre el arte y la realidad, y la abismación metatextual, o poética ficcionalizada. Para ello la obra ha de contener algunas de estas condiciones: arte poético, debate estético, manifiesto, credo o indicación sobre la finalidad. Según Marisa Martínez (Martínez Pérsico: 21-22-23), todos estos elementos “convergen en la novela cansiniana”. El caso de *El movimiento V. P.* es paradigmático por cuanto lo que significa de discusión acerca del estado y el ser del arte, pero también de la creación y la finalidad de un lenguaje nuevo, y la mayor o menor adecuación al momento de los ejercicios vanguardistas, como consecuencia de una mentalidad mucho

más abierta de los pensadores. Esta misma autora también destaca la capacidad crítica de RCA, su adelantada manera de intuir el fin de unos ejercicios literarios que sólo suponían una exageración del modelo, una sublimación inútil y falta de argumentos. El riesgo de los modernismos estalló con algunas de estas vanguardias, presentando un libertinaje artístico poco dado a la participación social, no comprometido, lo que tiene como consecuencia un estilo acelerado, una impostura del arte en muchos casos y una insuficiencia del pensamiento, en otros. Nuestro autor, consciente de que sus ideas habían sido malinterpretadas o exageradas, reclama el fin de estas aventuras, adelantándose al proceso histórico que vendrá en escasos años, y mostrando una lucidez destacable.

“Con el arbitraje de la ficción, Rafael Cansinos Assens resemantiza el concepto de movimiento en su novela-crónica, cuando ya transita la etapa de la decepción ultraísta. Es curiosa la precocidad con que esta obra [El movimiento V. P.] supo hacer balance a la altura de 1921, cuando la aventura ultraísta abarcó el intervalo temporal 1918-1925 (...). Así la novela testimonia el agotamiento del Ultraísmo en España, a la altura de 1921, que es el año en que migrará a Latinoamérica.” (Martínez Pésico: 32-33)

Lo que autores, como Martínez Pésico, identifican en las vanguardias es la deriva política de los modernismos, al contrario de lo que muchos no han conseguido ver en estos movimientos, es decir la voluntad de intervenir en los órdenes de la sociedad. El Ultraísmo, que es el tema central de discusión en *El movimiento V. P.*, así como la bohemia, diría yo, desde el punto de vista de la pasividad ideológica, son aspectos de un activismo que poco tendrían que ver con el papel del arte. Más bien serían imposturas que utilizarían el arte como excusa para alcanzar la justa publicidad.

“La parodia que Cansinos Assens ejerce contra su propia figura de mentor retrata la manía de reacción contra el pasado que Renato Poggioli caracteriza con el binomio *activismo/antagonismo*, propio de las vanguardias. Allí radicará la voluntaria imparcialidad del arte nuevo. *Más gesto que obra*, el activismo ultraísta será una actividad ciega y gratuita (...).” (Martínez Pésico: 41)

Ese impulso regenerativo se observa, también, en lo que Poggioli defiende como aspecto fundamental de la vanguardia: el culto a la juventud. Poggioli reclama a Cansinos como un defensor de los jóvenes (en Martínez Pésico: 42-43) como símbolos activos frente a los viejos estamentos y las formas mediocres. La juventud representa el valor del arte y la vitalidad de una liberación que apuesta por sí misma. Obras como las señaladas en este epígrafe, y alguna otra, tienen a la juventud como auténtico protagonista. En Borges, sin

embargo, vemos el otro lado de la vanguardia. Su mirada del Ultraísmo encuentra motivos para la argumentación: no se trata de una defensa cerrada, pues habla de “los profanos” (Revista Grecia, Año III, Núm. XXXIX, Sevilla, 1920, VVAA, 1998: 15) frente al resto de individuos, con lo que se consigna una cierta particularización del uso literario y comunicativo, pero su universalidad aparece en su carácter móvil, activo. La mirada del artista no puede ser una mirada quieta, sino en constante transformación y ha de ser capaz de permearse ante los focos de realidad que todo estímulo genera, lo que se enfrenta claramente a los modos de la historia. Borges, en ese sentido, ve en el Ultraísmo una manifestación de los nuevos hábitos, y también un reflejo de la presencia de la juventud, que va pidiendo protagonismo.

Tanto *El movimiento V. P.* como *La huelga de los poetas*, son manifestaciones narrativas de una prosa lírica que tiene como centro de discusión el objeto literario en sí. La metaliteratura es lo que caracteriza ambos textos que, además, se encuadran en un marco histórico muy determinado. Posiblemente, sean estas dos novelas las más cercanas a una descripción crítica de su época, si exceptuamos la autobiográfica *La novela de un literato*, por supuesto. Mientras que *El movimiento V. P.* es una caricatura formal, cargada de un humor negro degradante –algo muy presente en la literatura española de todos los tiempos–, que ejecuta una crítica al modelo de literatura que él ayudó a crear y que, de algún modo, se ha desvirtuado ante sus ojos y se ha transformado en una deformación de sí mismo –así que se expresa como un manifiesto artístico de rechazo al Ultraísmo–, por otra parte, es *La huelga de los poetas* una novela de tesis. En ella se trata el problema social de los trabajadores, asociado a un gremio determinado, y el papel que juegan el periodismo y la información, junto con la libertad expresiva, en la moderna civilización de consumo. Como vemos, se trata de dos reflexiones profundas de temas universales, que preocupan al ser humano en el devenir de su tiempo, y que esconden, además, una disertación –artística, eso sí– sobre la literatura como objeto de estudio y de análisis. Para ello, utiliza técnicas modernas de narración que desvirtúa el ámbito tradicional espacio-tiempo para generar un *cronotopo* específico, en el que el autor coloca sus propios límites que significan, en sí mismos, los límites del objeto estudiado. La discusión es una propuesta dialógica que se encierra en la narración pero que, de un modo natural, alcanza al lector y, por tanto, a la sociedad, a través de la pregunta retórica, del monólogo, de los personajes-tipo, que conceden espacio al diálogo interior del protagonista, etc.

Las novelas que tratamos en este epígrafe, en especial *El movimiento V. P.*, surgen como una deformación de la dimensión tiempo-espacio convencional. El autor se posiciona con la voluntad de generador del discurso, provocando la pregunta inicial que recorre todo el texto y que genera, a su vez, multitud de espacios de diálogo con diferentes objetos de análisis: el papel de su propia literatura, de la literatura en general, del arte en el mundo, el diálogo constante en la comunicación con los lectores, etc. Y para ello, se vale de un instrumento artístico como es la caricaturización de elementos históricos, es decir evaluables en el campo de la ciencia precisa que es la Historia, transformándolos, como en *La huelga de los poetas*, en una afinada criatura, un chiste, del hito temporal conocido. Si bien este segundo título responde a una condición *caracterizada*, es decir que la reflexión nace del hito histórico y que el espacio-tiempo del pasado conocido construye otro espacio paralelo, desde el que el autor y el lector participan del diálogo general acerca del problema de la literatura en la sociedad, entre otros; mientras que en *V. P.*, por su parte, podríamos hablar de una condición *caracterizante*, pues la situación dialógica autor-lector parte del espacio interior del creador para deformar la realidad, para adaptarla a su cronotopo personal, y no al revés. En cualquier caso, en una dirección o en otra, el resultado es un marco novelístico singular, donde el lenguaje genera un lenguaje propio, o podríamos decir un lenguaje nuevo y original, y donde los personajes, las distintas voces, son columnas de apoyo y de motivación a la participación del lector en la reflexión colectiva. Sin duda, la intervención del autor condiciona en primera persona la orientación de la tesis, pero no deja de ser el receptor de la obra el que reconstruye los trozos del discurso y los eleva a la función social, al aprehenderlo y reelaborarlo. La intencionalidad de esta narración se sostiene, lógicamente, en la participación colectiva del ente social y la pregunta que genera la novela, pues la novela se concibe, aquí, como una gran pregunta que engloba una multitud de cuestiones interrelacionadas.

En otro orden de cosas, para conseguir disipar la relación natural de la lengua “congelada” en el texto y la época en que se construye, Cansinos Assens diluye su propio instrumento lingüístico en un instrumento de narración, literario demasiado literario (parafraseando a Nietzsche), que deviene en Arte supremo, en máxima contemplación de la palabra por sí misma, en su libertad y amplitud espectral. Todas las posibilidades son contenidas y expresadas, toda la palabra se abre al dibujo de sus formas y a la sublimación de sus referentes, que son todos los referentes, y es ahí donde el lector puebla su memoria de elementos que huyen de la historia, del registro científico, para convertirse en seres

en-sí, vivos y patentes en un espacio que resiste el paso del tiempo, porque lo ha detenido para confinarlo en una burbuja transparente. Con esto, RCA consigue que la visión del problema histórico se universalice, o sea que se retraiga de su dependencia contextual para mirar, precisamente, al contexto con los ojos de quien desnuda, realmente, el problema. Vemos que ambas novelas quieren, inicialmente, llevarnos a un asunto del máximo interés por parte del autor, y consiguen involucrarnos en el mismo a través de una técnica que podemos hallar en el subconsciente, y que ha dado en llamarse *distanciamiento*. RCA coloca la pregunta clave al final de un proceso creativo donde la lengua, la palabra, es el núcleo central y donde no parece advertirse más trama argumental que el seguimiento de la belleza en su continua aparición, igual que un juego de fuegos artificiales que no acaba nunca. El proceso va creciendo para, entre sus líneas, ofrecernos señales de cuál es la cuestión que encierra. No se trata únicamente de enmascarar la pregunta, o el deseo de ella, entre formas que despisten al lector, sino de la elaboración de un gran edificio artístico que ignora, en apariencia, la funcionalidad de la literatura pero que representa, en su condición íntima, el anhelo de una respuesta a los problemas filosóficos que plantea la creación literaria en sí. Se trata de un juego muy serio.

Hemos hablado de la Historia como un objeto que se deforma para construir arte. En ese sentido, el cronotopo narrativo no hace otra cosa que construir un espacio imaginario que aísla la caricatura y la determina. La obra se concibe como una gran metáfora y la literatura se transforma en un personaje, obligado a admitir todo tipo de críticas y a participar en el diálogo, no como un ente artificial, hecho de una arquitectura de elementos lingüísticos, sino como un individuo neto, exonerado de elementos superfluos y protagonista de dicho diálogo.

El movimiento V. P. es, sobre todo, la novela de un personaje: la literatura. La literatura se convierte en el centro de un universo particular donde la reflexión es un diálogo ciego entre intemporales interlocutores. Todo en ella remite a la comprensión de las personas reales, históricas, que hablan por la voz de dibujos irrisorios, caricaturas humorísticas que se envaran ante el lector como decadentes aristócratas venidos a menos y que hablan de la literatura como de un tesoro por conquistar, mientras queda la sensación, creciente a medida que avanza la lectura, de que el autor sólo pretende minimizar su discurso, para lo que no tiene que inventar nada, no tiene que hacer una traslación de sus verdaderas caracterizaciones, ya que el mundo real ha puesto a los pies

de su pluma el tejido exacto, la forma perfecta. RCA guarda una relación con la historia en *El movimiento V. P.* que se podría definir como la de un auténtico cronista. Su “burbuja espacial”, donde anida el mito, está llena de lugares de paso, de espacios reconocibles por el investigador o el lector avezado, que flotan en los rincones de la novela, que es como un lugar sin límites donde el suelo no se sostiene pero jamás se desplaza, es estable y volátil, a un mismo tiempo.

El hombre tiene una fe, transmitida por sus antecesores, pero debe construir su propia historia, debe dar sentido a su voz. En la crítica al ultraísmo subyace este mensaje, puesto que los nuevos aspirantes a artistas quedan como marionetas encasilladas en un nuevo canon: han desplazado la celda de lugar, pero no han abierto las ventanas definitivamente. Hemos de entender que este aspecto es fundamental para entender toda la literatura de RCA y, en especial, la posición grotesca en que quedan algunas de las conversaciones que se producen en la novela, provocadas con la intención de desnudar las mentiras que visten el falso mundo de la literatura, avillanada por el mercantilismo. RCA utiliza un simple instrumento de ocultación de la realidad: la máscara. Esta herramienta teatral elimina la principal característica identificativa de los personajes: su nombre, su adscripción social, su marca humana. Convierte a los seres conocidos en personajes-tipo a los que concede una serie de rasgos que quedan enmarcados en una limitada área de influencia, y los divide en dos grupos: los poetas jóvenes y los poetas viejos. Hay un giro irónico en todo ello, incluso él mismo aparece con el nombre de *el poeta de los Mil años*, lo cual no deja de ser una broma, teniendo en cuenta que se consideraba a sí mismo en el grupo de los “fracasados”. Y entre los rasgos que hacen que ambos grupos se enfrenten está el fundamental de su modo de mirar al mundo, como individuos comprometidos con la vida.

En la prosa metafictiva y simbólica de RCA, la juventud es un puesto de rebeldía, una posición regenerativa y una potencialidad de futuro. El poeta *viejo* es aquel que anda enclaustrado en una entidad formal inamovible y no es capaz de vislumbrar el futuro de la palabra, la potencia del verso y de su lirismo indudable y significativo. De hecho, esa mención de la juventud es siempre de un matiz intemporal, no cronológico sino conceptual, lo que atestiguan afirmaciones como la siguiente:

“¡Oh, jóvenes poetas viejos! (...) Cantáis tan bien que me llenáis de empacho (...) sois como los despojos de una era anterior, como los restos de una orgía.” (RCA, 1978: 10)

Lo bueno o lo malo, lo que el hombre coloca en los altares de la virtud, se concibe desde una función social. La superación de los valores de la letra es también la superación de un valor social, de un marco de actividad y convivencia al que las vanguardias aspiran a regenerar. Por eso, cuando leemos la obra de Cansinos debemos entender que la discusión literaria alcanza al orbe de la comunidad y que el papel del arte, en general, es indisoluble de la construcción de una sociedad. RCA, en este sentido, ofrece una perspectiva humanística del creador como de un intelectual que ejerce su responsabilidad en el ámbito del hombre, no sólo en el de su trabajo creativo. Ambos aspectos son uno mismo, pues las afirmaciones del arte lo son de su ontología, inexistente sin el ser humano. Sin embargo, los cánones que se “empachan” de su belleza deben ser reconstruidos desde la base de una inteligencia común. El escritor es un individuo que pertenece a un grupo: los poetas son de un bando u otro y son referidos desde la pluralidad que unifica sus criterios como un todo orgánico. Por tanto, la discusión metaliteraria pone a la literatura en el fondo del problema social concediéndole una primacía política que, en la realidad física, no suele tener. RCA subvierte, así, también, el orden de las cosas para poder definir la realidad desde el punto de vista que deforma la lente habitual del ciudadano.

El lirismo es una suerte de deformador del elemento racional y, a su vez, un desmitificador de la historia. Convirtiendo a las personas reales en caricaturas y a la vida cotidiana en esfuerzo por generar el arte supremo y verdadero, RCA convierte, a su vez, a la historia en un espacio nebuloso, sin apenas referencias cronológicas estables, que únicamente suponen un punto de apoyo para situar las escenas, en un espacio vacío, añadiríamos, que se llena de las disquisiciones de los personajes. El espacio es un espacio dialógico, histórico –en la medida en que se crea una cronología particular de la narración– y socializante, con el objetivo final de impresionar y caracterizar la mente del lector en la asunción de la nueva realidad que la literatura crea. Esta nueva realidad salta por encima de los dogmas.

¿Qué elementos convergen en la literatura de RCA? Primero, la fábula: la literatura construye ejemplos, modelos que tienen una función final, la intención de una moral humana superior al resto de principios de convivencia, que consiste en el

conocimiento del ser humano, de sus condiciones y de la pertenencia a la humanidad como colectivo. En *El movimiento V. P.* la sociedad representada está en un perpetuo dinamismo, se transforma constantemente, y los únicos individuos que abogan por esa tradición son tachados como *poetas viejos*. La pertenencia a esa estirpe depauperada por las nuevas generaciones se identifica con una edad finalizada, con una etapa histórica archivada. La fábula, efectivamente, construye la cultura del pueblo, pero en esta novela y en *La huelga de los poetas*, surge como adalid de una realidad en constante renovación y que crea su propio mito a través de la novedad. El concepto, como vemos, es inverso. El mito es la novedad y no la tradición. La cultura pertenece al ámbito del signo lingüístico y no al ámbito de las estructuras sólidas y envejecidas. O sea que la metáfora es parte de un lenguaje, por lo tanto es un constructo. Y ese lenguaje se define a través del estilo, es decir en el uso del propio lenguaje. Esta definición circular acaba direccionando la reflexión hacia el signo lingüístico, que es la imagen misma. La mismidad de la imagen construye el lenguaje, define el estilo y da lugar al mito de la cultura, como consecuencia de ello. Sin embargo, todo proceso cultural tiene una base, esencialmente de conocimiento pero que se define en la historia. Al adoptar una actitud que caricaturiza la literatura como objeto del arte y del conocimiento, RCA está atacando el tótem oficial y corre, por ello, el riesgo de transformar la “liberación” del arte en una “destrucción” del mismo. Se hace necesaria la distinción entre forma y trascendencia.

La palabra refiere al mundo, pero no se sustenta en él. El amplio espectro de relaciones semánticas de la palabra es innato, es congénito a su nacimiento. La palabra es el principio de la realidad (palabra ideológica, palabra teológica) que marca la aceptación del destino del hombre, aplicado a cada individuo. Es un instrumento que brota de la relación natural que el pensamiento humano genera para conceptualizar la experiencia y modelarla, dándole la autonomía necesaria sobre cada uno de sus contextos. La palabra es generalizadora y consustancialmente significa la idea. RCA, en este sentido, entiende la palabra como germen original de la realidad descontextualizada y utiliza la metáfora como pilar básico de su palabra, de su literatura, haciendo que sea de un libre fluir en su relación, lo que la hace metáfora autónoma. Esto es, en esencia, *El movimiento V. P.* Ahora bien, como no podía ser de otro modo, la cultura no destruye el mundo para elaborar un edificio tan enorme sobre los cimientos de la nada, sino que utiliza referentes de la realidad perfectamente conocidos; así, los personajes de *V. P.* son perfectamente identificados con personajes reales, a los que se degrada a la categoría de arquetipo,

desdibujados en un grupo homogéneo de homo-pensantes, homo-artistas. Y, al hacerlo, RCA está matando a los personajes y, por ende, a las personas que se esconden tras ellos, de una manera idealizada. Borra sus contornos para dejarlos en el papel, en el espacio en el que ha creado la auténtica realidad y donde todo va a comenzar de nuevo. Ya no serán más lo que eran, sus personalidades se han difuminado y, con ellas, la realidad que les contenía.

Lo que ratifica otro de los aspectos esenciales de estas dos novelas de RCA y de su literatura en general: que la literatura es la palabra hecha mito, constituida en una verdad que es paralela a la fe religiosa, que es otra verdad aceptada y, por tanto, individual, que afecta al ser como uno y no como masa. La literatura, por tanto, es verdad construida frente a la verdad aceptada de la fe, que sólo se expresa en el dogma. El mito de la literatura es un mito conformado bajo la esencia afirmativa del individuo, de su aceptación y aprehensión en el ámbito del signo lingüístico. Todo mito es un símbolo de la verdad que el hombre contemporáneo construye en la literatura, donde expresa ilimitadamente su acercamiento a la realidad. Esa realidad se divide, se contextualiza en la obra literaria (que es un espacio ajeno en RCA a lo sensitivo-mundano), no en la historia, para aproximarnos a su comprensión. Pero el hecho lírico, poético, la palabra misma expresa, contiene, el total de la realidad que está descontextualizada y que, por tanto, es verdad. Si la redacción de la novela se basara en elementos puramente “históricos”, relacionados con caracterizaciones perfectamente identificables por el lector, la conclusión tendría un valor también histórico, en el sentido de encuadramiento. Pero como la presentación, salvando los lógicos convencionalismos de la construcción, se realiza sobre el molde de una ultra-realidad, la conclusión no puede ser más que una tesis universal, aplicable indistintamente del período en el que se esté viviendo. El tiempo, pues, tiene una consideración elástica –que es su condición natural, por otra parte- donde la percepción del lector elabora la forma, la define. Es la razón observable la que mide el tiempo y no al revés, lo que coloca al lector en la posición de voluntad creativa de la realidad.

¿Qué supone la destrucción del verbo como tal? La construcción de libre albedrío, pero no uno cualquiera, sino el arbitrio de la palabra en su intuición natural. Por esto, el acuño de nuevos términos activa el ejercicio de la intuición humana sobre su propio lenguaje, que es la esencia de su ser-en el mundo y dota, de algún modo, al movimiento de un

principio universal de creación y de vida, que es un marco político de elaboración de la actividad transformadora. La función se la da el lector, el principio se lo da la construcción del nuevo lenguaje, el mito le dota de referencia histórica y América supone su modelo, su Arcadia. Podríamos decir, por todo esto, que *El movimiento V. P.* tiene las trazas de un programa político que pone el acento en la literatura, y no en la economía o en la propia política como tal entendida, para la elaboración del nuevo modelo social. No obstante, la creación del lenguaje no es un juego de voces inconexas que los hombres, como niños en el jardín de infancia, reelaboran continuamente, deforman, inventan, es, más bien, la medida de precisión del verbo, el acotamiento de la extensión del significado y el cauce correcto de la palabra, el término preciso de la multiplicidad. Cada palabra es multiplicidad y el individuo es múltiple para conectar con otros individuos. El lenguaje es poliédrico; así, cada cara es un individuo y cada individuo es un nuevo poliedro. Para ordenar el caleidoscopio que supone la imagen que genera la palabra, se debe delimitar el alcance de la misma en el ejercicio fonético. Por eso, el neologismo, la nueva metáfora, no debe sobrepasar los límites de la razón, establecida no sobre la base científica sino sobre la base de la subjetividad natural del hombre, que rompe los lazos tradicionales del significado y se vuelve ilimitada, como un caos controlado. Expansión y libertad no significa desorden, y eso es algo que RCA parece querer dejar muy claro. La razón humana explicita ideas que pueden ser consideradas inverosímiles por los hombres pero que, su sola plasmación, indica que han sido “adquiridas” por la mente. La metáfora no es un batiburrillo, es una bola de cristal que puede ser observada desde miles de posiciones distantes y cercanas, a la vez, por miles de ojos. Empero, es un ejercicio agotador, ya que la auténtica verdad del lenguaje y del tiempo muere a la vez que se crea. La potencialidad es la maravilla del conocimiento, la llegada a todos los puertos y la visión panorámica del ser. Toda concreción se transforma en muerte, como habíamos visto para la definición de la metáfora: todo arquetipo pasa al papel, donde muere, al discurso, donde fenece y queda como elemento del pasado, de la historia. Entonces, lo que se potencia es demiúrgico y es, por consiguiente, creación en estado puro, es futuro, es horizonte. La palabra verbalizada, transformada por el hombre, expresada, vocalizada, es muerte, está en la esfera del recuerdo que, pasado el instante, se apodera de su juventud. Esta muerte prematura de toda voz es germen del símbolo que recorre la obra literaria de RCA, donde la apelación a la vejez del personaje y a su anhelo por la juventud y la belleza, envueltos en halos de romanticismo tradicional y, en ocasiones, góticamente tardío, representa el manifiesto angustioso de la idea de novedad, que no es más que un deseo

potencial, un concepto aprehensible que, en la materialidad, se desvanece como la explosión de una burbuja. En este sentido, la poesía necesita la efusividad natural que la renueva constantemente. Porque la novedad se alimenta de la novedad y, así como en el ciclo del agua, la materia viene a sustituir a la materia: la decepción se renueva con la ilusión de una metáfora nuevamente construida. Ahora bien, esa creación ¿es absoluta? La emergencia de las formas hacia la superficie, espontánea o no, ¿viven arraigadas de su cosificación o nadan en el espacio inconexo de la relatividad artística? Porque, una cosa es que la metáfora sirva de instrumento con la realidad, construya la realidad, y otra es que nazca al socaire de elementos ajenos a ella. Sin duda, RCA trabaja sobre la realidad absoluta, la creación que es sabiduría. A lo contrario podríamos llamar “cotidianidad”, y eso sí que tiene conexiones perfectamente establecidas y censurables, pues conforman la degradación del conocimiento y la aclimatación negativa del ser humano, vuelto un ser limitado, encarcelado en su reducido lenguaje asociativo y tradicional. De esa manera, se alcanza el desdén por la realidad conocida, por la cosificación del hombre en un objeto mensurable, reducido. Consecuentemente, en un comportamiento perfectamente ético, el artista pone en solfa su propio arte, de lo que resulta el tratamiento humorístico de la obra literaria. Porque, aunque construida sobre la base de un estilo personal, y siendo un hecho literario, y no una simple caricatura del lenguaje, o una actuación teatral libérrima, toda literatura es un chiste de sí misma, es una gracia sobre el hombre que, para encontrar el sentido de su existencia, se genera a través de un medio indirecto, como es el diálogo con el lector.

RCA logra, a través de la degradación, volver al punto de partida. Los hombres viven continuamente enmascarados en su realidad ficticia, que han construido a base de “objetividades”, necesarias para vestir de certeza su mezquindad; es la caricatura, el humor, el que irradia valor para devolver al hombre a su desnudez, en la que se siente incómodo pero en la que, verdaderamente, disfruta de la libertad de la que tiene miedo. Porque lo que la literatura destierra es el miedo a la creación del hombre y se enfrenta al futuro con los medios que dicta la modernidad, que supone el abandono de toda forma de estamento que no sea el evanescente, la cosmogonía de la forma. La forma se modifica, se va alterando, para construir la idea, que es lo que permanecerá en el futuro. Siempre en el futuro, pues no hay pasado y, ni siquiera, presente. La literatura, entonces, es el nuevo mito de la modernidad. No es una palabra en el mito de la fe, sino una palabra en la palabra. La relación del hombre con la palabra rompe los corsés y se libera, dejando

fluir las relaciones semánticas de la misma sin artificios. Por eso llega un momento en que el *maestro* critica a todos aquellos que se consideran sus correligionarios, y que buscan la excelencia literaria a través de la exagerada construcción de novedades (como Gómez de la Serna) y de ornamentos y excentricidades, rehechos que sólo quieren captar la atención del público y obtener el reconocimiento. Pero la adhesión del lector pasa por la aprehensión del verdadero arte, no de su cercanía como objeto de consumo. El papel del arte en la sociedad se cuestiona en su fundamento. La mercadería es una cuestión opuesta al concepto puro de la palabra, que es una idea circular en sí misma, pues contiene la expresión y la potencialidad de su auto-regeneración en su raíz primigenia. El papel de la obra de arte y del artista en sociedades modeladas de esta manera, surge de la invalidez de su funcionalidad ante la creciente instrumentalización de la idea. La idea, como producto, responde a los parámetros del principal de los valores de la contemporaneidad, del tótem absoluto del poder, que es el dinero y el intercambio de producción. En esta *liquidez* todo se desarma para ser distribuido entre los seres consumidores, nada se valoriza, lo que degrada a masa informe la idea, revistiéndola de apariencia publicitable. Todo su atractivo se desvanece cuando extraemos su envoltorio.

La huelga de los poetas se construye dentro de la misma órbita aunque con determinados matices. El argumento nace de un hecho histórico real y conocido: una huelga de periodistas que, en 1919, reivindicaban unas condiciones dignas para su trabajo. Es interesante que esta novela, al contrario que la anterior, invierte la dirección de la caricatura, puesto que es la historia misma la que determina la forma que ha de modelarse, y no la reflexión interna del autor sobre un tema que puede ser aplicado a la actualidad. El contexto, por tanto, es el motor. Y, por lo tanto, la denuncia social subyace a la trama argumental. Lo que da pie, igualmente, a la discusión en torno a la función del periodismo, profesión a la que estuvo dedicado RCA y que conocía bien, y cómo el tratamiento de la información puede ser desvirtuado en beneficio de un mercantilismo salvaje. El dominio del capital sobre la ética, y la pérdida de valores en la profesión periodística es otro aspecto lateral de la polémica en torno a la literatura, el arte y, en general, la intelectualidad en una sociedad avillanada como la española de ese tiempo. En este orden de cosas, y dentro del estilo cansiniano, el lenguaje presenta un tono sentencioso, como de sermón intelectual, que no moraliza sino que construye una advertencia general y una reflexión con aire desencantado. En el estilo de la novela abundan, como encontraremos en otras obras a lo largo de su amplia bibliografía, las interrogaciones retóricas y la ironía

que caricaturiza el estado social del país. La crítica se hace voz explícita y abarca a diversas clases o estamentos:

- Los pobres piden la mejora de sus condiciones, pero acaban aceptando su miseria.
- Los ricos sólo entienden de dinero y moralidad, aunque ésta mal orientada.
- Los artistas pretenden la gloria y el reconocimiento, lo demás no les importa en exceso.
- Aquellos que encuentran la verdad, renuncian al mundo, tal y como lo conocen.

Y en ese ambiente general de los personajes que pueblan el espacio, que en este caso es un espacio históricamente delimitado y reconocible, la *estatua* se presenta como un símbolo de la fama, la gloria de las letras, usada y descrita como un objeto decadente y costoso, anticuado y de mala ubicación, cuya contemplación produce desasosiego. En cualquier caso, las referencias temporales no dejan de ser ambiguas, indeterminadas, y de significada escasez:

- Capítulo I: “*en la tarde de Domingo*” (RCA, 2010: 23)
- Capítulo II: “*Al otro día, Lunes ya*” (RCA, 2010: 30)
- Capítulo II: “*Es sábado*” (RCA, 2010: 51)
- Capítulo XX: “*Sábado, y en huelga*” (RCA, 2010: 190)

El tiempo del discurso, como vemos, es el tiempo de la reflexión que participa de una concepción individual de los acontecimientos. La realidad viene determinada por la conciencia. Sólo el hecho de la huelga es un hito determinante en la sucesión de los sucesos. El resto de episodios forman parte de una cronología mental, que los ordena a voluntad.

La desnaturalización es la peor forma de agresión contra el arte, puesto que impide que se desarrollen sus condiciones innatas y lo transforma en un instrumento al servicio de otra cosa. Podemos aceptar la finalidad del arte dentro de otras esferas de conocimiento y convivencia de los seres humanos, pero es inaceptable la elaboración de un arte que no tenga como propósito primario, en asociación con otros que vendrán después, el arte mismo. La literatura en manos de desaprensivos comerciantes queda subvertida, o lo que es lo mismo, queda transformada en otra cosa: ya no es literatura. RCA reivindicó siempre su condición de poeta frente a la de periodista, simple medio de subsistencia para él (Prólogo a *La huelga de los poetas*, RCA, 2010: 13). Pero el tema tratado en la novela atañe directamente a su experiencia porque, de un modo u otro, la verdad está en juego y el conocimiento no puede construirse sin certeza. Es el problema del respeto ético a la verosimilitud del pensamiento, aun con el riesgo a ser sometido a discusión y crítica, es

más, con ese privilegio, el que da importancia al discurso. La palabra no puede ser usada en los términos en que no ha sido erigida. La deformación artística de la misma no consiste en eso. Hay que respetar el sentido del autor, respetarlo y recrearlo en el sentido propio del lector, pero no condicionar la vida del discurso a un interés material. El discurso, el lenguaje, debe ser en sí y para sí, sobre todo, sin más condición que ésta. De ahí nace la verdad y la coherencia. Éticamente, el hombre debe respetar este acuerdo implícito. Por tanto, siendo esta novela, como la anterior, una sátira de su propio tiempo, aparece la literatura como una condición inexcusable de la vida del hombre consciente de la belleza y poseedor de la misma; aunque, fundamentalmente, el protagonista queda asociado a la problemática que genera un verdadero artista en una sociedad de consumo y cuál es el papel que desempeña su arte en tal estructura. Los diálogos sirven de apoyo a este discurso, casi monólogo, donde el autor-personaje (otra vez) expresa sus opiniones abiertamente:

- Papel de la literatura en la sociedad.
- Prensa frente a poesía.
- Poesía como utopía fracasada.
- Elitismo del arte.

El argumento, como hemos venido comprobando, tiene unos lazos muy fuertes con la actualidad. Se inscribe en un presente en el que los personajes son comparsas del protagonista y la figura de la hermana, omnipresente en la obra de RCA como un símbolo imperecedero del escritor-víctima, se presenta como la voz de su conciencia, que le recuerda los aspectos más mundanos de su existir. Esos personajes se muestran como grises, taimados, resignados, confundidos, como si la alegría fuese un espejismo raras veces contrastado. La diversión de los jóvenes poetas, incluso, es descrita como el preludio de una tragedia que el protagonista conoce de antemano. Aquí, también, RCA hace constantes alusiones a la falta de juventud de los personajes, una queja del paso fatal del tiempo que condena a los hombres, una y otra vez, a acumular oportunidades perdidas para el natural conocimiento. Las descripciones son metafóricas, líricas si se quiere, y pretenden todo tipo de comparaciones imaginativas que matizan la realidad para colocarla en el plano del autor.

RCA indaga en el victimismo de toda una generación de escritores, abocados al sufrimiento y al ostracismo de su actividad si permanecen pasivos frente al orden establecido de las cosas. La huelga que se describe en la novela es una reacción real, como

la hubiese querido el autor para los literatos, y que ejemplifica la desesperación y el malestar de una clase de trabajadores, poniendo en evidencia que la información y el intelecto son también objetos de producción. Hay una maldad en esta forma de tratar los acontecimientos pues, si los periodistas y los literatos son trabajadores, proletarios, obreros de la palabra, están, indefectiblemente, ligados al proceso de producción, convirtiendo a la palabra en un objeto de mercado, que es, precisamente, aquello contra lo que pelean. No se puede admitir, sin dudas, que la actitud irónica de RCA haya buscado tal efecto pero, efectivamente, la paradoja tiene lugar. El literato o el periodista no pueden moverse en el ámbito de la cultura modernista sin involucrarse decididamente en los sistemas establecidos, que son los que dan acceso a la civilización. Y sólo desde dentro de esos sistemas, mediante la ética, la moral de los principios que vinculan al artista y al informador, y dando los pasos necesarios para que la palabra y la idea celebren su libertad adquirida, se puede crear una nueva realidad. Por ello, la víctima del montaje que hemos llamado sociedad, es el escritor y, como tal, se ve agobiado por los elementos que lo van minando: la estructura empresarial del periódico, el sexo como forma de huida degradante y el alcohol. Generalmente, RCA suele comparar estos dos últimos, como una nebulosa de vicio y depravación que afecta a la claridad expositiva del intelectual. Porque la belleza acaba convertida en una forma de éxtasis, de erotismo destructor. La embriaguez es contraria a la lucidez, y la mujer, convertida en ángel y demonio, obtiene dos figuras antagónicas que son símbolos de esa tensión interna del protagonista: la hermana, que es una suerte de *súper-yo* perenne y activo, y la meretriz, que es una imagen globalizada y que incluye todo tipo de belleza, y no únicamente relacionada con el negocio del sexo. Sin embargo, RCA no está haciendo un trazado de la mujer como “envenenadora” del arte, ni muchos menos, ya que, en el fondo, hace coincidir el mal que embriaga al pensador con la propia poesía, que es, en sí misma, una mujer de belleza embaucadora. Es decir, que el poeta se ve inmerso en una problemática interna que afecta a su propia condición de ser humano: el hecho de que se vea impelido a escribir poesía, a descubrirla, o más bien a dejarse descubrir por ella, es una condena de la que difícilmente podrá escapar, a no ser anulándose a sí mismo. No obstante, ¿qué es el arte sino una forma de embriaguez? El conocimiento de las cosas a través de los sentidos, del contacto con los objetos que nos rodean, incluidos los seres humanos, y su aprehensión, deviene en una formación “racional” del global que nos acoge, del ente llamado *realidad*. Cuando ésta sufre una metamorfosis, por mor de la mano del escritor –que es un arma ejecutora de la mente-, lo “irracional” traslada los términos a un nuevo plano, que es donde nace la

conexión de lo *nuevo real*, es decir cuando el subconsciente puede dejar de fluir en su limitado espacio para inundar el discurso, estableciendo un mapa de relaciones semánticas nuevas y sorprendentes, ya que atacan la racionalidad pasiva que el ser había congelado en su mente. La poesía tiene algo de combativo, de subversivo, de revolucionario. Y es absurdo no sentirse preocupado por ella, ya que es conciencia crítica del ser humano en su totalidad.

La aceptación del fracaso es una nueva mayéutica, una disposición filosófica que ayuda a establecer un modelo de la virtud, el principio sobre el que se consolidan las ideas: no hay nadie que quiera leer tus palabras, no hay nadie a quien le importe la vida del poeta, los poetas no tienen un papel social definido, ni tienen un precio marcado, sólo la élite de los poetas, la aristocracia del género humano, sabrá comprender el porqué de su presencia en el mundo. Esta valoración elitista es el mundo “socialmente admitido” de que disponen, y que pudiera ser la plataforma precisa para que el poeta, esencialmente un hombre solo ante el mundo, sea capaz de construir la realidad. Y es que en esta novela también se pone en entredicho el acceso de las masas a la cultura, que nace de las primeras bibliotecas públicas de la época victoriana, producto de la revolución industrial. ¿Son las gentes incultas capaces de apreciar, por sí mismas, el valor de la literatura y del arte, en general, como formas de riqueza que la civilización comparte con ellas, para disfrute y conocimiento del ser humano como hecho conceptual? ¿O, por otra parte, existe una aristocracia, no sólo de hecho sino también de derecho, que debe privilegiar la posesión de este conocimiento? El respetuoso tratamiento de la información periodística y la libertad de la palabra, connaturalmente al hombre, son expresiones de la democratización del arte, como valor y auténtico tótem de la modernidad. Y este tesoro, lejos de ser protegido por la estructura política, debe ser asimilado por la comunidad, por el individuo a través de ella, para vincularlo a la misma y para darle sentido. Cada individuo, de este modo, transformará en solitario el arte y el todo se verá afectado, realimentándose de la condición individual del hecho creativo. El lector, por lo tanto, es el democratizador, el globalizador, del ente artístico por excelencia. Ha de ser, entonces, no un elemento de pobreza, sino un elemento invasor de la realidad, devorador de la misma.

Parece que RCA obedece a la figura del rétor clásico, permanentemente preocupado por el ejercicio de la palabra, entrenado en la consecución de ideas, en el convencimiento del discípulo. La disciplina nunca ha abandonado su literatura y esta

novela es un buen ejemplo de ello. En *La huelga de los poetas* hay un nudo gordiano que crea una tensión; la reflexión que se produce a partir del problema es una discusión generalizada sobre temas que incumben al hombre y a su modo de entender las cosas. Afecta profundamente a su modo de vida y trata, en una actitud didáctica que es común al conjunto de su obra, de orientar y afectar la pasividad del lector. La trama argumental, por lo tanto, pierde vigencia para convertirse en una nebulosa, típica indefinición de su poética, que está desnuda de toda limitación histórica. Por esto, hay una serie de símbolos que agreden al modelo histórico nacional: los jóvenes poetas son como mariposas; el arte es un dios y la taberna es un templo del lirismo; el hijo asesina al padre, que es fuente de su desgracia adquirida con los años y las mentiras; la mujer que es bella porque ejerce su intelectualidad, no es querida por el hombre mísero, la realidad es un negocio convertido en un periódico; también el dolor es un producto deshumanizado, etc. Y ante todo esto, el poeta reclama su dignidad. En esta nación que se describe, que no es una y que son todas, o al menos todas en potencia, los periodistas, impelidos a alcanzar la perfección por la ética de su profesión, se enfrentan al eterno dilema: ¿debe la gloria superar al hombre? RCA ejemplifica esta dicotomía con el doble simbolismo de la *Estatua póstuma*, que es un referente del personaje histórico, y la *Estatua de carne*, que es un empobrecimiento banal de esa idealización. Aunque el deseo no debe subvertir la verdadera finalidad, que es el valor de la palabra justa. Para la amplificación de la realidad ya tenemos a la literatura, terreno que no debe ser violado por la prensa escrita, a pesar de que se puedan establecer amplias zonas mixtas o de influencia. No obstante, para aspirar a la libertad de la palabra, que es también imprescindible en la profesión periodística, se ha de superar el inevitable obstáculo que interpone el comerciante, que es la censura, auténtico inquisidor general de la moralidad y la certeza.

El retrato del periodismo de estos años que RCA, conocedor absoluto de sus entresijos, hace, muestra un panorama estremecedor en el que empresas sin escrúpulos utilizaban el medio escrito y los acontecimientos históricos para transformarlos a su albedrío. Se escribía lo que vendía, sin más ánimo que la atracción del gran público, falto de un criterio sobre la observación. Como el lector había perdido su independencia y como la influencia del medio se había hecho tan absoluta e incisiva, el periodismo se había convertido en una negación de sí mismo. Si a esto unimos las malas condiciones laborales de los trabajadores, la escena de la huelga de 1919 ejemplifica la inversión de los términos, inversión que afecta al mundo de la literatura tanto como al de la

información. Hay, pues, un reconocimiento social del poder del populismo. Es el consumidor, que no el lector, el que escribe las noticias, haciendo de la historia una figura maleable, acientífica, sensacionalista, imprecisa y, de algún modo, “literaria”, en el sentido malo de la palabra, ficticia y artificial. Eso sin dejar de embellecer, con su léxico poético, aquellos conceptos que considera fundamentales en el discurso, como monumentos diseminados en el diálogo. Esa poetización de los objetos en liza es una característica propia de la liviandad de la prosa cansiniana que, al contrario de lo que pudiese parecer por su ampulosidad y simbolismo, ejerce una sensación de pérdida de “peso”. La materia se aligera en la narración lírica de este autor, pues transforma la carga ideológica, ironiza y desfigura la historia, quitándole vigor científico, generaliza las líneas caracterizadoras e identificativas de los personajes, volviéndolos modelos arquetípicos, relativiza el tiempo e invita al pensamiento desnudo: con un motivo, sí, con un principio, también, pero con una extraordinaria sensación de movimiento, sin censura previa, sin prejuicio, alimentando un espacio nuevo donde todo parece flotar para ser asido por el lector.

El poeta ejercita su autosacrificio frente al mundo, que es representado por el *súper-yo* de la hermana, y muestra la desnudez de su oficio, que es de una utilidad inferior a la de cualquier artesano. En esa comparación, se muestra el desdén de la sociedad por el arte, al que considera de segunda fila frente a la producción manual o industrial del hombre. El dinero, de este modo, colma la palabra de una falsa utilidad, símbolo del hueco progreso de la humanidad. En esta miseria moral de la literatura, el poeta vive sumido en una miseria física, además, que lo arrincona a los confines de la soledad, apartado de toda relación de éxito y de comprensión de los demás individuos. El peligro de todo ello es que el mundo que puede manejar queda circunscrito al papel, y la felicidad terrena se le ofrece como un amparo grotesco, obsceno, infrahumano. También es verdad que la ironía de RCA acerca de la capacidad del pensamiento para transformar el orden social, y su falta de credibilidad en los movimientos sociales transformadores, apunta a una queja, a una falta de fe en su propia creencia. El compromiso social, no obstante, tiene que ser un presupuesto del intelectual, del verdadero intelectual que vive alejado del ensimismamiento. Aunque ¿cómo podría ser eso si no es teniendo conciencia de que esa “rareza” persiste? Por ello, el hombre es un ser minimizado, esquilado hasta las últimas consecuencias de su negación vital. La sociedad no está construida para él, sino sobre él. Y éste es un pensamiento que está de vigente actualidad. Siguiendo esta línea, el literato,

que aún se esfuerza en tener un criterio diferente, se halla entre dos frentes: por un lado, la sociedad, que desde sus fundamentos ha convertido la labor excelsa y admirada del artista en un *sub-oficio*, una caricatura despersonalizadora de lo que era, una violación de la memoria del hombre y su historia. Y, por otro, la figura de la hermana, que ejerce de conciencia parlante, que recapacita sobre su empeño de anular la personalidad del poeta. El autor, consciente de que tiene el poder de dominar a sus personajes, introduce esta inversión de la dirección normal de los acontecimientos, para poner negro sobre blanco en la reflexión sobre este comportamiento, que considera dañino para el literato, tan alienante como el que ejerce el entorno exterior. Empero, la novela es una declaración negativa sobre el futuro. Es verdad que el esfuerzo de esperanza que se vislumbra a través de las palabras de RCA, son como un hilo de luz que puede hacer volcar algunas conciencias, pero su propia falta de fe en los acontecimientos parece sobrevenir en un ejercicio filosófico, un aviso para navegantes. La sociedad es miedosa. Ya que la imaginación destruye la realidad, la hace añicos, el hombre tiene miedo a imaginar, a descubrir la verdad. Y, por esto, la esperanza en el futuro es algo volátil, que flota sobre las cabezas de los hombres, deseosa de ser abatida y recogida en el capazo de cada cazador.

Existe un claro precedente al modelo de novela que presenta *V. P.* y que responde, también, a una visión modernista del arte. En *El poeta asesinado*, Guillaume Apollinaire plantea, desde un punto de vista excesivo, caricaturesco y degradante, una afilada reflexión sobre la posición de la literatura en el mundo. También resulta un ejercicio crítico acerca del supuesto grado de civilización que ha alcanzado occidente. Utiliza determinados elementos simbólicos que degradan, reduciendo a escombros los cánones sociales históricamente consolidados. Podemos encontrar relaciones sacrílegas entre el sexo y la Iglesia, por ejemplo:

“Adelantóse Viersélin Tigoboth para palpar aquellas carnes milagrosas que de balde le ofrecían, igual que en la misa la hostia (...)” (Apollinaire, 1999: 6)

O también podemos descubrir esa relación cansiniana establecida entre el sexo y la muerte, como una invocación de ésta: cuando el personaje del barón conoce a Mía, se le

ocurre una fábula literaria que sugiere la destrucción provocada por una tentación femenina. La imagen que dibuja es sugerente, a la vez que cruel, y tiene un matiz de cultura popular que la hace efectista. La estética de las imágenes literarias ha de provocar el fenómeno receptivo, en ellas se encuentra la razón del mensaje.

“Y Francisco des Ygréés, imaginó al punto una fábula para los tímidos:

FÁBULA DE LA OSTRA Y EL ARENQUE

Érase una ostra muy guapa y juiciosa, que vivía pegada a una peña. (...)

Vióla un arenque y aquello fue como un rayo. (...)

Y fue y metióse por entre las abiertas valvas de la ostra, que, sorprendida, cerróla de pronto, decapitando al pobre arenque, cuyo cuerpo sin cabeza va y viene a la ventura desde entonces por el Océano.”

(Apollinaire, 1999: 39)

Pasamos del lirismo de la conversación entre las comadronas, donde el sarcasmo se deja ver también, a un humor escatológico que convierte el momento de nacer del personaje, descrito como un gran acontecimiento, en una burla degradante y grosera.

“ LA PARTURIENTA

-Cuando terminéis con el palique atended, si os place, a la baronesa des Ygréés.

El barón dormía en un pico de la habitación arropado con unas mantas de viaje. Y lanzó de pronto un pedo que hizo reír a su costilla hasta arrancarla lágrimas. Lloraba Macabea y chillaba y reía, y a los pocos instantes daba a luz un rorro muy bien conformado, del sexo masculino.” (Apollinaire, 1999: 33)

Los personajes de esta novela se suicidan con gran facilidad y sin aspavientos. La vida merece la pena cuando es digna, pero por amor la muerte es la que se dignifica. La herencia romántica, además, se ve acrecentada –como en la novela cansiniana- por la divertida indiferencia de la mujer, objeto cruel y despiadado, frente al dolor del amante. La comicidad, en este caso, añade lisura a la acción, y una liviandad tranquilizadora.

“En aquel momento el barón des Ygréés envió con la mano izquierda un beso a Mía, mientras con la derecha se saltaba la tapa de los sesos.

-Sólo tenemos para alquilar una habitación –dijo Mía-; pero ya quedó desocupada.

Y corrió a cerrarle los ojos al barón des Ygréés (...)” (Apollinaire, 1999: 44)

Esta realidad, observada desde la percepción distorsionada de un arte excesivo, aúna la metáfora y la reflexión, en un instrumento crítico de primer orden. La sucesión de sugerentes imágenes convierte a la novela en un género inclasificable, lírico y falto de los

argumentos clásicos que condicionaban su estructura. El autor, además, nos proporciona los símbolos necesarios que desvirtúan nuestra mirada, animándonos –como Valle-Inclán en *Luces de bohemia*- a intervenir en el espacio desde la imaginación, desde la conciencia crítica que lo deforma todo. El callejón del Gato también puede formar parte de la novela moderna, o ser, como en esta obra, un precedente luminoso de la misma.

“Croniamantal quitóse el sobretodo, que rodó por tierra como el cadáver de un ahogado (...).

Había también en el estudio una cosa fatal, ese gran fragmento de un espejo roto, colgado de la pared con unas alcayatas. Era una insondable mar muerta, vertical, y en cuyo fondo una falsa vida animaba lo que no existe. De esta suerte, frente al arte, hay también su apariencia, de la que no recelan los hombres, y que los echa por tierra cuando el arte los ha encumbrado.” (Apollinaire, 1999: 61)

En el modernismo hay una pasión que no se soterra, hay un sentimiento de rebeldía frente a los establecidos nudos del hombre, y esta actitud deja al descubierto las debilidades de las estructuras humanas y las falsas convicciones, que pueden ser removidas por un ejercicio de voluntad e inteligencia. Todo el edificio gramatical que la poesía ha ido construyendo se vuelve un juguete roto en manos de los *terribles* nuevos poetas. Ese afán de novedad está asociado al mito de la juventud cansiniano, cuya capacidad y poder está en la aceptación de su tragedia, hecho romántico superado por la negativa a fenecer sin ofrecer la lucha necesaria.

“-No volveré a escribir más sino versos libres de toda traba, ¡hasta de la del idioma!” (Apollinaire, 1999: 64-65)

Todo en la novela atraviesa el tamiz del humor más ácido, porque todo ha de ser cuestionado y puesto en solfa. Tal que, los nombres, principal consideración terminológica de la realidad, como en *El movimiento V. P.*, se constituyen en símbolos de sí, caricaturescos, deformadores. Así aparecen los Tristura Bailarincilla o Croniamantal, de sentido jocoso y fuertemente expresivo. Pero también, como en el sublime verso quevedesco, la sátira se coloca como argumento nuclear de la narración, extrayendo de la vulgaridad el rostro del arte, con lo que cualquier grosera manifestación humana, como una ventosidad por ejemplo, supone un motivo de reflexión intelectual. De este modo, el hombre, visto en su miseria animal, toma conciencia de su insignificancia, pero también coloca esa desnuda humanidad en la proba dirección del descubrimiento, en el camino de la verdad más absoluta, que no se maquilla de artificios y que descategoriza la realidad,

hasta entonces, redibujada por una falsa moral. La desmitificación de los comportamientos libera la conciencia y da libertad absoluta a la mirada crítica, como un principio de acción que puede intervenir en todos los órdenes del individuo frente a su entorno. Destruir la realidad es el principio para conocerla.

“En verdad os lo digo, hermanos míos. Pocos son los espectáculos en que el alma no corre riesgo. Aparte el espectáculo de la naturaleza, sólo se puede visitar sin peligro la barraca del pedómano. Este último espectáculo, amados hermanos míos, es muy galo y muy saludable. El ventoseo dilata el bazo y echa a Satanás de los rincones donde se alberga (...)” (Apollinaire, 1999: 71)

Al introducir en la novela ciertos personajes de tipo generalista, como elementos de una *commedia dell'arte*, Apollinaire está recordándonos los elementos que, más tarde, incluirá RCA en su *V. P.*, en la que las discusiones sobre la técnica y el sentido del arte, con la misma pompa de una bohemia risible y dolorosa, muestra unos protagonistas que se dan ínfulas en un ambiente de sórdida miseria. Aparecen un actor, un gran Crítico, la Actriz, la Madre de una actriz, el Predicador, un Empresario viejo, etc. De la misma manera, los Teatros son los valedores del canon artístico y evalúan a Croniamantal; también El señor Lacouff, erudito. La figura del maestro de letras y el apóstol queda cubierta por el coro de voces que garantizan el “buen arte”. El alumno siente la necesidad de verse respaldado. Y la estructura mostrada, como un canon insalvable, está en el corazón de una sociedad histórica, direccionada, artificial. Las propias escenas de amor son de un lirismo voluntariamente medievalizante, de un romanticismo trasnochado, que transporta a los amantes a situaciones y escenas pasadas, estereotipadas por la literatura, construyendo casi un poema romance.

“¡No pases ningún temor, doncella de desnudos brazos!
Estáte aquí conmigo. Tengo henchidos de besos los labios.” (Apollinaire, 1999: 87)

En la escena, los corifeos, teatralmente, componen las voces que adornan el asalto a la “pastorcilla”, como en las Cantigas castellanas. Elementos inanimados como Los pájaros, La selva de Malverne y otros usos costumbristas, como los Monjes, completan el cuadro del *beatius ille*. Toda esta amanerada puesta en escena reduce el amor literario a una banalidad literaria que, al ser colocada frente al espejo deformado de su barroquismo ornamental, experimenta un rechazo de sí, al considerar usos y costumbres del arte enquistados y, claramente, superados por la visión del lector moderno. La excesiva

pintura de lo folclórico-instrumental, como en RCA, produce una ácida deformación de los cánones literarios y, por ende, una efectiva crítica hacia el molde de lo *viejo*. También, como en la concepción literaria de RCA, los mitos territoriales y folclóricos son patentes. Mientras nuestro autor diferencia entre el Sur, luminoso y alegre, y el Norte, frío y recio, concluyendo que sus literaturas, en consecuencia, son también reflejo de esa diferencia, que conforman el mito de los hombres herederos de palabras históricas distintas, las apariciones de Paponato y Croniamantal, sugieren las contraposiciones de una poesía del Oriente y otra de Occidente. La sociedad en la que vive Croniamantal es absurdamente literaria: la cocinera hace versos, los tipos que la paran por la calle discuten sobre el mejor argumento para una novela, la amada se muestra orgullosa de que él, un desconocido, la haga famosa en sus poemas y, a raíz de eso, abandone al poeta, etc. La literatura como personaje central de las obras y tema de discusión, llega hasta el punto de eliminar otras consideraciones humanas y establecer una realidad extravagante y ensimismada. Esa modernidad de lo sublime, de lo excesivo, alcanza los estratos del comportamiento cotidiano y presenta a personajes raros, que viven con normalidad su rareza.

“Hoy se hace calzado de cristal de Venecia y sombreros de cristal de baccará. Y no quiero decirle nada de las faldas pintadas al óleo, de las lanas de color subido y las faldas caprichosamente salpicadas de tinta. Para la primavera estarán en todo su apogeo los trajes de bohiga inflada, formas agradables, ligereza y distinción. Nuestras aviadoras no llevarán otra cosa.” (Apollinaire, 1999: 102)

Pero, sobre todo, hay un propósito moral en todo el texto, que es el de la aceptación social de la poesía, el del sentido del arte en una sociedad utilitarista, que destruye toda creación y todo ánimo crítico y constructivo. El arte no puede, únicamente, impregnar las banalidades, las pequeñas cosas que emanan de la cotidianidad, sino que ha de invertir el orden de los tiempos y los términos que definen la realidad misma. Pero tal agresión contra el materialismo imperante no produce sino un cisma social, una lucha intestina en la que el poeta es el elemento débil y el enemigo a batir, una amenaza que ha de ser extinguida.

“La verdadera gloria ha abandonado a la poesía para irse con la ciencia, la filosofía, la acrobacia, la filantropía, la sociología, etc. (...) Esa gente no tiene razón de ser ya hoy día. Los premios que les conceden representan una usurpación a los obreros, a los inventores, a los sabios (...). Es menester que los poetas desaparezcan.” (Apollinaire, 1999: 132)

La fantásica persecución mundial de los poetas es una metáfora de la muerte del arte a manos de la ciencia y el positivismo radical. Lo utilitario vence y devora a lo creativo.

“De esta suerte empezó la persecución, que en poco tiempo extendióse al mundo entero. En América, consumada la electrocución de los poetas célebres, lincharon a todos los copleros de color y hasta a muchas personas que en toda su vida habían hecho una copla, luego cayeron sobre los blancos de la bohemia literaria.” (Apollinaire, 1999: 138)

Finalmente, la violenta muerte del poeta, descrita con acritud e inquina, muestra entre los asesinos a Tristusa, su amada y musa, quien participa del linchamiento arrancándole un ojo con el paraguas. El odio, que asemeja la traición shakespeariana, resultado de una pasión violenta y de un miedo a lo excluido por la masa (la poesía, en este caso) presenta la sinrazón y la muerte heroica del personaje romántico enfrentado al destino. El arte es el gran incomprendido.

El movimiento V. P., además de novela, nace como un manifiesto ideológico y artístico ante la posición sugerida por un autor que, movido por los acontecimientos y circunstancias, se siente influyente, a la vez que preocupado por sus propias motivaciones. En el contexto en que la obra aparece, y a través del cual se desarrolla su forma, se trata de un producto muy singularizado y, tal vez, extemporáneo a toda órbita histórica que no sea la suya. Por lo tanto, es una novela que ha de ser entendida en el momento cultural en el que se produce. La voluntad personal de RCA de afirmarse como artista e intelectual a través de esta sátira responde, por lo tanto, a una situación que tiene unos parámetros perfectamente definidos. Juan Manuel Bonet recoge las palabras del propio autor que resumen los hechos:

“Entre los poetas viejos, he parecido siempre un cantor del futuro; y entre los poetas jóvenes, he parecido un contemporáneo de los bardos remotos”, dirá Rafael Cansinos Assens por boca del *poeta de los mil años*. (pág. 103)” (Bonet, Juan Manuel, Prólogo a RCA, 1978: 7-8)

La convicción de nuestro hombre de estar entre dos mundos, de servir de gozne de las miradas de la modernidad pero, al mismo tiempo, conservar ciertos modos de la cultura vernácula que condiciona su individualidad, es la misma que se trasluce a su producción

literaria, en la que hemos remarcado, así como sus logros y su proyección renovadora, su tradicionalismo, que supone una mirada distinta a elementos solidificados por el folclore popular y el canon artístico. Al romper con el Ultraísmo, RCA está estableciendo una cesura insalvable con los *nuevos*, de los que se separa “socialmente” para seguir, sin embargo, en el desarrollo de una estética mucho más honesta y menos efectista. La situación de esta obra, por lo tanto, hace las veces de bisagra de unos movimientos imparables, en los que la forma se va rehaciendo constantemente y se configura en moldes nuevos; de hecho, muchos de los llamados “modernos” no tendrán ningún vínculo con este ejercicio literario.

“*El movimiento V. P.* hace figura de trabajo aislado, de extraña ínsula, en la literatura española de su momento. Su ventura posterior fue subterránea, y nada debe a los prosistas de vanguardia que empiezan a darse a conocer en torno a 1925. Incluso es de suponer que ellos despreciarían la novela por poco sofisticada.” (Bonet, Juan Manuel, Prólogo a RCA, 1978: 20)

Si esta novela ejerce de experimento de la vanguardia y, a la vez, de destrucción de la misma, resultaría, en este sentido, uno de los grandes ejemplos de totalidad que se han dado en la historia del arte, de consecución de una cima que, una vez hollada, es abandonada en el curso de la memoria pasiva. Pero es que, posiblemente, su argumento cultural, en la órbita de su actividad periodística, resulte, para el historiador de la literatura, una excelente crónica de los vanos intentos del ultraísmo por destruir los pilares del casticismo artístico. RCA muestra a unos poetas inocentes, a unos jóvenes bisoños y a unos intelectuales ridículos en su autocomplacencia; pero la caricatura, además de degradante, es una muestra de inteligencia observadora. Hay un lugar para la esperanza en toda la locura especulativa de los *nuevos*, un espacio de evasión de las ideas, una posibilidad para el futuro. Eso es lo que se parece vislumbrar al final del viaje.

“Lo ubuesco de los sucesos vuelve secundario el argumento (...) llega un momento en que apenas nos importa la clave (...) una componente esencial en la metáfora misma, tal como la emplea Cansinos, es el humor. También *lo enorme* supone una ruptura con el cisne.” (Bonet, Juan Manuel, Prólogo a RCA, 1978: 38-39)

Lo realmente delirante de este experimento es que, tras la aparición en 1919 del grupo de poetas llamados los *ultraístas*, y su manifiesto –algo muy de moda en la época y que tiene una estética político-revolucionaria muy de principios de siglo- RCA, convencido de la

importancia de dichos movimientos, pero asimilada su escasa durabilidad y su evanescencia estética, lleva a cabo un ejercicio literario en el que no sólo da por acabada la cuestión, sino que elabora la que, posiblemente, es la mejor de sus expresiones. En mi opinión, *El movimiento V. P.* es una obra para el siglo XX, cuyos aspectos técnicos serán modelados y adaptados a argumentaciones más amplias, pero que, en su mismidad, conduce a la renovación formal del género. Curiosamente, *V. P.* también puede ser llamada novela *ultraísta* ya que, en muchos sentidos, es, seguramente, la única que se ha escrito con esa honestidad. Guillermo de Torre, en la revista *Cosmópolis*, hace la siguiente reseña de esta novela:

“Trasposiciones realistas e invenciones ilusorias forman el tejido episódico de esta farsa, que si al principio ofrece algún nexo de enlaces reconocibles, después entra francamente en el reino de lo ilusorio, se eleva a la cuarta región del disparate, donde la imaginación traza sólo cabriolas regocijantes, por el puro placer de rasgar paisajes cómicos de posibilidades imaginarias (Cosmópolis, nº 44, 1922, páginas 329-333, recogido en Fernández Cifuentes, 1982: 231)

También en la obra se recogen determinados aspectos de la actualidad literaria de su tiempo, aspectos que marcan los escenarios del diálogo de las formas y de las ideas. En un mundo tan personalista, en el que los artistas forman grupos que les sirvan de apoyo e identificación, éstos necesitan ser sellados por algún nombre superior, y ahí surgen las influencias y las personalidades. Despunta, junto a nuestro autor, el joven Gómez de la Serna. Ambos “dirigirán” los designios de las tertulias literarias correspondientes y convertirán las ideas en frente de batalla de intereses secundarios. RCA, con la perspectiva que da el tiempo, se puede decir que fue menos ambicioso, de hecho mostró su repugnancia con todas estas actitudes, y su retiro literario, además de condicionado por determinadas animadversiones ajenas a su obra, se debe a su rechazo de aquello que significa ambición desmedida, empleo del arte para fines no honestos. La ética del creador es una de las máximas de los modernismos, y pocos como RCA han mostrado un comportamiento tan ejemplar al respecto. De hecho, no era RCA escritor poco influyente, a juzgar por las opiniones del propio Gómez de la Serna, que dice lo siguiente en *La Sagrada Cripta de Pombo*:

“Cansinos fue la ninfa Egeria, la bruja que quiso llevarse a todos mis jóvenes amigos.” (en Fernández Cifuentes, 1982: 444)

Por lo que se observa en la correspondencia entre RCA y Guillermo de Torre (García, Carlos, 2004: 49) es éste el que crea el neologismo del movimiento ultraísta, recogido por nuestro autor, aunque es probable que de Torre lo hubiese recogido, a su vez, de Gómez de la Serna. Esta circunstancia señala, bien a las claras, la movilidad incesante de la transformación cultural, y el nivel de implicación y participación de todos los sujetos protagonistas, hasta el punto de que las estéticas superan, debido a su velocidad y capacidad expansiva, a sus propios creadores. El signo de los nuevos tiempos es el de la desaparición de las firmas de autor, y la explosión de los moldes creativos, de los que se apropian los críticos y los lectores. En ocasiones, este exotismo libérrimo chirria en la mente de nuestro autor, que pone en duda su seriedad, más allá de todo juego combinatorio y colorista. En una carta a Guillermo de Torre, escrita en Madrid el 19 de Julio de 1918, irónicamente, tacha de pueril toda aquella componenda literaria tan efusiva y huera:

“Por sus cartas veo que sigue usted *ultraizando*... ¡Oh juventud divina!” (en García, Carlos, 2004: 66)

La benevolencia y respeto con que RCA habla de la nueva juventud es compatible con la acidez sarcástica con que destroza los mimbres intelectuales del ultraísmo, una vez que se han agotado sus posibilidades de intervención en el medio. Recordamos que el propio RCA se sintió preocupado por las vanguardias, pero siempre desde la medida de una honestidad crítica y una probidad estética, lo que es incompatible con ciertos modos de exageración formal que se agotan en sí mismos. La juventud, no obstante, es uno de los pilares sobre los que se asienta el concepto de los modernismos, cuya actividad fluente convoca a la regeneración, evitando aceptar ciegamente los preceptos artificiales de una casta superior, ajena a la realidad del arte como tal arte, y no como herramienta de utilidad histórica. Los manejos clasistas del arte son extraños a esta juventud impetuosa que, aun equivocada, representa valores interesantes y defendibles. La visión de RCA de esta puerilidad intensa y pasional resulta, por lo tanto, de una benevolencia crítica.

“El sistema de los valores intelectuales se enriquece con una nueva categoría: la idea de la juventud como fuerza más creadora y superior intrínsecamente a la vejez. Esta es una idea ajena sobre todo al clasicismo, pero hasta cierto punto ajena también a toda cultura anterior.” (Hauser, 2004: 211)

La probidad con la que actúa nuestro autor es de tal calibre que le impide, por lo tanto, dirigir un movimiento para el que se sentía posicionado y reconocido, ya que su capacidad

de identificación personal con la nueva estética ultraísta estaba fuera de toda duda en un principio. Sin embargo, los movimientos, indefectiblemente, acaban, como afirma Ramón Oteo Sans (Oteo Sans, 1996: 77) en una estructura “académica”, lo que implica una manipulación de los términos al modo *viejo*, algo contra lo que los modernismos luchan incesantemente desde sus orígenes. Por lo tanto, la postura del ideólogo es mucho más delicada que la del gurú literario, que puede gozar de cierta popularidad entre sus correligionarios. Lo realmente interesante de *El movimiento V. P.* es cómo el principio ético de la nueva estética conduce a un hombre influyente a destruir su prestigio como líder, afirmándose en su posición crítica y en su claridad de ideas frente a una exaltación imparable de la juventud creadora. Su aristocratismo creador sale fuertemente reafirmado, consecuencia de la sabiduría innata de quien está por encima de la historia.

“Cansinos deja ver su actitud elitista, aquella desde la que Rubén había reivindicado la literatura como un coto cerrado, sólo para especialistas: el poeta era el único que podía penetrar en el templo del Arte. Una vez más, Cansinos, desde su manifiesta disidencia trasluce su modernismo esencial, del que nunca se apartó, igualmente distante del ultraísmo que del creacionismo (...)” (Oteo Sans, 1996: 77)

Su figura también está más allá de toda opinión ajena, contraria o no, asumiendo la razón de sus argumentos, que están contruidos por la solidez de una cosmovisión. La cultura modernista no entiende de agravios, de amistades o de socializaciones, más allá de la conexión espontánea de las formas con el conocimiento y la conciencia colectiva, que es la única socialización posible. La comunidad se construye en base a la verdad, a la puridad de los hechos experimentados a través de la creación; las obras son el espejo de lo que somos, y no una apariencia de lo que queremos ser. En tal caso, llega un momento en la sucesión de los hechos en que el contexto cultural resulta antagonista con las ideas de RCA, y el autor se muestra inquieto e incómodo en medio de tal vorágine. En el estilo de vida “literario” que imponen los acontecimientos, reconoce sentirse fuera de lugar, como un raro espécimen que no acaba de encajar con el molde concebido. Su singularidad es muestra de honestidad intelectual, pero también es un obstáculo para la aceptación de sus ideas, por lo que el entorno lo dibuja, desde posiciones románticas, como un nuevo excluido, algo que, en su caso, no dejará de perseguirle el resto de su vida. Su autobiografía novelada demuestra que era plenamente consciente de tal dificultad, lo que parece no afectar a su convencimiento ideológico.

“Cada vez me siento más reacio para acudir a la tertulia del Colonial... Es algo que me produce risa y dolor al mismo tiempo. Noto que me encuentro en una situación falsa. Hago por seguir la broma, pero, a veces, no puedo contenerme y tengo exabruptos de sinceridad, que ofenden su sensible vanidad juvenil...

Anoche, ante unas lecturas de versos estrafalarios, no pude menos de exclamar:

-¡No, no es eso, amigos míos! Hemos suprimido la rima, la estrofa, hemos rechazado las cadenas de la Preceptiva, hemos dado libertad al poeta, pero para que muestre su alma sin trabas ni ambages, pero no para que diga absurdos y desatinos...

Ellos me miraron asombrados y resentidos... Seguramente en su interior me motejaban de clásico... Guillermito, de hijo, me incluía en su catálogo de saurios...” (RCA, 2009: 481)

El propio De Torre, a quien llama “Guillermito” en este extracto, reconoce en la literatura cansiniana una evidente dificultad para identificar elementos ultraístas, lo que daba una pista al respecto de su posición ideológica, a pesar de las tertulias y los manifiestos. De Torre sólo observa ciertos experimentos de este tipo en las obras que firma con el seudónimo de Juan Las, aunque no es capaz de consignar que, en realidad, si existe una obra ultraísta acabada, completa e influyente, ésta es *El movimiento V.P.* Soy de la opinión, como he dicho antes, que la mayor aportación al movimiento vanguardista del Ultra viene de la mano de esta novela, con la que cierra el ciclo. Las posiciones críticas, tanto de Guillermo de Torre como de su entorno, tienen un origen más político que realmente artístico, pues están faltas de perspectiva temporal y focal. Aunque al señalar la literatura cansiniana como ajena al esteticismo efectista, De Torre ya está, implícitamente, declarando un estado de las cosas.

“Por lo demás el lirismo de Cansinos –ya que toda su larga obra no es más que un poema monorrítmico de ternura y de piedad, en prosa-, que tiene una stirpe hebraica, talmúdica, muy acusada –El candelabro de los 7 brazos- oreada por una brisa patética del Islam, ofrece en rigor muy escasa concomitancia con el lirismo occidental, hiperconsciente y hasta energético que cultivan los más genuinos poetas del Ultra.” (De Torre, 2001: 77-78)

Para Ramón Oteo, además del tema del ultraísmo, *V. P.* pone en juego algo esencial sobre “el descontento del mundo de los hombres” (Oteo Sans, 1996: 78). En efecto, toda discusión sobre la modernidad del arte lo es, también, sobre la esencialidad ontológica del hombre, sobre su capacidad de reconocerse en la acción, en el hecho observador, en la expresión creativa, en la palabra. Por lo tanto, el Ultra es un motivo de voluntades, un motor de acciones y de diálogo, como también lo constituyen otros elementos literarios

que participarán, como protagonistas, de los argumentos del género en el nuevo siglo. Aquí ya empezamos a vislumbrar una arquitectura construida no sobre el tiempo y el espacio convencional, sino sobre la alimentación intelectual de la idea misma de la lengua.

El movimiento V. P., entendido como acción ideológica o política, deviene en rechazo por parte de quien se siente aludido y dejará víctimas por el camino, algunas de las cuales, al no admitir el fracaso de sus posturas, y en la perspectiva que ofrece la historia de la literatura y el arte, colocarán a RCA en la esquina de los errores. Por ello, podemos leer a Pedro Garfías, ex-ultraísta, calificar la novela como un libro “cínicamente desgraciado” (en Martínez Pérsico: 24-25). Es una reacción, hasta cierto punto, lógica de quien se ha sentido traicionado por aquel que representaba personalísimamente su propia ideología. Martínez Pérsico cree que la famosa “V” es la U latinizada de la expresión “únicos poetas”, lo que da una idea de la exaltación lírica e individual del movimiento. La declaración pública que la novela deja patente estaría en el nivel de la personalización, también, ya que el que realiza dicha manifestación no es otro que el *maestro* del Ultra. La violencia del diálogo ideológico puede entenderse a la perfección, así como la lucha de egos que se produjo. Sin embargo, nos reiteramos en que la valentía de RCA de enfrentarse a sus correligionarios por la defensa de sus convicciones, no deja de ser un ejemplo de ética de los que no abundan en la historia de nuestra literatura. El paradigma que representa *V. P.*, en cuanto a sus variaciones técnicas e instrumentales, supone un rechazo de las formas tradicionales y un modelo experimental de estructura narrativa. Pero también lo es de diálogo con las formas métricas tradicionales (Martínez Pérsico: 42), aunque hubo excepciones como las de Gerardo Diego y Juan Larrea que “nunca abdicaron totalmente de la rima ni de la cadencia interior heredada de Darío”. Esta aparente heterogeneidad del movimiento es esencial para entender la libertad del individuo en su manifiesto expresivo. Sin embargo, los componentes del Ultra más institucionalizados no pueden comprender la solidez del movimiento sin una adscripción total a las ideas globales, lo que no deja de emparentar a toda vanguardia con un casticismo rechazable por la modernidad. Y en esta dicotomía, en este diálogo de equilibrios y disfunciones, se desarrollan las poéticas de los diferentes protagonistas del momento, razón por la que no se puede hablar de un modernismo, como ya dijimos, sino de los *modernismos*. Martínez Pérsico, a quien seguimos en este punto, recoge sus dudas sobre las intenciones del escritor con respecto a *El movimiento V. P.* Parecería claro que

se trata de una sátira por la “exacerbación/perversión de las características físicas reales” (Martínez Pésico: 60), pero en las propias declaraciones del escritor se habla de “actitud lúdica”. Esta intencionalidad del juego narrativo como de una composición literaria de la realidad inocente y despreocupada, liberada y marginal, se halla, por ejemplo, abiertamente en la obra de Joyce, a quien le divertía mantener ocupada a la crítica durante cuarenta años, en plena discusión sobre la intención o supuesta intención de su *Ulises*. La ironía invierte los caminos de la narración en el siglo XX a través del medio literario, pero también en el cine o en otras facetas del arte. La degradación, la mirada ácida, no posee una segunda intención, en ocasiones, más allá de la propia destrucción del modelo alienante que la sociedad instaurada ha creado. Por eso, RCA se instala en una posición “lúdica”, ya que la literatura, fundamentalmente y en su origen, tiene un componente de juego, de combinación de palabras sin más objeto que la experimentación. *V. P.*, en ese sentido, ofrece posibilidades fenomenológicas que crean una estética propia, la cual puede ser construida *a posteriori*, como un análisis centrado en el discurso, pero no en el momento de su creación, que puede estar motivada por circunstancias ajenas a la ideología, salvo en el hecho de una libertad compositiva a ultranza. En el paradigma que representa la novela se desmitifican herramientas literarias que están identificadas con determinados autores o corrientes creativas. La deformación de los moldes canonizados por la crítica sugiere, además de una posición dominante de razón, unos gustos y afinidades determinados.

“También *El movimiento V. P.* presentará una clara parodia del proceso creativo de la rima y del empleo forzoso de composiciones clásicas, como la octava real o la oda, parodia aplicada a la figura del *Poeta Inmortal* o *Poeta Más Viejo*, ficcionalización del escritor pre-modernista Salvador Rueda (1857-1933).” (Martínez Pésico: 73)

La depauperación de los elementos lingüístico-narrativos viene del orden de la lírica, que es la auténtica lengua de la nueva novela, cuya presencia integra y define los escenarios del movimiento y de las consecuentes vanguardias. Todas ellas tendrán en la poética el sello e imagen de sus características vitales, así que la ridiculización de su potencialidad sonora o su efecto expresivo será considerada como un ataque contra el propio movimiento y sus fundamentaciones. RCA lo sabe, y ataca las estructuras del ultraísmo con una voracidad incisiva, desmontando su ilusoria elevación.

“En su novela, Cansinos Assens se ríe del abuso que los ultraístas hicieron de la errata, como generadora involuntaria del neologismo. La eleva a la jerarquía de “nueva figura poética del movimiento”. La caricatura resulta más eficaz (y cruel para con la locuacidad de los integrantes del movimiento) en tanto la producción de la errata ni siquiera nace de la imaginación de sus integrantes, sino del azar (...)” (Martínez Pésico: 119)

El modelo artístico que desvertebra RCA en *El movimiento V. P.* está en relación directa con las vanguardias más actuales del momento. El creacionismo de Huidobro aparece soslayadamente en el texto, así como las referencias a los elementos del maquinismo o el futurismo de Marinetti. Se sugiere un afán expositivo y efectista en la estética del Ultra que no pasa de ser un intento mediocre de crear ideas, más que una voluntad de sugerir preguntas que potencien el pensamiento y que conduzcan al conocimiento real. El humor cansiniano está teñido de una cierta condescendencia, ya que los ultraístas aparecen como seres empeñados en evitar la desbandada de su pobre arte, reafirmados en un poder de convocatoria y en una palabra que está vacía de contenido, y que no puede sino irse desmoronando por la fuerza de los acontecimientos y su escasa resistencia a una crítica seria y argumentada. Es como si RCA estuviese presintiendo una muerte anunciada y se creyese en la necesidad de no ahondar en el dolor del proceso. Por eso su ironía, aun siendo ácida, destila un cierto sentido de la inocencia, de la juventud adulterada, de la bisoñez que puede ser comprendida en el contexto. Pero, por encima de todo ello, la crónica de un tiempo no evita que la novela pueda ser leída como un auténtico código metaliterario, que considera la literatura como un tema nuclear que puede ser desarrollado como un personaje completo, y generar el diálogo posterior. Algo que no conseguirán entender quienes, sintiéndose atacados analizan la obra en su superficialidad, en su efecto visual –que no es menor, no obstante- y en sus supuestas deficiencias, sostenidas sobre cuestiones personales y no sobre argumentos sólidos, lo que expresa la animadversión que por esta obra sintieron muchos de los protagonistas de la época. Estas reacciones siempre suelen ser indicativas de la importancia de la obra y del debate que genera.

“Sin llegar, empero su presunta intención satírica y flagelatoria, a ser un látigo juvenalicio, este libro resulta más bien un modesto espejo curvo malignamente deformador –a base del estilo *pastiche*-, movido por un humorista a la fuerza, un humorista ocasional que se coloca por azar la máscara de la sonrisa. En rigor, *El movimiento V. P.* (...) es una malograda farsa novelesca, una transposición deliberadamente absurda de los medios ultraístas, ya que en sus páginas se barajan las siluetas y los nombres como en un juego de despropósitos. La intención –¿moralizadora, flagelatoria, vengativa?- del “Poeta de los Mil Años” (...) es aún desconocida.” (De Torre, 2001: 83-84-85)

Escritores como Gómez de la Serna o Valle-Inclán, aparecen simbolizados entre los personajes-tipo de la novela. En este momento, recordemos, algunos de estos autores se erigen en representantes de una nueva vanguardia o, simplemente, adaptan su estética individual a las condiciones de la literatura emergente. Para RCA, muchas de estas transformaciones responden a una incoherencia de criterios o a una impostura, por lo que usa del encuadre ficticio para ejercer su crítica. La crítica entiende que este estilo deformador (Martínez Pérsico: 64) no responde únicamente a un sentido de lo caricaturesco, sino a una intencionada negatividad del detalle, a una búsqueda de lo feo en aquellas personas o cosas que compongan la realidad a defenestrar. El personaje del Crítico Vasectomizado, que al parecer responde a la figura de Julio Cejador, representaría lo “grotesco”, como una “variante del humor”. Esa relación intrínseca con un cierto expresionismo, trágico en su fondo pero hilarante en su forma, es muy típica de los dibujos escénicos de la novela subsiguiente, y servirá de *alma máter* de esas ciudades literarias, donde la belleza no siempre responde a los cánones de todos admitidos, y donde se permiten miserias que, explícitamente, pueden provocar reacciones violentas y orgánicamente inaceptables en una rígida moral social. *El movimiento V. P.*, así las cosas, deja abiertas las puertas a una mirada distinta de los objetos, a una experimentación intrínseca e instantánea del efecto humorístico perseguido, pero también del diálogo intelectual presentado. Al exponer los detalles de una malversación de los fondos culturales del ser humano, RCA también expone sus propias ideas a la crítica generalizada, a la defenestración de sus convicciones y teorías. La novela, en sí misma, está expuesta a una evaluación inmisericorde de los argumentos contrarios y, del mismo modo que el Ultra, ha de sostenerse en su verdad. La risa no tiene padrinos, la probidad del dardo debe ser absoluta.

“Estamos ante la risa que está por encima del bien y del mal y que es producto no de tensiones sino de una armonía interior. (...) es el humor de la humildad, porque el humorista se ríe no sólo de los otros sino también de sí mismo. (...) frente al escritor satírico, irónico o ingenioso, el humorista nunca se ensalzará a sí mismo a costa de los demás.” (Martínez Pérsico: 84)

Por otra parte, el simbolismo de la estatua es una excusa para hablar de la originalidad frente a la institucionalización del lenguaje. Todo academicismo es tenido por la modernidad como un uso amanerado de la lengua y como una transformación interesada de los usos innatos de la misma. Por ello, la novela cansiniana está preñada de lirismo y

huye de los estilos constructores decimonónicos, de los costumbrismos materialistas, de los moralismos conductistas, del uso preciso del tiempo y de los espacios que no son el de la conciencia y la vivencia del yo. Los capítulos señalados por Martínez Pérsico, el IX y el XIII, como los “intermedios líricos”, no son sino confirmaciones de lo que en otros relatos cortos o novelas del mismo autor se presenta en una abigarrada textualidad, donde la indefinición de la cesura verso-prosa crea una nebulosa de gran belleza y no menos originalidad. La desaparición de la trama argumental o de las condiciones contextuales de los individuos allí representados, es otro de los rasgos que caracterizan a la nueva novela, y que da libertad al creador pero, sobre todo, provoca el estímulo necesario para la acción reconstructora del lector. Los ultraístas no son ajenos a este comportamiento pero en su afán de consolidar el movimiento, llegan a establecer una serie de usos que los convierten en institución en sí mismos, en una negación de los principios éticos de toda modernidad literaria. Sin quererlo, o tal vez como respuesta a su politización o socialización de la literatura –entendida al modo convencional-, llegan al punto de partida sin haber modificado sustancialmente la realidad a la que tratan de sustituir. Por ello, los ultraístas, entre sus prioridades, han de considerar todo tipo de alteraciones gramaticales que desvirtúen las reglas habituales de la lengua, como si esto fuese suficiente para crear un nuevo cauce expresivo. El procedimiento, así descrito, causa hilaridad, por supuesto.

En el esquema de la novela, *El movimiento V. P.* muestra los rasgos del cuento. La niebla del tiempo se ha apoderado del poeta, pero la luz le llega inesperadamente. La idea de novedad salva al poeta de la muerte entre los escombros de su vejez prematura:

“El tiempo se había hecho enormemente denso a su alrededor, y todo cuanto le rodeaba se había hecho ya tan antiguo como su sombra. Pero de pronto un pensamiento nuevo e ignorado pasó por su frente marcando una hora nueva en aquel amarillo horario.” (RCA, 1978: 5)

Llega un tiempo nuevo que ha de ser contado.

“Quiero repudiar todas estas vejeces para desposarme con esa hora futura.” (RCA, 1978: 6)

El espacio urbano, como en toda la obra cansiniana, se nutre de los elementos sórdidos del arrabal y la bohemia.

“(...) fue en busca de sus discípulos, de los viejos poetas jóvenes, perennemente sentados en aquellos divanes deslucidos, sobre los cuales ya había dejado de crecer la yerba hacía mucho tiempo.” (RCA, 1978: 7)

“Las meretrices sostenían los muros que se tambaleaban.” (RCA, 1978: 7)

Como un profeta, el *Poeta de los Mil Años* va a anunciar el renacimiento de la poesía. Es entonces cuando ve los “aeroplanos”, los “globos rojos de las farmacias” o añora la “marca Browning” de los relojes en Nueva York:

“Y en el mundo hay una cosa nueva:

-Mis Mil Años.

Y sin vacilación alguna dirigióse al diván de los viejos poetas jóvenes para anunciarles la nueva Epifanía.” (RCA, 1978: 8)

El tiempo es un factor moldeable. Es el tiempo de la idea, un concepto cotidiano que está fuera de los relojes comunes. El protagonista concibe el calendario como una marca para el comportamiento, asociada a la idea del arte.

“Los viejos poetas jóvenes seguían sentados en el diván donde el Poeta de los Mil Años los dejara hacía ya mucho tiempo, cuarenta años lo menos, pues en ese lapso sus cuarenta años habían madurado completos.” (RCA, 1978: 9)

La vieja poesía yace en “espejos donde nunca se multiplicaba su imagen” (RCA, 1978: 9), siendo, por tanto, una poesía unidimensional, estática. A esto contribuye la imagen de unos poetas apoltronados en los cafés de la bohemia o anquilosados en los divanes. El *Poeta de los Mil Años* es diferente porque es “consciente”, y así puede vislumbrar la nueva era:

“(...) llegó, rejuvenecido por la conciencia súbita de su edad (...)” (RCA, 1978: 9)

Los viejos poetas viven en un ambiente de almitas, sarcófagos, rollos de versos, momias, que dan un aire de templo religioso a sus estancias de reunión. Lo que el protagonista hace es sacrílego, es violar el templo sagrado de la poesía. El canon artístico es pétreo:

“(...) arte tan perfecto y podrido ya de madurez (...)” (RCA, 1978: 10)

Se canta a la velocidad, a la tecnología. Dominar el curso acelerado de la historia es el objetivo, alterar la concepción estática del tiempo para erigirse en protagonista del mismo.

“Los hombres han inventado relojes rapidísimos que alteran la medida del tiempo; el automóvil, el aeroplano y el revólver que cantan la hora más vertiginosa. Y aun el índice mismo del hombre es ya un cañón de revólver, un minuterero de ese nuevo horario.” (RCA, 1978: 10-11)

La narración pende del ritmo de la parábola, que no pasa a describir la cronología precisa o los espacios y lugares. Todo se mueve en la lógica de un discurso bíblico, general, alegórico. El discurso parece una narración de los apóstoles sobre el profeta Jesús:

“Así habló el poeta. Y los poetas le miraron asombrados.” (RCA, 1978: 11)

Los poetas jóvenes son descritos como personajes-tipo teatralizados:

- Poeta rural → Canta a la belleza lírica de la naturaleza.
- Poeta de la Ciudad Antigua → Canta a la ciudad, a la noche del arrabal, a lo sórdido.
- Poeta Maldito → Canta al malditismo de la poesía, al verso trágico.
- Poeta Bohemio y Romántico → Canta a los temas conocidos de la bohemia y al amor, temas clásicos.

La máquina es la nueva mitología poética: la Galatea es la “cowgirl del Far-West” y el revólver norteamericano “es más eficaz en una mano resuelta que la antigua testa de la Medusa.” (RCA, 1978: 14). El viaducto en Cansinos es el símbolo del camino que se ha de recorrer. Desde allí se ve la nueva realidad:

“Desde aquel viaducto veían los poetas jóvenes un cielo nocturno vivísimo como un mediodía. Estrellas heliográficas se transmitían mensajes (...). Trenes ligeros (...) alejábanse en la sombra (...). Y un rumor de aeroplanos atronaba el silencio (...).” (RCA, 1978: 15)

La nueva filosofía ha de derribar el edificio de *lo viejo*:

“Y los poetas, escuchándole, se entregaban ardorosos a la tarea de destruir.” (RCA, 1978: 18)

El símbolo de la poesía antigua es el soneto:

Rafael Cansinos Assens. *La renovación del lenguaje de la novela.*

“El objeto especial de su saña era el soneto (...)” (RCA, 1978: 18)

Las formas y la inspiración han cambiado:

“Ensalzaban la belleza de una musa nueva, engendrada por la mecánica, cuyos ojos eran faros voltaicos, los brazos calentadores eléctricos y los senos bombas explosivas.” (RCA, 1978: 18)

Se pretende el cosmopolitismo, la apertura de las fronteras.

“Ya no había nada vedado para los poetas. Nada excepto los temas patrióticos y locales.” (RCA, 1978: 19)

La liberación de la rima es un canto a la virtud no atada del poeta, a su condición independiente.

“(...) porque ya un consonante no me predice, como antaño, el siguiente...” (RCA, 1978: 20)

El manifiesto es el documento que expone la modernidad:

“(...) publicaremos un manifiesto y lo firmaremos todos. Y al punto que lo lean, todos los poetas viejos morirán del susto de saber que son viejos...” (RCA, 1978: 23)

El arte nuevo es poliédrico, ya las categorías se han superado.

“(...) Cada hora que pasa, nos aporta un nuevo arte y los relojes están engendrando sin cesar poetas nuevos.” (RCA, 1978: 39)

El hombre nuevo no sólo domina los elementos, éstos son parte de él creando un ser nuevo:

“Anuncio el tercer sexo (...). Vivo en las cuatro dimensiones (...). En el hueco de mi pecho palpita la ciudad (...). Vosotros mismos estáis ahora acurrucados en el arco de mis cejas (...). Bajo el arco de mis piernas pasa el mundo (...) y la naturaleza entera bebe el agua de mis ojos... Yo soy, en fin, el nuevo arte libre y taumatúrgico.” (RCA, 1978: 40)

La modernidad exige de los poetas que compitan para alcanzar la perfección. La velocidad impregna al hombre, que ha de deprenderse para conseguir liberarse de sus propios lastres.

“-¡Qué fastidio! –dijo-. Acabo de recibir una comunicación radiotelegráfica en la que me anuncian que en el Far-West un poeta se ha proclamado el Poeta Más Joven del mundo.” (RCA, 1978: 43)

La mujer amada es un viejo símbolo de la poesía que ha de extinguirse como tal.

“Sintió la Amada que toda su belleza se hacía antigua de pronto en el olvido del poeta, que todos sus encantos se marchitaban, convertidos de pronto en galas de un ayer.” (RCA, 1978: 45)

El pasado queda abolido, sólo existe el presente, que es un pensamiento del futuro:

“En cuanto al pluscuamperfecto, esa es ya la putrefacción.” (RCA, 1978: 55)

El arte existe, pero no evita la presencia imponente del mercado.

“En el primer número de nuestra revista publicaremos la silueta de ese cubo maravilloso, como el poema más expresivo y moderno. Pero en tanto que los directores, empresarios, mercaderes y toreros, ¿por qué no te encargas de llenarnos la plana de anuncios?” (RCA, 1978: 60)

La modernidad es una forma pretenciosa, una veleidad que sirve para ser popular, famoso, distinguido, para destacar socialmente. La opacidad y la excentricidad como virtudes superiores:

*“-(...) ¡Cómo van a rabiar los antiguos boy-scouts!
-¡Y los teólogos, y los militares, y los ingenieros! –dijo el Poeta Más Joven-. Porque ninguno de ellos podrá comprender nuestros teoremas líricos, tangenciales y oblicuos. ¡Somos tan modernos!”* (RCA, 1978: 61)

Sin embargo, al reflexionar, el *Poeta de los Mil Años* ve en la modernidad los rasgos que enlazan con el origen, que es pasado y desecho, y que permanece en todo poeta.

“Ellos son, en verdad, un tiempo falsamente nuevo, pero que sirve de perspectiva a mi verdadero tiempo antiguo.” (RCA, 1978: 63)

Se confunde el desprecio por la palabra simbólica, cargada de reminiscencias, con la exaltación de la palabra como ente neutro. En Cansinos lo que se pretende es la palabra en sí, cargada de significados intuitivos originales, relacionados con la naturaleza misma de la palabra, y eso es todo menos vacío. He aquí una denuncia clara de cómo algunos han subvertido los principios morales del nuevo arte:

“(...) buscáis la palabra suculenta, la palabra que dice algo (...) cuando lo interesante y moderno es la palabra vacía, la palabra que no dice nada, que no compromete ni denuncia.” (RCA, 1978: 66)

El futuro, en su puridad más absoluta, es potencialidad huera, que nunca se realiza:

“-Yo soy el poeta verdaderamente moderno [Poeta del Sur y del Norte], porque no escribo mi poema, que se va formando en mí perfecto e irreprochable.” (RCA, 1978: 70)

La esencia de la modernidad es la transgresión sintáctica y léxica:

“-(...) La errata, amigo mío, es la manera más cómoda de crear el neologismo.” (RCA, 1978: 77)

El Poeta Rural representa la nostalgia por el arte clásico, en vías de desaparición, y refleja la agresividad de la modernidad, convertida en azote de todo lo considerado viejo.

“No tenía otro remedio que huir para librarse de la tiranía de los poetas del V. P., aquellos hombres terribles que cada día arrojaban unas cuantas cabezas de poetas viejos al río negro que corría por debajo de sus divanes.” (RCA, 1978: 86)

El poeta es, en sí, una nueva raza que no puede contextualizarse históricamente puesto que es de todos los tiempos, perenne:

“¡Yo soy un poeta milenario, sin antepasados ni descendientes, sin raza, ni patria! Yo soy el poeta sin edad ni origen, sin antepasados ni contemporáneos.” (RCA, 1978: 102)

El esencialismo lo es por la naturaleza del objeto, que es idea que brota espontánea de la forma:

“En nuestros versos dejan las cosas de parecerse a otras para convertirse simplemente en ellas.” (RCA, 1978: 108)

La continua utilización de la metáfora abre un camino de posibilidades en la imagen que se ofrece al lector, modificando la perspectiva de toda percepción y los matices semánticos:

“Y al hablar el poeta viejo caían de sus labios regueros de cenizas. Y todos sus compañeros, convertidos también en volcanes extintos (...)” (RCA, 1978: 125)

Las raíces de la nación quedan manifestadas:

“(...) en las duras entrañas de nuestra raza católica y guerrera (...)” (RCA, 1978: 126-127)

La modernidad ha invadido los espacios físicos, además de los mentales.

“(...) al kodak de los espejos (...)” (RCA, 1978: 127)

La literatura es una realidad que anega los vacíos.

“Por sus narices caían letras, revueltas con ceniza y agua azucarada.” (RCA, 1978: 132)

El humor degradante es un recurso muy utilizado que, expresamente, deja perlas de gran valor literario:

“Los jóvenes poetas viejos estaban furiosos y se abrasaban de cólera, no obstante su alianza con los bomberos refrigerantes.” (RCA, 1978: 141)

Los procedimientos del arte, las técnicas, también son modificados porque el nuevo concepto incluye nuevas apreciaciones y modos.

“-Yo –dijo un tercero- quería exponeros un procedimiento que he inventado para pintar toda clase de paisajes sin molestia alguna. Basta con poner un espejo frente al paisaje que se desee reproducir. (...) Basta firmar al pie y ya está.” (RCA, 1978: 147)

La palabra como un todo.

“(...) Mira, yo ya he prescindido de los puntos y comas: ¿para qué? Todo eso sólo sirve para coartar el pensamiento. (...) El poema no debe tener principio ni fin. El poema debe ser infinito...” (RCA, 1978: 150)

¿Qué papel se atribuye la literatura?

*“-(...) Ustedes los poetas siempre han sido unos mentirosos, y yo nunca he querido nunca con ustedes.
(...)”*

-(...) Porque nosotros, los poetas, somos el único valor de este mundo y todo lo demás es una carroña.”
(RCA, 1978: 174)

El autor dibuja, con sarcasmo, la falsa adulación por los literatos consagrados que no lo merecen:

“(...) había laurel por todas partes; nunca se había visto tanto laurel junto, y los poetas viejos, amigos del homenajeado, le podaban constantemente (...). Por desgracia aquel laurel, (...) era artificial y no podía tener aplicaciones comestibles.” (RCA, 1978: 178)

El humor ácido alcanza los límites del erotismo, ya que la sexualidad coloca a los hombres en una posición más terrenal y cercana, más deformante:

*“(...) ¡Venceremos a ese paquidermo con mi poema increado, porque, para vuestro regocijo os diré que ya empiezo a sentir los primeros amagos jubilosos de mi alumbramiento!
-¡Sí –exclamó Sofinka Modernuska-, siento que bajo mi mano, posada en su cabeza grávida, tiemblan los aleteos de la nueva Poesía!”* (RCA, 1978: 181)

El expresionismo también configura el cuadro de la caricatura, bordando las escenas que dan pábulo a las descripciones.

“El brío de aquellas estrofas enardecía a los varones, (...) al par que su dulzura reblandecía a las mujeres, haciendo fluir de sus senos lácteos torrentes que calaban sus ropas y formaban regueros en el suelo. (...) En el suelo había charcos de leche y sacarina que los niños pobres chupaban, pringándose los dedos.” (RCA, 1978: 182-183)

Las imágenes son de un surrealismo profundo. La realidad y el sueño son una unidad indivisible e integrada significativamente:

“(...) el Poeta del Sur y del Norte golpeóse con la mano en la cabeza, que se le abrió en dos mitades (...). La muchedumbre toda tenía atenta la mirada al prodigio, esperando ver salir de aquella cabeza hendida un ave maravillosa (...). Pero, ¡oh, dolor!, de aquella cabeza, milagrosamente grávida (...)

sólo llegó a salir una cigarra del Sur, que remontó el vuelo de un salto (...) cayó al suelo con las alas encogidas, amarilla y mustia como una hoja seca.” (RCA, 1978: 188-189)

Los académicos y los mitos intocables de la literatura, son puestos en entredicho:

“La A era la silla donde se sentaba el Presidente de aquel Olimpo erudito y había sido causa con su vértice agudo de más de una lesión en la entropierna.” (RCA, 1978: 201)

También se aprecia una crítica a la visión sesgada de la modernidad:

“Sacudo la mugre antigua y empiezo a olvidar el Diccionario de la Lengua. Creo un léxico nuevo. (...) ¡Oh, amigos míos, yo soy un poeta moderno!... ¡Qué ligero me siento! El arte no tiene importancia... el arte debe ser un juego divino... una danza ligera...” (RCA, 1978: 233)

Intertextualidad: un personaje de *La huelga de los poetas* se “cuela” en la novela. La novela *única* constituye un *leitmotiv* para algunos creadores del siglo XX.

“Entre los silenciarios figuraba, naturalmente, el famoso Don Criterio (...)” (RCA, 1978: 236)

Entre los principios de la nueva estética está la originalidad, la proyección hacia el futuro y la regeneración de las estructuras del país. Europa como espejo de modernidad sale a relucir en todo ideario:

“Ahora yo quiero cantar cosas completamente nuevas. Yo quiero vivir en una hora futura y en un país de Occidente.” (RCA, 1978: 6)

La literatura es una pregunta, un estímulo, y no un fin en sí misma, por lo que la cosmogonía se produce en toda manifestación lingüística, cada vez que se actualiza.

“Y todo en torno al poeta se erizó de interrogaciones, como lo que empieza a ser.” (RCA, 1978: 7)

La defensa de la juventud, como de un valor imprescindible para la nueva estética, no elude la condición del pensador, que ha de estar impregnada de la profundidad de una composición crítica y equilibrada. No basta con ser joven si no se actúa con probidad y talento.

“Todos iban ponderando así su arte, como si ellos lo hubiesen descubierto, y todos reivindicaban su originalidad absoluta, negándose a variar de tema, como si ya la vida hubiese cristalizado para siempre en sus versos. Ellos eran los poetas jóvenes, porque una vez lo habían sido; y no advertían que su juventud era un desván lleno de telarañas.” (RCA, 1978: 14)

La novela es una defensa cerrada de la poesía y del arte como una posibilidad del hombre para sobrevivir. El autor admite que hay algo de anormal, de excéntrico, en toda expresión irregular, que se sale de la norma.

“Toda poesía verdadera fue siempre absurda y escandalizó a los profanos. La poesía que no es absurda es simplemente oratoria. (...) El estado de la poesía es un estado de locura.” (RCA, 1978: 18)

El esteticismo modernista tuvo sus primeras manifestaciones en el campo del lirismo, y a él se aferra como un símbolo de su expresividad. Por eso, son los poetas los primeros en protagonizar y simbolizar los ecos de un nuevo lenguaje. Sin embargo, cuando los modernismos comienzan a aquilatarse y a intervenir en el orden social, cuando necesitan proyectarse sólidamente en el tiempo para sobrevivir a la historia, es la palabra en prosa la que toma protagonismo. La novela irá comiendo terreno a la poesía como caballo de batalla del nuevo arte, y representará, adecuadamente, los medios del nuevo lenguaje, aunando, aún más si cabe, las posibilidades expresivas que recoge el ideario.

*“(...) publicaremos un manifiesto y lo firmaremos todos. Y al punto que lo lean, todos los poetas viejos morirán del susto de saber que son viejos...
-He ahí un procedimiento de muerte verdaderamente lírico –dijo el Poeta de los Mil Años-. Me parece muy bien. Y como manifiesto de poetas, creo oportuno que se publique en prosa. Así será un manifiesto verdaderamente moderno.”* (RCA, 1978: 23)

La fenomenología del arte tiene en el hecho perceptivo, en la inmediatez de la lectura, su esencialidad. Toda la sustancia literaria se reduce a un momento en el que un individuo ajeno a la creación, experimenta el flujo de ideas y conocimientos que todo sentimiento inducido posee. A través de las líneas visuales, sonoras y sensitivas de la palabra pueden ser conducidas fases de la realidad que no pueden ser apreciadas a simple vista, o que han quedado anquilosadas en el subconsciente, sedimentadas por la inadecuada concentración del espíritu humano. Cualquier cosa que sugiera la certeza de realidad, que impacte en la conciencia, inspira el hito literario.

“Un poema no debe expresar nada concreto, sino muchas cosas indeterminadas. La Guía de Teléfonos es el mejor libros de versos que yo conozco.” (RCA, 1978: 32)

Por eso la poesía se vincula a todas las artes de las que se extraen vectores significativos de la realidad, y concentra sus posibilidades en las potencias sensoriales que intervienen en ella. Esas serán las armas de la poesía futura: la recuperación del original y extremo primitivismo del fenómeno lingüístico, encerrado en la virtualidad de la palabra.

“Yo hago poemas que no son para ser leídos, sino para ser vistos. Yo fundo en mis poemas la pintura y la música.” (RCA, 1978: 32)

La dimensión connotativa del objeto literario, llevada hasta el extremo, supone la desaparición del autor como protagonista del hecho comunicativo. El lector, activo de la actualidad de la palabra, es el único elemento que interviene efectivamente en el fenómeno, convirtiendo lo inerte en unidad conectiva. Para RCA esto tiene una importancia capital que impide que el ego de los escritores tenga validez de transformación, o que el protagonismo de los literatos haga sombra al fenómeno, cuando se produce, ya que la lectura, desnuda y certera, mantiene con vida la palabra. El lector es el que da sentido a la literatura, y el destinatario y constructor de una conciencia colectiva.

“Creo que el poema verdaderamente moderno sería aquel que estuviese todo en blanco. Yo pondría simplemente los títulos y nada más: “El aeroplano apasionado”, “El rascacielos cosquilleante”, y lo demás lo dejaría a la comprensión del lector, recomendándole que previamente se colocase en una disposición de ánimo verdaderamente poética.” (RCA, 1978: 36)

Confinados en una sociedad materialista, los escritores se sienten, en ocasiones, intimidados por la crítica sesuda, por el lenguaje positivista, científico, extravasado en su racionalismo. Para poder disponer de un cierto prestigio social, toda actividad necesita una jerga propia, un lenguaje avasallador y complejo que denote su magnificencia y dificultad y su alto nivel de conocimiento. De una manera ridícula, y muy graciosa, los ultraístas en la novela pretenden, con la alteración arbitraria de los términos, crear ese lenguaje que nadie entienda y que aparente una ciencia de la poesía, algo exclusivo sólo apto para iniciados.

“¡Amigos míos! El arte moderno debe ser intersticial, ubicuo y anádrico, ¿comprendéis? Es preciso crear el poema extranovidimensional, el poema situado y actuado, el poema filmico, simultáneo y cúbico. La clave de todo es el intersticio. Pues de otro modo, al situaros en un plano determinado y tradicional, no captáis las pomas verdaderamente nuevas, que sólo florecen en los edenes extradimensionales.” (RCA, 1978: 39)

Pero es difícil crear un edificio estético cuando su volubilidad resulta tan escandalosa, cuando nada permanece más que en el momento experimentado.

“El revólver del tiempo nos dispara a cada minuto una bala estética, con tal velocidad que ya no sabemos cuál es la última, la verdaderamente nueva.” (RCA, 1978: 39)

De la misma manera que el soneto es la forma elegida por los *nuevos* para sus ataques furibundos contra la estética anacrónica de los *viejos poetas*, la nueva corriente ha de encontrar un símbolo gramatical que represente el espíritu de renovación, y éste parece ser el infinitivo que, en opinión de los ultraístas, recoge las condiciones de un lenguaje potencialmente humano.

“El infinitivo es la clave de toda la poesía, y se halla en el origen de todo lenguaje, y es la forma predominante en esos idiomas que hablan los pueblos verdaderamente poéticos, como los negros del África y los negros de Nueva York. Los demás tiempos del verbo son ya cristalizaciones congeladas e irrevocables de esa posibilidad maravillosa del infinitivo, de esa opción universal, pues todos ellos expresan más o menos el pasado, son nocturnos y seniles, menos el futuro. Pero el futuro va siempre implícito en el maravilloso infinitivo, lo mismo que el sustantivo (...)” (RCA, 1978: 55)

La delirante intervención de la literatura en los asuntos públicos llega hasta el punto de cosificar los términos de la prosodia, convirtiéndolos en objetos materiales que se entremezclan con la realidad cotidiana, pudiendo ser dotados de contorno y forma concreta.

“Tengo la cabeza partida por un endecasílabo que en cierta discusión me lanzó un poeta viejo. Yo nunca pude sufrir el arte antiguo.” (RCA, 1978: 58)

Como la literatura es un hecho vivo, debe rechazar su enclaustramiento en el espacio de las bibliotecas. La palabra debe tomar la calle y participar de la actividad del hombre en todas sus dimensiones, y no estar recluida en la esquina del ocio o la diversión, ni tampoco

en el de la reflexión profesional. La sociedad debe recuperar aquello que se le ha hurtado: la capacidad de sorpresa y la libertad de pensamiento.

“Aquella sección bibliográfica era creación suya y la defendía contra la suspicacia de sus compañeros, diciendo que ya era hora de acabar con la forma tradicional del libro, y que así como su cabeza era un libro inédito, también lo eran una botella y un árbol. Había llegado el momento de desdoblar el libro, de emanciparlo de su forma tradicional, de reconocer la existencia del libro actuado, del mismo modo que existía el poema actuado.” (RCA, 1978: 72)

La reacción beligerante contra el orden establecido identifica los usos del antiguo régimen en todo tipo de cuestiones, por pequeñas que parezcan. Igual que hemos hablado de los espacios tradicionales de la literatura, también la novela se refiere a todos los órdenes gramaticales de la lengua de uso común, que son equiparados a herramientas para el sometimiento de las ideas. La gramática para los ultraístas es una manera de encerrar las potencias del lenguaje y de limitar las posibilidades de crear una realidad diáfana.

“-¿Ves el carácter de modernidad que da a nuestra revista la supresión de los puntos y comas? ¡Qué viejo era todo eso y qué absurdo! Punto, punto y coma, puntos suspensivos. Yo nunca he podido comprender eso: suspensivos, ¿por qué? ¿Y las haches? Todavía más absurdo. ¿No te recuerda la época de los sombreros de copa? Pero nosotros ya no llevamos sombreros de copa, ¿por qué habíamos de llevar haches? En cambio, mira cómo los blancos ambientan nuestros poemas. Los blancos son como la atmósfera de los cuadros. Representan el elemento intersticial (...)” (RCA, 1978: 76)

Uno de los mitos de la modernidad es la máquina. Si bien puede ser asociada al desarrollo tecnológico de una sociedad materialista, fundada y sostenida por la confianza ciega en la ciencia, en los usos del racionalismo más profundo, también representa la velocidad con que se mueven los hombres y sus ideas, el transcurso de una evanescencia que anula el tiempo de la historia y que crea un nuevo tiempo. La máquina es expresión de destrucción, de anulación de todo lo anterior y marcha incesante hacia el futuro.

“-¡Oh, las locomotoras! ¡Qué bellas son las locomotoras! ¡Qué bellas son y qué despiadadas! ¡Impasibles decapitan a los poetas románticos que se tienden a sus pies! ¡Son como la araña Mantis!” (RCA, 1978: 109)

En la existencia del poeta de la revolución estética hay un punto de amargura. Toda esa rebeldía y beligerancia en contra de la vieja poesía, toda esa seguridad y autoestima en la

capacidad de su arte esconde, también, una realidad social excluyente, una marginalidad que se autoafirma para no morir devorada por el contexto. La nueva literatura se regodea en su opacidad, en su aristocracia, en su elevación y complejidad, como una expresión auténticamente humana, la única. Frente al rechazo general, el ultraísmo se exagera, como ocurre con las vanguardias, llevando a los modernismos al callejón sin salida de un solipsismo apagado.

“¡Oh, qué desgraciada es nuestra suerte, amigos míos! Hacemos todo lo contrario de lo que convendría hacer... (...) nuestra pobreza es estimada como signo de libertinaje, nos granjeamos fama de revolucionarios y herejes, mientras ellos, los poetas de la raza, gozan de todos los honores, se sientan en esas sillas curules y se reparten un oro más efectivo que el de nuestras hojas secas.” (RCA, 1978: 180)

La sátira llega hasta el punto de la deformación caricaturesca. La manipulación de las imágenes y del costumbrismo crea esperpentos que caracterizan la nueva novela, dando una visión de la realidad más libre, más cercana al ente del pensamiento donde se conciben los mundos que, virtualmente, sólo existen allí, en los límites del onirismo.

*“El Crítico Vasectomizado ordenó que le diesen a beber una infusión de hojas del Diccionario de la Rima, pero viendo que el paciente no reaccionaba, llamó:
-¡Un médico! ¡Un médico!” (RCA, 1978: 192)*

El siglo XIX no sólo es el siglo de la novela –un reduccionismo con el que no estoy de acuerdo- sino también el siglo del periodismo. RCA conoce el funcionamiento de las redacciones de primera mano, pues tuvo que lidiar con ellas durante algún tiempo y, por lo tanto, es una voz acreditada para dibujar el, cada vez más, enrarecido entorno que las componía. La politización creciente de la sociedad polarizaba las opiniones vertidas al papel, así como afilaba las aristas de la crítica literaria, muy presente en los rotativos de entonces. La novela por entregas, el folletín, los cuentos que se regalaban o se suplementaban por un módico precio, formaban parte del formato convencional de un periódico. RCA publicó, como hemos visto, numerosos relatos y novelas cortas relacionadas con la presentación de periódicos o revistas especializadas. Por eso, al leer *La huelga de los poetas* el autor parece retrotraernos al momento en el que el periodismo se muestra como un arma de socialización de ideas, como un arma al servicio de intereses

particulares, como una herramienta comercial. El materialismo trasladado a las redacciones de los periódicos provoca conflictos éticos de difícil conciliación.

“Habló Castro de ello al editor (De Carlos) y éste pidió a Nombela que renunciase a sus novelas por entregas, pues escribirlas le perjudicaba (a Nombela) y perjudicaba igualmente al periódico. El así requerido –según nos cuenta- prefirió abandonarlo a dejar sus novelas, mucho más lucrativas, y rechazó, además, el ofrecimiento de De Carlos de firmar con seudónimo. A partir de este momento sólo esporádicamente encontraremos algún artículo suyo en *La Ilustración*.” (Palenque, 1990: 24)

Nuestro autor, en el choque emocional que supone comprobar qué significa pertenecer a este mundo, define rotundamente su posición y se niega a evadir su responsabilidad de creador. Si el propio Valle-Inclán decía de los periodistas que “avillanaban” el lenguaje, RCA no duda de que la ética del creador no es compatible con la fidelidad a una empresa, a unas ideas que no son las suyas, sino las que marcan una línea editorial. El servilismo es incompatible con su carácter independiente y con su convicción modernista, por lo que parece quejarse amargamente de la suerte experimentada.

“¡El periodismo!... ¡Pero ese es el fracaso para un literato!... Yo no quiero ser periodista..., yo quiero ser literato... ¡Oh, aquellos redactores de *El País*! ¿Iría yo a convertirme en uno de ellos, achabacano, vulgar, serviles lacayos del director?...” (RCA, 2009: 236-237)

Cuando el pulso de la historia invoca las energías del pueblo español, en su encrucijada hacia el nuevo siglo, nada parece importar más que aquello que el contexto determina. La supervivencia de los valores tradicionales e, incluso, de la propia nación está en juego. La sociedad se politiza, las ideologías de todo color invaden violentamente todos los órdenes de la convivencia y el periodismo no queda al margen. Desde las plataformas de opinión, los grandes líderes y sus delfines desarrollan el diálogo con las masas y arrojan su verborrea contra todo aquel que está enfrente. Sin duda, la literatura había tenido una presencia importante en los medios de comunicación escrita, pero esta contextualización de los mismos acaba arrinconándola al margen de todo foro dialéctico, que no sea la tertulia, el congreso o la revista cultural de moda.

“Cansinos constata que el interés por la literatura en los periódicos decrece a partir del triunfo de la República, a favor de la información de actualidad y del reportaje o la entrevista política. Y con la llegada de la guerra siente que la literatura ha muerto al mismo tiempo que la República. Por desgracia, no era una constatación subjetiva, y en nuestros días la literatura ha desaparecido prácticamente de los

periódicos, y apenas se reduce a algunas reseñas que también pretenden centrarse en la rabiosa actualidad.” (VICENTE GARCÍA (2): 98)

Además, los periódicos, para cumplir con determinados fines propagandísticos o comerciales, desvían la atención del lector hacia la información efectista, superficial, instantánea, que no requiere de una reflexión profunda pero que despierta sensaciones encontradas en el receptor. Sólo así se asegura el atractivo necesario para seguir vendiendo ejemplares. De tal modo, el gusto burgués por lo costumbrista, por lo tremendista, alcanza al periodismo, borrando del mapa toda supuesta objetividad o, al menos, cayendo en una burda manipulación o maquillaje del dato. La desvirtuación de la prensa molesta mucho a nuestro autor, pues supone una traición a la ética del oficio y un flaco favor a la modernidad de la nación.

“El irracional furor por consumir actualidad ha llevado a la Prensa a multiplicar los males que ya detectó Cansinos a comienzos de la República: triunfo de lo sensacionalista, de lo fácil, y ostracismo o muerte para la verdadera literatura, que ahora ha de vivir por otros cauces distintos a los de la Prensa.” (VICENTE GARCÍA (2): 98-99)

La huelga de los poetas, en un tono inicial como de falsa crónica, se adentra en los espacios del periodismo de batalla, del día a día, mostrando las características de un oficio que se debate entre su socialización y su probidad. Sin embargo, no se trata de una novela sobre el periodismo, sino una excusa para encuadrar el debate sobre el arte, el lugar que tiene en los espacios de discusión pública, y el desarrollo de la palabra en entornos diferentes al libro, donde las ideas se contrastan y generan un diálogo que debiera ser constructivo. En ocasiones, parte de la crítica no ha entendido la construcción de la obra, o el sentido de la misma, y ha tratado de ningunearla basándose en una peregrina idea del género. Ocurre con Allen W. Philips.

“Por el momento sólo me ocupa una novela suya, *La huelga de los poetas* (...), de gran interés en el presente contexto aunque la obra como novela tiene poca o casi ninguna vitalidad. Es más bien un largo ensayo sobre la poesía y el papel del creador, así como del conflicto que hay entre periodismo y literatura de evidente fondo autobiográfico.” (W. Philips: 425)

O con Martínez Pérsico, para quien esta novela sólo supone un cambio de encuadre desde la sátira de *V. P.* hasta la contextualidad del ambiente periodístico de la época; es decir,

se trataría de una teatralización de la idea central, exenta, eso sí, del humorismo de la anterior (Martínez Pérsico: 24-25). Para el hijo de nuestro autor, Rafael M. Cansinos:

“*La huelga de los poetas* y *El movimiento V. P.* coinciden también en que son novelas de base autobiográfica, en clave, escritas en la misma época, con un estilo similar, aunque aquí la sátira viene teñida de drama social, e incluso personajes que saltan de una a otra con únicos apodos.

La huelga de los poetas el asunto que desenvuelve es la insatisfacción de los intelectuales por el poco valor que se daba a su trabajo, y en concreto de los periodistas, punta de lanza del “sector”, si así se le puede llamar, y que terminaría materializándose en la huelga de diciembre de 1919.” (Cansinos, Rafael M.: Prólogo a RCA, 2010: 10)

Lo que está claro es que ambas obras son sátiras de su tiempo, aunque la estética de esta segunda novela responde a una condición *caracterizada* por el entorno histórico y los estímulos de la acción social. Diríamos que RCA ofrece en esta novela otra cara de la creación artística, aquella que se enfrenta con el dilema diario y no rehúye el diálogo con los medios físicos, al contrario de esa virtualidad literaria que supone *V. P.*

En *La huelga de los poetas* abunda un estilo cargado de interrogaciones retóricas – muy típicas en el modo de avanzar de la narración cansiniana, como nexos de nuevas proposiciones que se van enlazando-, así como una ironía que caricaturiza el estado social del país. La crítica es muy explícita, y abarca a diversas clases y estamentos. El lenguaje posee, en general, un tono sentencioso, como de sermón intelectual, que no moraliza pero que construye una advertencia global y una reflexión con aire desencantado. Las sentencias, como pequeñas enseñanzas, sermonean abundantemente al lector y pueden distinguirse con facilidad del resto de la narración, como encapsuladas en estructuras independientes. Símbolos como el de “la estatua”, también utilizado en *V. P.*, concentran la idea de la fama, la gloria de las letras, usada y descrita como un objeto decadente y costoso, anticuado y de mala ubicación, cuya contemplación produce en el autor un profundo desasosiego. Por otra parte, las continuas alusiones a la falta de juventud de los personajes, es una queja constante del paso fatal del tiempo que condena a los hombres que, una y otra vez, acumulan oportunidades perdidas para conocerse y reconciliarse. Pero también es una llamada de atención sobre la necesidad de que las nuevas generaciones irruman con libertad en el espacio del pensamiento y la creación. Técnicamente, RCA sigue insistiendo en sus usos novelescos; así, las referencias temporales son muy escasas. El tiempo del discurso sigue siendo el tiempo de la reflexión

que participa de una concepción individual de los acontecimientos. La realidad viene determinada por la conciencia. Sólo el hecho de la huelga, que se describe como un estímulo de la acción de los personajes, es un hito determinante en la sucesión de acciones. El resto de episodios forman parte de una cronología mental, que los ordena a voluntad. El tema de la obra es el de la literatura como condición inexcusable de la vida del hombre, consciente de la belleza y admirador de la misma. Aparece la problemática del artista en la sociedad de consumo, tema de gran actualidad incluso hoy en día. Y también, por supuesto, los papeles que desempeña el arte y su proyección a través del tiempo.

“(…) los diálogos (...) convierten a la novela en un florilegio de breves ensayos de vigente actualidad en nuestros días. ¿Se puede poner precio a la poesía? ¿Cuál debe ser la remuneración del artista? ¿Cuál es su papel en la sociedad? ¿El antiguo arte aristocrático evolucionará hacia un “arte de las muchedumbres”? ¿Es la vanidad el único motor del creador? ¿El ejercicio de la poesía es un lujo demasiado grande al que no tienen derecho los pobres? (Cansinos, Rafael M.: Prólogo a RCA, 2010: 14-16-18)

También supone, según su hijo, una declaración de las condiciones por las cuales el autor rechaza su posición como colaborador de periódicos, y su posterior marginación del mundo editorial, algo que está íntimamente relacionado con las exigencias del poder y la manipulación de la literatura como arma política (Cansinos, Rafael M.: Prólogo a RCA, 2010: 18). Aunando reflexión crítica y crónica autobiográfica, RCA construye una novela de honda intimidad histórica y personal, pero también de gran motivación estilística, estética y renovadora, cuyo lenguaje se asienta en las bases éticas del nuevo movimiento, no renunciando a la visualización de la palabra, al desarrollo de la metáfora y a la desvertebración del género clásico. A través de los diálogos, que sirven de apoyo al discurso, casi monólogos, el autor-personaje expresa sus opiniones abiertamente, enlazando con la visión crítica del lector y aportando conocimientos contextuales de gran valía. Los personajes aparecen como individuos grises, taimados, resignados, confundidos, y la alegría es como un espejismo. La diversión de los jóvenes poetas, incluso, es descrita como el preludio de una tragedia que él conoce de primera mano. Por eso, a través de la metáfora, el autor intenta matizar esa realidad y colocarla en otro plano, donde el lirismo y las comparaciones imaginativas dan una perspectiva diferente y esperanzadora. La marginalidad del escritor hace que la poesía lleve asociados valores negativos, como la oscuridad, frente a una luminosidad inalcanzable para el antihéroe.

“(...) sentada en el último rayo de sol que penetraba en la casa (...) ¡Pobre hermano, que nunca veía el sol, y que, por su amor a la poesía, vivía en la oscuridad nocturna y vagaba por los más tristes parajes.” (RCA, 2010: 24)

De hecho, esa visión del poeta como de un héroe trágico, destinado a sufrir las condiciones de una sociedad alienante, hace que sea comparado, incluso, con el mismísimo Jesús el Nazareno, cuya palabra es la palabra de la verdad, la poesía en fin.

“(...) el blanco mantel, semejante a un sudario, en cuya albura anticipábase la blancura mojada de la madrugada, (...) el Poeta (...) pálido y fino como un nazareno, parecía ir a partir el último pan. La hermana seguía plañendo (...).” (RCA, 2010: 24)

La belleza, principal materia de trabajo del poeta, es identificada con el éxtasis y con un erotismo destructor. El poeta trae a la humanidad el peligro de su desintegración, es un mesías que hace palpar los corazones más allá de su serenidad, que les descubre su orgánica sustancia, su instinto. La poesía necesita del receptor la predisposición de ánimo, la liberación del *geist*, la eliminación de los falsos criterios y la entrega al fenómeno, sin ambages.

“La poesía es más funesta que una mujer ardiente y que las embriagueces todas. Y los hombres que nos abstenemos del amor y de la embriaguez, deberíamos abstenernos también de la poesía.” (RCA, 2010: 25)

La poesía, además, supone una condición social ínfima, una pobreza material, una exclusión del medio, a cambio de la riqueza del espíritu. El poeta sacrifica su ser de hombre urbano, en su afán de redibujarse como sujeto, pero la exigencia es de un romanticismo inasumible, sólo apto para quien ha transmutado sus valores.

“¡Otro poeta oscuro y generoso, que vive en un arrabal y tiene una esposa triste y niños que envidiarán los juguetes de los demás niños!” (RCA, 2010: 27)

El arte puro es identificado con todo tipo de renovación, con la originalidad, con la estimulación del lector, con la incómoda reflexión, por lo que el individuo motivado alcanza un estado de ebriedad similar al descrito en la poesía del admirado Claudio Rodríguez.

“Habla con tal entusiasmo, que parece un hombre ebrio.” (RCA, 2010: 27)

Empero, el autor no cree que la sociedad, tal y como está concebida, preste mucha atención a la literatura como asunto central. ¿Dónde queda el escritor, para qué tanto esfuerzo?

“¿Por qué engañarse con palabras vanas, cuya falsedad tú mismo conoces? Demasiado sabes que tu libro no asombrará a nadie, que nadie hablará de él (...) El mundo no se conmoverá por él. De sobra sabes que la literatura no interesa a nadie, sino a nosotros mismos, es decir, a unos cuantos.” (RCA, 2010: 28)

El periódico, lugar en el que desembocan las “almas trasnochadoras”, es similar a un burdel, con su nocturnidad, con su forma de engullir dignidades que se abandonan a la inmoralidad. Los escritores que allí desembocan, más allá de todo pudor literario, se ejercitan como vulgares prostitutas, desnudando sus vergüenzas y vendiéndolas por una miserable paga. El periódico es el cementerio de la literatura.

“Un día nefasto de su existencia empujó esa mampara roja del periodismo, que a veces cede tan fácilmente. Porque parece que el periodismo (...) cuya luz brilla con tan rojo y escandaloso fulgor (...) lo mismo que ese globo rojo de las farmacias, siente afán por coger en sus llamas a las almas trasnochadoras de los poetas, para destrozarles las alas. Esa puerta, siempre entornada, de los periódicos, semejante a la de las funerarias y las mancebías (...)” (RCA, 2010: 30)

Luego, el periódico aparece caracterizado como una nave de corsario, un lugar donde la artesanía de la palabra se desarrolla, contrariamente al espíritu de elevación de toda poesía. Se trata de fundir el metal de la virtud, a cambio de transformarlo en miserables monedas. Es interesante la manera en que interviene la figura del director de periódico, aquel que ejecuta a la poesía, ajusticiada sin piedad alguna. Estos directores, viles y despiadados, representan a la clase poderosa, la que medra constantemente para equilibrar las tensiones de la sociedad, con el fin de no desmembrar el orden establecido. En sus manos, toda literatura es susceptible de ser arrinconada. Su criterio comercial y materialista no entiende de sensaciones, fagocitando todo lo que es bello, anulando toda vida de las palabras.

“(...) al cesto de los papeles inútiles, ese cesto de los desechos directoriales que inspira a los principiantes tanto horror como el de las guillotinas.” (RCA, 2010: 32)

No obstante, en los periódicos aún se conserva el deseo de hacer literatura, o tal vez sólo la impostura de la acción, la vil propaganda que trata de encubrir una prosa defenestrada con el adorno de una supuesta calidad narrativa. Aquellos que al cocinar la realidad física creen tener la materia apropiada para un buen relato, equivocan el sentido del arte.

“(...) amasando la pasta que les brindaba la misma realidad, imaginaban hacer literatura (...)” (RCA, 2010: 32)

Por eso, no es de extrañar que RCA ironice con el nombre del director, al llamarlo Don Criterio, que es precisamente una de las principales ausencias en todo trabajo periodístico. La miseria general alcanza a los oficinistas: nadie ha desarrollado tanta habilidad como para expulsar palabras sin ton ni son. Fuera de su entorno creativo, los escritores andan muriéndose de hambre de ideas, apenas pueden seguir manteniendo sus creaciones, que el periódico va a ir devorando una tras otra, sin más objetivo que llenar páginas y más páginas. La producción desborda a la creación, y el desequilibrio no favorece la profusión lingüística, sino la repetición del lugar común y el tópico. El autor llega a su agotamiento.

“(...) dará haches y palabras enteras a los compañeros indigentes (...)” (RCA, 2010: 34)

La casa del escritor no es descrita con más alegría. De hecho, se trata de un paraje que han invadido los libros, que se apiñan como naturalezas muertas, aunque conservan una vida interior que impide que el dueño los abandone definitivamente. La atracción física es muy fuerte, hay una dependencia exclusiva, un mandato del instinto que une al individuo con aquellos fríos objetos. Su presencia es como la de una plaga de pobreza, todo el espacio se reduce a la mínima expresión y el aire se enrarece de tinta. El escritor que, como Alonso Quijano, no puede escapar a su perversión morbosa de curioso compulsivo, de conocedor innato, está perdido para siempre.

“-Nos comen los libros –dice-, nos comen como enjambres de moscas, como una lepra.” (RCA, 2010: 36)

De hecho, todos esos libros en el suelo dan la impresión de cuerpos apiñados en la fosa común. El hogar convertido en un cementerio no puede sino sugerir un hálito de destrucción humana, de desaparición de la materia, ahondando aún más en el sentimiento del sujeto de pertenencia a una dimensión no física, inmaterial, en la que sigue respirando convulsivamente.

“(...) el polvo que desprenden estos pobres libros me sofoca, y también la pena de verlos así, tirados por los suelos, como muertos.” (RCA, 2010: 37)

El fracaso del arte, de todos modos, no puede ser aceptado sin que se haya producido la transformación que pretende darle al libro un valor de objeto de mercado, un papel meramente social. En tal caso, la auténtica pobreza está en la circulación del libro sin más contenido que su desecho posterior. El aburguesamiento de la creatividad es una cosificación de la idea, desde el prisma del utilitarismo, que coloca al hombre, curiosamente, al margen de su propia creación. La universalidad de la palabra es negada a continuación, por el sistema, que se ha apropiado de su íntima condición y la distribuye a voluntad.

*“¡Nosotros somos demasiado pobres para permitirnos el lujo del arte!
-¡Poner precio al arte!” (RCA, 2010: 43)*

Ogros como Don Criterio devoran incontinentemente a los aspirantes a poeta, que llevan asociada una cierta sensación de ingenuidad, de inocencia no disimulada. La probidad del artista, de hecho, es un golpe de bisoñez, de espontaneidad del alma frente a la férrea desaprobación general, que lo coloca al borde del precipicio. En el fondo, hay un deseo soterrado del poeta de asesinar al padre, de destruir la referencia anterior y eso provoca miedo. La juventud, por lo tanto, está asociada a la imagen del peligro, del desorden, del cataclismo, que todo integrante de un fin de ciclo teme. En los genes del tradicionalismo está el sentido de la autoprotección frente al tsunami de las nuevas ideas, que no parecen respetar ningún principio más allá de sus convicciones, y cuya fuerza representa la desaparición de lo conocido. Esto provoca una reacción doblemente violenta, que se enroca en su afán opaco, negativo, en una incompreensión manifiesta que no razona los argumentos externos.

“Los jóvenes se levantan con ademán de pleitesía, con esa falsa humanidad del joven que todo lo espera de un primogénito, humildad falsa, porque es sabido que los dientes del joven son una amenaza cierta para la carne ya madura.” (RCA, 2010: 52)

En ese consumo irracional y desmesurado de los objetos, que son colocados en la palestra de los observadores como luces intermitentes, que tanto están como no, todo se cosifica. El orden de la descomposición de las ideas se mantiene en su nulidad ornamental, que sirve sólo al instante convenido, para ser despreciada más tarde. Pero esta actitud depredadora –que es usual en las sociedades pagadas de sí, como la actual- transforma la acción destructora en una adoración por el objeto destruido, consumido, que ha de renacer, una y otra vez, en otros objetos similares, que tendrán el mismo fin. La literatura, así entendida, no es experimentada como un fenómeno de conocimiento, sino como un sucedáneo de realidad, que sugerirá placeres inmediatos de los que no se podrán extraer consecuencias sino limitadas en el tiempo. Y, además, modifica y altera las condiciones de la observación, de tal modo que todo lo observado, hasta el hombre, acaba siendo objeto de la depredación. Por eso la belleza física en el hombre está por encima de su capacidad intelectual, que es más incómoda socialmente, y el hombre, en su mísera nueva condición, necesita de la sexualidad femenina por encima de cualquier otra característica. Si el hombre es belleza y la mujer es sexo, todo lo demás acaba reducido a cenizas y las relaciones humanas se simplifican hasta la obscenidad. Toda esta realidad del mundo como de un mercado abierto donde cualquier cosa es consumida según su valor inmediato, práctico, introduce una nueva concepción: la de la invasión de los valores de la sociedad anglosajona. En la novela de RCA ya se admiten estos valores como representantes de un concepto de modernidad que parece globalizar el mundo en una dirección consumista.

“-Hay que hacer un periódico de muchas hojas, ¡eh! Como los ingleses y los yanquis.” (RCA, 2010: 66)

También aparece el cine como símbolo de esa modernidad diseñada para ser exhibida, más que para ser vivida. Cuando la metáfora se construye como una sucesión de imágenes, una secuencia de incidentes, la visión se modifica hasta el punto de alterar la velocidad con que el ojo percibe los acontecimientos. La literatura trata de acercarse a los medios del cinematógrafo, creando un estilo atropellado, secuencial, efectista y veloz. Este tipo de literatura no es el de la luz y la impresión, sino el del fogonazo.

“Todos esos incidentes humanos han de llenar, como un lienzo de cine, la pantalla de papel del periódico. A la verdad son todos esos seres, protagonistas o víctimas, como una incontable compañía de actores (...)” (RCA, 2010: 66-67)

Por eso, ya que el arte no importa, no vende, habrá que vender la materia de expresión de ese dolor ajeno, deshumanizado, que, convertido en producto consumible, atrae la necesidad mísera de los individuos de experimentar sensaciones más allá de sus grises vidas, como una catarsis mediatizada por la destrucción del otro. Interesa la truculencia del hecho, la disparatada evidencia del sufrimiento en sus mínimos detalles, una pintura social que, por abundante, no deja de sorprender a quien se siente ajeno a esa situación, sin adivinar que su interés esconde una morbosa atracción, producto de una potencial violencia. O, tal vez, reafirmandose en una oscura dimensión de su personalidad que no ha de brotar públicamente, y que encuentra en la noticia su forma de disipación.

“El crimen es arbitrario e imprevisto (...) Del crimen no podemos responder. Pero sucesos de menos importancia, de esos no faltan nunca.” (RCA, 2010: 67)

El poeta no para de quejarse, en su constante reclamo de dignidad. No sólo es la calidad del arte, también tiene importancia la implicación del artista, su probidad de oficio. El abuso de los que se autoproclaman creadores es como una plaga. Muchos se consideran verdaderos artistas, pero en realidad causan un daño irreparable al arte.

“¿No ha oído usted hablar de países venturosos donde la gente se ve obligada a defenderse con el hacha del asalto de las rosas? Pues así ocurre con los poetas.” (RCA, 2010: 71)

Y, para colmo, además de la presencia infame de los falsos literatos, también el verdadero escritor ha de padecer el servilismo de la literatura a los medios de difusión y a la estructura general del conocimiento, empeñada en una moralidad tradicionalista y pacata.

“Basta de lágrimas y vergüenzas, y que es pluma servil y desdeñada, sea restituida a los vientos...” (RCA, 2010: 73)

Si hay un duro camino por recorrer para el hombre es el de su conciencia. Se trata de un camino triste, esforzado y desagradecido, pero es el camino de la verdad, el único que el hombre está obligado a seguir para determinarse frente a la nada.

“(...) llega la hermana lastimera, eterna elegía viva. Siéntase junto al artista y solloza (...)” (RCA, 2010: 74)

En el esquema de la novela la reflexión conduce a una pregunta esencial: ¿es la poesía capaz de chantajear al mundo con su desaparición? ¿Podría el hombre vivir, seguir ocupando el transcurso del universo, y formar parte de él, alejado de la expresión creativa? ¿Qué consecuencias podría tener eso, en caso de producirse? Tal vez la pregunta aluda, fundamentalmente, a la imposibilidad de hacer desaparecer todo acto literario, lo que demuestra, indefectiblemente, que el objeto textual no es contingente. Por lo tanto, esta simple pregunta demuestra la artificialidad de toda socialización del arte, ya que su existencia está íntimamente ligada a la existencia humana, lo que convierte a la literatura en una condición inexcusable del ser.

“(...) una huelga de poetas sería imposible (...) porque la humanidad prescindiría de ellos, contentándose con la suma de lirismo que pubertad o amor conceden a cada hombre. Pero, sin embargo, sería ejemplar el que los poetas se abstuviesen, y en las grandes solemnidades, en las que no basta ese instinto poético, torpe y rudimentario, los grandes órganos que sólo los poetas saben tocar, permaneciesen abandonados.” (RCA, 2010: 77)

El futuro del arte es, previsiblemente, negro asociado a la historia. Esta característica, en relación con el dolor íntimo y contradictorio del poeta, convierte a la literatura en una actividad marginal, propia de excluidos y desclasados. Toda esa supuesta aristocracia del arte, que los modernistas elevan a los altares de la conciencia, son, en realidad, modos de amplificación del ser que evitan los contextos y las instituciones, y que liberan al hombre, o tratan de hacerlo, en la medida en que son responsables de sus propios pensamientos y conductas.

“(...) cuando usted acepta unos versos míos para La ofrenda, me parece que mi talle se agranda y que luego, cuando a solas me miro los pies, me entra un desaliento muy grande y me pregunto: ¿Pero quién eres tú, pobre pavo ridículo?” (RCA, 2010: 137)

RCA construye una serie de alusiones que aducen motivos ridículos para expresar la decadencia del papel de la literatura. La ironía alcanza a los supuestos lujos asociados al privilegio del arte, que no es sino de una miseria supina.

“¿Cómo está tan caro el papel!” (RCA, 2010: 151)

La ironía afecta a la capacidad del pensamiento en el orden social y en los movimientos sociales transformadores. El compromiso con la comunidad tiene que ser un presupuesto del intelectual, el verdadero intelectual alejado del ensimismamiento.

“-Pues, ¿qué puede usted esperar de hombres que se enorgullecen de esa profesión, y de ella recaban títulos para llamarse intelectuales? Esos hombres son incapaces de hacer ninguna revolución.” (RCA, 2010: 169)

De hecho, la presencia de las clases sociales y la falla que esto supone en el principio de solidaridad, está simbolizada en diferentes objetos representativos: una “blusa tiznada como bandera”, unos “mantos de armiño y las capas de oro”, o unas “coronas y mitras”, son elementos que hacen entender la injusticia y la desigualdad, que visten de diferentes colores la imagen. Así también con el retrato de los personajes que, en ocasiones, se limita a certeras pinceladas que destacan detalles visuales característicos:

“(…) el poeta romántico de las patillas rubias –el poeta bohemio de las manos sucias- ese otro (...) que ostenta el monóculo, semejante en su ojo a un cristal recogido del suelo y puesto así sobre los párpados (...)” (RCA, 2010: 191)

Todos estos detalles se materializan en la metáfora, que se sustenta sobre un léxico fuertemente familiarizado, lo que hace conectar los segmentos de una imagen coordinada en cada una de sus partes, sugerente y definitoria.

“Os arrastráis en los umbrales de los editores, brindándoles vuestra dádiva, incondicional, como si les ofrecierais pústulas; porque, en realidad, es la ampolla inflamada de vuestra vanidad la que le brindáis (...)” (RCA, 2010: 193)

La imaginación destruye la realidad. Predomina el miedo a imaginar, a descubrir otra verdad. La sociedad es miedosa.

“Un poeta es más terrible que un bandido, y hasta que un asesino, porque es el hombre que crea ídolos, y los adora desdeñando la realidad viva.” (RCA, 2010: 243)

Al advertir el futuro incierto de las ideas, RCA materializa, a través de la muerte de la poetisa, el símbolo que augura el fin del arte. Su negatividad no evita el compromiso, pero certifica la realidad de la sociedad humana, que no está lejana de una verdad material. Al fin y al cabo, ¿debe ser la poesía un tesoro, un privilegio no accesible al hombre común?

“Y por primera vez vislumbraba que podía haber un veto que negase a un hombre pobre la poesía, de igual modo que le negaba las gemas y las cosas bellas y onerosas.” (RCA, 2010: 25)

En todo arte subyace, y de ahí su opacidad, una búsqueda eterna del ideal, la perfección que no existe sino en la utopía. Y, así, el suceso literario ¿trata de un alumbramiento o de una elucubración solitaria?

“Pero la publicación de un libro es un suceso que sólo interesa al autor.” (RCA, 2010: 69)

La proclama, el manifiesto o la huelga adquieren, en este caso, tintes de plebiscito. ¿El arte debe vivir o extinguirse? ¿Merece la pena el esfuerzo?

“-Eso es precisamente –dice el amigo Irisarre-. Se impone una huelga de poetas. Averiguar de una vez si el mundo desea verdaderamente el arte, si lo necesita para su vida, como un elemento vital que va perfeccionándose desde el salvaje hasta el hombre civilizado, o si se trata de una cosa superflua, en nada necesaria para la integridad de la civilización.” (RCA, 2010: 72)

En *La huelga de los poetas*, nuestro autor utiliza del expresionismo como arma de relieve fónico y visual, algo que es esencial en el entendimiento de la nueva concepción del género, y que coloca al lector frente a una realidad soterrada y fundamental.

“Y nadie podría convencerme entonces de que ese carmín de terciopelo, no ha sido creado por el fluir de sus heridas y de que no cantan desangrándose, como esos claves mediocres, por el hueco de su pecho destapado.” (RCA, 2010: 96)

En esa realidad empobrecida, los poetas juegan un papel protagonista, son los que viven la miseria, son los que oyen el silencio, son los que sueñan, son los observados, los juzgados, los condenados.

Rafael Cansinos Assens. *La renovación del lenguaje de la novela.*

“-(...) El mundo odia a los poetas y de buen grado los mataría de un tajo certero, pero no se atreve y los va aniquilando lentamente, mediante el ayuno y el desdén.” (RCA, 2010: 124)

Pero también son los conscientes, los auténticos, los únicos.

“-Ya todos somos dioses –observaba Manuel.” (RCA, 2010: 136)

Porque el arte no es un oficio, es una revelación.

“¿No es tiempo ya de acabar con este poema de belleza pavorosa, de poner un término a ese terrible florecer de la alegría? ¿No es hora todavía de vivir en la verdad?” (RCA, 2010: 131)

Por eso RCA está empeñado en superponer arte a toda forma de artesanía.

“La poesía no es la obra de un artesano; es algo superior e inestimable.” (RCA, 2010: 193)

Sin embargo, en su afán de desdibujar todo elemento pétreo de la sociedad, hasta la figura del pensador es caricaturizada.

“(...) también él padece la noble glosopeda intelectual (...)” (RCA, 2010: 202)

Sobre todo porque el arte, cuando es identificado con el artista, personalizado, anula la natural evolución de su conexión semántica, evitando su progreso hacia una universalización de la estética que conlleva la desaparición del autor.

“Identificaban así al Poeta con la poesía, le hacían responsable de todos sus atrevimientos y hasta de su existencia (...)” (RCA, 2010: 212)

3. EL PROBLEMA COMPARATIVO.

3.1. METODOLOGÍA.

3.1.1. Introducción.

La novela históricamente ha pasado de ser una manifestación del logro de la prosa, a catalizar el logro de las ideas, como un todo que no renuncia a la cosmovisión artística del ser humano en su complejidad. De este modo, genéricamente, identifica los elementos articulares de todo marco artístico y recoge en sí los valores y herramientas del oficio creativo. La obra de Rafael Cansinos Assens, analizada hasta este momento, ejemplifica contundentemente el espacio evolutivo de las formas y la concepción del género y cómo su implicación social se proyecta sobre el devenir de los acontecimientos, anticipando posturas individuales que se corresponden con adscripciones colectivas. Por ello, no vale únicamente analizar en profundidad los aspectos que distinguen su quehacer literario, desde el punto de vista de su singularidad, sino que se ha de conseguir encauzar el flujo de su arte en la corriente generalizada que caracterizaba su época, así como ampliar el punto de vista hacia el futuro. Son variados los aspectos que condicionan esta parte del trabajo: los modernismos se caracterizan, como queda demostrado, por reivindicar una línea de acción política, subyacente a toda visión global del arte pero, en este caso, especialmente vindicativa; dicha acción queda proclamada, entre otras cosas, por el interés novelístico demostrado hacia la realidad del espacio mísero del hombre, reflejado en la figura del arrabal, lo que conlleva una discusión sobre la deshumanización de lo que consideramos valores irrenunciables asociados al ser del hombre. Esta explicación nos deriva en una reconstrucción del yo que la novela desarrolla en base a un psicologismo creciente y amplio, que reniega de las barreras del arte convencional y reglado. El yo, símbolo inherente de la voz narradora, emplea un concepto de la realidad refractario que se aparta de las líneas descriptivas hasta el momento empleadas, y que vincula toda expresión literaria a una expresión íntima. Al igual que el individuo, atrapado en una realidad exasperante en una sociedad en pleno movimiento, depredadora, la novela necesita una válvula de escape que humanice el dolor de la realidad, de modo que la destrucción de toda estructura mediante la expresión del humor degradante, de lo sacrílego, proporciona un elemento cohesionador de dicha visión, pero también un modo de salvación del yo. El humor, sublimado y corrosivo, es la expresión de una liberación de los modos de observación de las cosas, una ruptura en los convencionalismos que han

encorsetado históricamente las formas artísticas y que las han vinculado a unas reglas, supuestamente, irrenunciables e insuperables. Rafael Cansinos intuye que los deseos del individuo, sus desperfectos acumulados, son los que manifiestan la auténtica realidad y son los únicos valores posibles de todo arte, por lo que los aspectos más disimulados son los que ahora aparecen como ontológicamente esenciales. De ahí que la novela se concentre en desarrollar válvulas de escape del yo, como esa visión descarnada del sexo, nada romántica en la mayoría de las ocasiones. El sexo proporcionará, en toda su amplitud física, sentimental y conceptual, un medio vehicular de diseño de las ideas y un catálogo de formas, esencial en la construcción de la nueva novela. Es por ello que podemos hablar del sexo como de una materia capital para el arte nuevo, una nueva visión, algo que completa lo que ejemplificaremos como la *nueva novela*. A través de un análisis globalizado de la novela del siglo XX descubriremos qué papel juega la obra de Cansinos Assens como modelo iniciador de la revolución literaria modernista, y precursor de la modernidad del género en España.

La labor del crítico literario, del comparatista, es realmente descorazonadora en ocasiones. Del mismo modo que el arte de esta época derriba los edificios argumentales que se fueron construyendo históricamente, basados en ideas pétreas que encasillaban la creatividad del artista o que encauzaban obligatoriamente los modos de expresión, el crítico se ve en la obligación de detener en conceptos y encuadres lo que no es sino un devenir a veces inexplicable, un torrente ideológico, una sinfonía de formas y dibujos. La crítica literaria no pretende ser una ciencia, pero si en algo se parece a un pensamiento científico es en que su método busca relaciones que se correspondan, comportamientos que se repitan, para así establecer una línea vertebradora del tiempo en el arte. Somos conscientes de que dicha labor, enmarcada en este caso en un trabajo de investigación, puede establecer parámetros que queden superados posteriormente, pero también es evidente que los avances siempre se deben a pasos anteriormente dados, por lo que el horizonte de expectativas de toda crítica se posiciona en esa leve esperanza.

“Iñaki Echavarne, bar Giardinetto, calle Granada del Penedés, Barcelona, julio de 1994. Durante un tiempo la Crítica acompaña a la Obra, luego la Crítica se desvanece y son los Lectores quienes la acompañan. El viaje puede ser largo o corto. Luego los Lectores mueren uno por uno y la Obra sigue sola, aunque otra Crítica y otros Lectores poco a poco vayan acompasándose a su singladura. Luego la Crítica muere otra vez y los Lectores mueren otra vez y sobre esa huella de huesos sigue la Obra su viaje hacia la soledad. Acercarse a ella, navegar a su estela es señal inequívoca de muerte segura, pero

otra Crítica y otros Lectores se le acercan incansables e implacables y el tiempo y la velocidad los devoran. Finalmente la Obra viaja irremediabilmente sola en la Inmensidad. Y un día la Obra muere, como mueren todas las cosas, como se extinguirá el Sol y la Tierra, el Sistema Solar y la Galaxia y la más recóndita memoria de los hombres. Todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia.”
(Bolaño, 2012: 484)

Estamos de acuerdo con Doris Lessing (Lessing, 2004: 32) en que, en ocasiones, la crítica adolece de trabajo de campo, de estudio directo de las obras, puesto que se sostiene, principalmente, sobre el desarrollo técnico que, como disciplina, ha ido acumulando a través del tiempo. Los estudios, la crítica y “críticas y críticas de críticas” son buenas herramientas como punto de partida, pero no nos dan la realidad esencial de la materia estudiada. Como crítico, el investigador acaba abducido de cierta incapacidad de visión al renunciar a su *espiritualidad* creativa en pos de un razonamiento sesudo y sofisticado, que se erige en inductor de toda opinión, supuestamente, autorizada. No olvidemos que se trabaja con un material subjetivo, que toda literatura es expresión de un yo, y que toda colectividad se construye, al final, desde el espacio unitario del individuo, que es motor y fin de la globalidad. Y, por ello, el crítico ha de equilibrar su poder conceptualizador, su labor de arquitecto e historiador, entre la visión del artista y la del matemático.

“No obstante, es verdad que los llamados seres culturales son postizos hasta la médula, no tienen ni idea de lo que es el arte (¡y menos de lo que es la vida!), ni de cuándo hay que considerar algo como bello o bueno. Porque su esencia es el razonamiento, ellos se hacen a sí mismos la pregunta: ¿a ver, qué es lo que diría a esto un espíritu excepcional? Y según eso miden su propio entusiasmo; sí, esto debe de ser así.” (Füst, 2009: 434)

Y esto tiene unas implicaciones muy importantes. Pensemos que la crítica ha tenido una posición de poder e influencia considerables en el siglo XIX y comienzos del XX, sobre todo a través del medio periodístico. Hoy en día, es evidente que hablar de crítica literaria es hablar de algo marginado al mundo universitario o especializado, por lo que su capacidad de acceder al conjunto ideológico de la sociedad es leve o inexistente. Pero lo que sí hace la crítica es cambiar la historia del arte, y ahí sí que nos proporciona un espejo de nosotros mismos, que es como decir que nos da el medio para crecer y desarrollarnos, para ser. En ese orden de cosas, toda historiografía o modelización de las actividades del hombre son esenciales para la construcción del mismo. Por lo que, visto en adecuada perspectiva, la crítica literaria no hace sino modelar, línea a línea, la visión que tenemos de la literatura como un todo, pero también del género novela, en particular, y de las

posibles derivaciones que su evolución ha dado como consecuencia. Esto es esencial en el camino que llevará a la consolidación de los nuevos lectores. La sola idea de que la crítica yerre en los diseños de los conjuntos novelísticos y los trazados históricos de la novela, y de la literatura en conjunto, significa, en potencia, la creación de un mundo inexistente o deformado de cara a los individuos del futuro, que aposentarán su actividad lectora en falsos sustentos. Es como crecer creyendo que se es lo que no se es. Se trata de la manipulación, interesada o no, de la historia, que anticiparon autores como Orwell. La labor del crítico tiene ahí su mayor responsabilidad: en la asistencia honesta y rigurosa a los que serán los nuevos lectores, y en el fomento de la calidad artística sobre los valores de una creatividad esencial y vinculada, directamente, al ser humano, como siempre ha procurado desde sus orígenes. Por ello, consideramos que el crítico no puede erigirse en *demiurgo* sino en *fotógrafo* de la escena literaria, entendida la imagen, además de como un estado de detención del tiempo, como una visión proactiva de la realidad, evitando todo apriorismo o toda afectación erudita que altere la realidad del hecho creativo. Este riesgo queda explicado a la perfección usando las palabras de Juan Benet:

“Tengo para mí que cuando se habla de “novelística” el estudioso no se circunscribe a lo que existe, a lo que le es dado sin más, esto es, el conjunto de novelas aparecidas en el espacio de su estudio, sino que, tácita y a veces subrepticamente, introduce aquellos elementos de cultivo intelectual que permitirán establecer juicios morales. Por consiguiente no es de extrañar que el espacio de la novelística –el estudio y análisis del arte de novelar, tal como reza la definición del *Diccionario de la Lengua*- no se reduzca tan sólo a aquel de las novelas que existen; con frecuencia la novelística estudia tanto la novela que existe como la que no existe; tanto la que es, como la que pudo ser; la que dejó de ser y, con mucha frecuencia, la que debió de ser de acuerdo con un modelo que el estudioso guarda y conserva como su más precioso e indeformable patrón para la medida de todo nuevo producto.” (Benet, 2012: 206-207)

Subrayamos, en todo caso, la importancia capital que el ejercicio de la crítica reporta para el conocimiento de la materia artística e ideológica del hombre, por lo que la actividad comparativa podría ser considerada como un concepto básico, un principio de partida de toda concepción global que incluya sabiduría humana, ya que resulta imposible extraer un patrón de comportamiento técnico o modélico sin haber puesto al trasluz los diversos resultados que la literatura produce. Por tanto, la historia de la literatura nace, indefectiblemente, de la comparación, no del simple registro de los hechos acaecidos – llamemos *hechos* a las obras mismas-, sin que esto vaya en detrimento del análisis

individual. La literatura comparada, técnicamente, es la construcción del conocimiento literario en su profundidad, y así lo valoramos.

“En las artes en general se sabe que el juicio seguro resulta de la comparación (...)” (Svevo, 2001: 149)

Claudio Guillén, al ocuparse de este tema (Guillén, 2005: 30), cree que existen cuatro preocupaciones que brotan a la superficie cuando el “crítico-historiador” se plantea su propio trabajo: “la distancia que media entre una inclinación artística (...) y una preocupación social (...). La diferencia (...) entre la práctica (...) y la teoría (...). En tercer lugar, la distinción entre lo individual (...) y el sistema (...). Y, por último, la tensión entre lo local y lo universal (...)”. Dichas diferencias nacen de la concepción del individuo como una unidad o como un todo, y de la obra como una proyección del ser del autor, o como una cosmovisión. Una cosa es, en mi opinión, la metodología de análisis del objeto, en la que participan elementos individuales, singularidades técnicas y biográficas, elementos de distinción de la obra, etc., y otra, muy distinta, las consecuencias aplicables de dicho análisis a la complejidad que supone una obra literaria dentro del orbe al que pertenece. Por muy singular que sea un producto artístico, no deja de convivir con un universo común, en el que se ha manifestado para ejercer un efecto comunicativo, más o menos explícito pero, sin duda, efectivo desde el momento en el que alguien –uno o más individuos- conecta con un rastro de significado, inserto en el contenido de la misma obra. Toda obra produce un efecto comunicativo y eso la incluye en el conjunto de los seres que la contemplan. El ser se da y luego recibe de lo que otros dan. El flujo de energía del arte funciona como un reflejo del universo mismo donde la energía se va transformando para alimentar otras fuentes de energía y, así, la materia literaria no es sino un trasunto del ser que, al recibir el mensaje por medio de otro individuo, reinterpreta dicha materia creando, a su vez, una producción distinta –siempre distinta aun en su similitud- de la original. De ahí que el problema de la unidad o la globalidad de la obra no sea sino una cuestión técnica de principios, que no debe afectar a las conclusiones sino como un matiz de enriquecimiento de las propias ideas, pues de la unidad parte la singularidad que adereza el conjunto. Los modernismos son paradigmáticos ya que utilizan la forma, el esteticismo, como medio de acción social – como hemos explicado convenientemente en este trabajo-, de modo que si lo uno es lo diverso, parafraseando el título de la obra de Guillén, sólo nos queda la distinción entre

la teoría y la práctica. Y dicho problema quedaría resuelto si atendemos a los párrafos anteriores de este epígrafe, donde hemos introducido levemente la cuestión de oficio del crítico, que ha de usar los medios de su disciplina como una herramienta en favor de la probidad del análisis literario, y no como un paradigma inamovible que pre-oriente sus posiciones.

La obra de Cansinos, de este modo proyectada en el tiempo, nos ofrece condiciones inigualables para explicar el paso del siglo y las características sociales de un país que, en un entorno continental convulso, mira con otros ojos al futuro venidero. Es una obra de una excentricidad, a la par que tradicional, rebosante de individualismo, que no responde a elementos trazados desde una teoría externa, desde una posición rígida y teórica, pero donde somos capaces de reconocer líneas maestras que la historia literaria ha dibujado. De este modo, la novelística –y la obra entera– de nuestro autor llegan a someter al devenir a un escrutinio de su genio creador, aunque dicha obra, en estos momentos sometida a nuestro análisis, entronca felizmente con un caudal amplio y fértil de la novelística del siglo XX, en un maravilloso y preciso ejemplo de comunidad artística y de pensamiento.

“Pero el ser mismo de la obra, aquello por lo cual pudiera ser una obra maestra, escapa al determinismo histórico al que se la quería someter (...). Sin embargo la obra continúa perteneciendo a la historia durante toda su vida.” (Dufrenne, vol. 1, 1982: 199)

Además de que, considerando que existe, de algún modo, un principio determinista que mueve a los hombres, la *obra en común* de la humanidad podría ser definida como un hecho. No soy partidario de la creencia que coloca al hombre en la posición a que está obligado por nacimiento, lo cual es contrario a toda idea de libertad individual en muchos sentidos. Pero sí que es evidente que la biografía personal está condicionada por el entorno histórico del individuo. Aunque el hombre está obligado a ser libre, lo será a partir del lugar en el que comienza a discurrir su tiempo. Las fuerzas que impelen a los seres a moverse frente a las circunstancias (o con ellas) son similares y compartidas. La búsqueda del conocimiento, del saber, del amor, de la felicidad, del poder, de la gloria, del reconocimiento, etc., buscan reafirmar la posición del individuo en el conjunto. Ese huir de la soledad que es el cosmos, su inmensidad que nos hace más pequeños, constituye el punto de partida de todo arte. Siendo así, los artistas pertenecen a un mismo mundo de

deseos, de anhelos y virtudes, de complejidades y conflictos, lo que da como consecuencia una *obra en común*, a la cual aportan matices todos y cada uno de los autores. Visto en su conjunto, el orbe literario representa una construcción de gran enormidad pero de una, mucho más, precisa dimensión: sólo es el retrato de un hombre. La literatura comparada, entonces, aporta orden a los elementos que van naciendo y sumándose a dicha “obra”, reconociéndolos y colocándolos en su justa medida y posición.

“Y en cada artista, si no hay un mismo objetivo, hay al menos una misma inquietud y una misma voluntad; más allá de todas las diferencias debidas a la técnica y al temperamento, más allá de la multiplicidad de las artes, hay un parentesco secreto entre las obras; y así, en última instancia, son posibles entre ellas las analogías, las correspondencias y las transcripciones, pues se comunican a través de lo más profundo.” (Dufrenne, vol. II, 1983: 170)

Es decir, que como dice George Steiner:

“Cada acto de recepción que tenga forma significativa, en lenguaje, en arte, en música, es comparativo. No existe la inocencia absoluta, la desnudez adánica, en la percepción y en la respuesta a la inteligibilidad.”

(Steiner, George: *What is Comparative Literature?, An Inaugural Lecture Delivered before the University of Oxford on 11 October 1994.* Apud Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, recogido en Aparicio Maydeu, 2011: 471)

Quiere esto decir que el proceso cognoscitivo es, en sí y para sí, un acto de comparación donde lo inteligible lo es por medio de una referencia externa que, en la realidad del hecho perceptivo, es una confirmación de una referencia interna y previa. Este aserto convierte al receptor en parte fundamental del hecho constructivo de la historia literaria –y del resto de disciplinas históricas que conforman el devenir de las acciones y el ser del hombre-, siendo el lector ese origen “adánico”. Lo que queremos decir con ello es que Steiner, indirectamente, considera al receptor de la obra literaria como un principio de las cosas, pues en él se concentran los elementos que permiten la percepción. Antes del lector no hay nada, sino objetos en común que en el tamiz perceptivo del individuo se transforman en ideas originales. El nacimiento de la literatura no se da, entonces, en el autor sino en el lector, para lo cual hemos de valorar el proceso receptor-creativo sobre el proceso productor-creativo. Significa, en pocas palabras, que el crítico-historiador es, ante todo, un lector y que, como tal, en su responsabilidad subyace el nacimiento de la obra literaria. Lejos de la crítica, la obra es un producto inacabado, pendiente de verificación, un

proyecto. Esto hace que toda transformación de la corriente literaria que crea la *obra común* y que, en un momento dado, se bifurca hacia otros paisajes artísticos quede, indisolublemente, asociada al hecho crítico, puesto que es el historiador-analista el que va a distinguir dichos cambios, que en el autor no son sino manifestaciones variadas del problema del ser escenificadas en su orden biográfico correspondiente. El crítico crea, entonces, los límites y órdenes del tiempo del arte, de la concepción que manifiesta una ideología creativa común, con todos sus radios de acción, a partir de una serie de producciones que, una vez comparadas, dan como resultado un nuevo conjunto de conceptos, posiciones y preocupaciones.

“Sólo los métodos de esta disciplina pueden aclarar la originalidad alcanzada a través de las importaciones.” (Gicovate, Bernardo: *Antes del modernismo*, en Castillo, 1974: 191)

Es importante, empero, que a la hora de realizar el análisis el crítico tenga sumo cuidado en la trazabilidad del hecho artístico. Significa ello que la denominación de ciertos elementos de la literariedad de la obra, resultan de dificultosa enmarcación. Lo cual no tiene por qué derivar en un obstáculo insalvable para la conceptualización teórica o historiográfica de las producciones, teniendo en cuenta la materia con la que se trabaja. La complejidad ontológica de la obra de Cansinos, por ejemplo, no puede ser encerrada mediante meros apuntes biográficos o vitales del autor, ni siquiera con la ayuda de conocimientos socio-históricos que coadyuven a la interiorización del individuo creador, como un objeto de estudio. Éste sólo compone una parte del hecho creativo, del mismo modo que su marco cronológico o sus ideas estéticas. Por lo tanto, en la explicación de la literatura como ente susceptible de análisis, se entreveran líneas teóricas disciplinarias y, también, elementos de escasa racionalización –al menos en los términos en que concebimos habitualmente la racionalidad-. Suponemos racional lo demostrable por inducción, por deducción, por prueba por casos o por cualquier método que nos conduzca a la referencia precisa. Pero esto indica un conocimiento por descubrir, previo a la presencia del hombre. Cuando el conocimiento nace del hombre, se confirma en el acto intelectual mismo, entonces la explicación ya no puede ser racional en ese sentido dado, pues el punto cero, como hemos visto en Steiner, se enclava en la propia mente del conocedor. Visto lo cual, la explicación crítica debe parte de su instrumentalización al hecho *sensitivo*, es decir a la consideración de la percepción íntima del hombre, instintiva,

como un valor de conocimiento capaz de establecer límites teóricos a un fenómeno, en mayor o menor medida, irracional.

“Críticos que prolongan la mentalidad racionalista del siglo pasado murmuran contra las ininteligibles novelas de nuestro tiempo. Pero aparte de que la obra de arte no tiene por qué ser inteligible (¿qué “quiere decir” una sinfonía de Mozart?), en el caso de la novela es impertinente pedir el orden intelectual que es propio de la lógica y la ciencia, ya que los seres humanos nada tienen que hacer con el principio de identidad o con el principio de contradicción. El irracionalismo es, pues, un atributo específico de la novela y un indispensable indicio de realidad.” (Sábato, 2011: 109)

En el caso de la disciplina literaria, como dice Ernesto Sábato, el encontronazo con la realidad del pensamiento humano es directamente proporcional a su modo de establecer comunicación. Ahondando en esa idea, Henry Miller (en Sábato, 2011: 175) hace una adecuada distinción entre código lingüístico y lenguaje, considerando al primero como una cosa vacía que el hombre transforma en un hecho complejo y significativo. Una palabra, en sí misma, no es sino un ente pétreo, mientras que una expresión es un logro de la comunicación humana. En consecuencia, para que las palabras “entreguen secretos” han de estar implícitas en la forma *irracional* del pensamiento creativo humano, que es el que nos distingue y da naturaleza al hecho literario. Por lo cual, insiste Sábato (Sábato, 2011: 201), mostrar una realidad con la intensidad que requiere no busca la demostración de nada, de hecho se aleja del proceso científico que explica los objetos, sino que se aproxima a una vía de conocimiento por medio de la percepción íntima de los hechos, lo que es innato y no responde a ningún otro modo de diseño previo o conductismo alguno. Lo que Sábato llama “significación” es el palpito universal en el que obra y lector coinciden y establecen un camino único, una visión compartida.

Luego está la consideración acerca de la mayor o menor utilidad de la obra literaria. Nuestra crítica ayuda a entender el papel del arte, en general, en toda sociedad civilizada y cómo la memoria colectiva y el lenguaje, en su conjunto, se nutren del fluir necesario de la actividad intelectual y estética. El siglo XIX tuvo un marcado carácter intervencionista, desde el prisma de la novela, puesto que ésta se caracterizó por un esfuerzo dirigido, principalmente, a la consideración de los problemas sociales. Evidentemente, toda novela posterior también ha tenido un carácter social, como parece querer dejar claro Arnold Hauser (Hauser, 2004: 275), pero no del modo en que él lo quiere dar a entender, ya que la novela decimonónica venía condicionada técnica y

formalmente por ese deseo de mostrar y denunciar cierta realidad histórica, mientras que la novela moderna entiende la comprensión del problema social con un enfoque menos teórico. Al plantear la cuestión funcional con respecto a la novela estamos reduciendo las observaciones a un molde incuestionablemente utilitarista, de inmediatez. La evanescencia de una propuesta así convierte a la novela en una herramienta de aprendizaje básico, y limita, ostensiblemente, su significación intelectual. También es cierto que puede funcionar de ese modo, y debe hacerlo, pero su nivel de compromiso con la acción globalizada del hombre es mucho mayor. De ahí que hay quien ha tentado explicaciones al respecto que rozan la indefinición. En opinión de Ana Arendt:

“La obra de Broch puede ser considerada como una tentativa de enlazar y hacer coincidir en uno solo a estos tres vértices: el artístico, el científico y el político. De acuerdo con esto, la poesía específicamente debía poseer la validez vinculante de la ciencia y la obra de arte se consideraba a su vez “la constante recreación del mundo”. La poesía debía dotarse de la fuerza del conocimiento, éste, a su vez, debía asumir una dimensión visionaria y ambos debían comprender e incluir dentro de sí a la acción práctica.”
(Arendt, Ana: *Acción, identidad y narración*, en Leyva, 2003: 399-400)

De ser así, la obra literaria estaría en un constante equilibrio funambulista, pugnando por no perder los rasgos que la mantuvieran en ese estanque de dos aguas, entre la precisión realista y la sensibilidad. Pero Arendt aquí parece utilizar lo que no son sino consecuencias de una visión global de la novela, como condicionantes de una visión particular de la literatura y el lenguaje literario. La concepción de Hermann Broch sobre su propia obra no parece responder a un proceso reflexivo sobre la utilidad del arte sino, más bien, es su obra la que saca a colación el discurso acerca de dicha utilidad. En nuestra opinión, las conclusiones son aquí colocadas al principio del análisis, variando el ángulo de visión del mismo. No parece que Ana Arendt equivoque el tiro con respecto a Broch, por lo aquí dicho, pero sí da la impresión de que su interpretación está condicionando la explicación de origen de la obra, lo que modifica la realidad del hecho en cierto modo. Esta actitud nace de una necesidad intrínseca de explicación y definición del acontecimiento literario y parece inevitable que, en ocasiones, suceda puesto que la correspondencia entre el resultado que proporciona el producto artístico ya acabado, y lo que éste debió de ser en un principio en la cabeza del autor, debería ser total. Lo cual, por supuesto sometido a variaciones, suele suceder a veces, pero no siempre. No obstante, este ejemplo sirve para mostrar la constante diatriba del crítico acerca de la utilidad del arte y el artista, como tales, y cómo esa discusión condiciona la labor del propio crítico.

Al igual que ya recogimos de Ernesto Sábato, la obra de arte no tiene por qué tener un significado, y no tiene por qué ser concebida como una herramienta de utilidad inmediata; la sociedad no exige que se escriban obras literarias, ni que exista la literatura en sí, por lo que sería más elegante y certero pensar que la novela, en este caso, se da como un fenómeno de comprensión individual, que alcanza posteriormente al resto de individuos. Se trata de un producto de esa carencia de socialización que todo hombre posee hasta que llena el vacío.

3.1.2. Aspectos técnicos de la crítica.

La crítica literaria, como vemos, se mueve entre la consciencia de su imposibilidad científica manifiesta y la necesidad de construcción del edificio intelectual del objeto artístico, en ese tira y afloja de los nombres y los conceptos. Claudio Guillén (Guillén, 2005:39) nos llama la atención sobre el antagonismo producido por la naturaleza del ejercicio crítico: antagonismo que alcanza a la valoración de las individualidades como elementos a tener en cuenta en toda historiografía del arte. Si la historia de los acontecimientos necesita, para su correcta elaboración, del diseño de conjuntos coordinados de elementos coetáneos que, matemáticamente, desembocan en conclusiones fácilmente asimilables, en el arte no se puede discernir acerca de modelos dejando a un lado visiones individualistas, expresiones de sensibilidades alejadas entre sí que andan construyendo realidades, sobre la base de un supuesto caos deforme e inconexo. Porque de la historia hemos aprendido que la simultaneidad y el desorden son el canal de expresión de los movimientos unificados. He ahí la enorme dificultad para contener el océano literario en un vaso de agua, y la obligación del crítico de usar dichas singularidades como principios teóricos, más que como meros ejemplos dispersos de una misma corriente. El crítico erige al autor, entonces, en nomenclatura, desde su condición de fenómeno evanescente, para que sea el ente individual el que dé cuerpo a la teoría y, de este modo, no sea la teoría la que intente encorsetar tamaña variabilidad, labor de todo punto imposible.

“Es irreductible la historia literaria, al igual que las demás historias, a una sola teoría totalizadora y atemporal. Es irreductible la literatura a lo percibido por el lector que se ciñe al análisis o a la

descomposición de unos pocos textos solitarios. No se rinde la literatura a la angosta mirada del crítico monometódico y monotéorico. (...) Es irreductible la literatura a la que producen un puñado de países del Oeste de Europa y de América. Ni tampoco puede reducirse a aquello que cierto momento y gusto tienen por literario y por no literario.” (Guillén, 2005: 45)

Empero, a pesar de la visión universalista de Claudio Guillén, que compartimos, existe una necesidad pragmática, metodológica, de acotación de los términos de búsqueda del patrón literario, por lo que al crítico le ayuda una visión reducida y parametrizada del hecho, como ocurre con cualquier ciencia o estudio analítico. Es perfectamente compatible con la amplitud de miras, la sistematización del estudio, con el fin de conseguir los objetivos propuestos. Y eso es bueno anotar aquí para no perder, en fin, la perspectiva de todo trabajo. Así es por lo que, de hecho, el crítico comienza con la disección de todo fenómeno sensible, elevándolo a categoría. Pero ahí no puede acabar la labor, de lo contrario estaríamos condenando a la novela, al producto en cuestión de estudio, a ser un ente aislado del resto de las cosas, sin referencia temporal alguna (la atemporalidad que convierte a una obra en clásica es otro concepto, aquí nos referimos al meramente cronológico que influye en su entendimiento). Por lo tanto, la literatura comparada restituye a la obra en su justa dimensión, exigiéndose una puesta en común de los elementos que desbordan la percepción fenomenológica del hecho, en la que están implícitos, aunque no parezcan visibles en un primer momento. Y eso es así puesto que el lector, en su esfuerzo comprensivo y en su instantaneidad sensitiva, ya han hecho esa labor de reincorporación de la obra al orden histórico al que pertenece, se trate de una obra actual o de varios siglos de antigüedad.

“Se ha llamado “atomismo” (...) la tendencia a aislar la obra singular, convirtiéndola en objeto único y suficiente de estudio. (...) La obra ha actuado como unidad suficiente, absorbente y fascinadora. A ella han concurrido los elementos más dispares, o sea, referencias a cosas y seres exteriores al recinto de la obra, al mundo fragmentado y trastornado por ella; (...) Pero nuestra vivencia de la obra literaria, una y también diversa, no es solamente estética. El crítico es quien percibe, por un lado, la voluntad de forma unificadora y centrípeta que hace posible la emoción estética; y, por otro, la multiplicidad de relaciones que indican la solidaridad de la obra con las estructuras de la sociedad y los rumbos del devenir histórico-artístico. Pues, además de la crítica, la historia y la teoría literarias contribuyen a iluminar estas vinculaciones y a dejar atrás, completándolo y reintegrándolo, aquel instante deslumbrante, inolvidable, en que las palabras se quedaron solas y desapareció el mundo.” (Guillén, 2005: 84-85)

Según el modelo propuesto por Claudio Guillén (Guillén, 2005: 96-97) los objetos de estudio de la literatura comparada deben poseer elementos genéticos y, en buena medida, deben tener una proyección que supere sus nacionalidades. Guillén habla de “internacionalidad” y “condiciones socio-históricas comunes”. Pero también hace hincapié en el hecho de que determinados fenómenos estéticos e ideológicos, dentro de un marco teórico conocido, pueden ser, en vez de confirmadores de dichos parámetros, elementos de distorsión, puesto que los movimientos artísticos y las producciones literarias van “evolucionando”. Esta reflexión es adecuada para entender que los planteamientos y modelos de la teoría histórico-literaria no son sino puntos de referencia, pero nunca marcos inamovibles que establezcan la realidad de los actos producidos, por lo que es la unidad literaria la que determina la diversidad del modelo, en la mayoría de los casos. Es por ello que sería más apropiado hablar de confluencia de esquemas literarios, refiriéndonos, entonces, a cada obra como un universo conceptual teórico, y considerando que el modelo global no es sino un dibujo de las líneas maestras que, a lo largo de la historia, se han ido trazando. Del mismo modo, Guillén encuentra que las líneas comunes de que hablamos se dan entre procedimientos técnicos, pertenezcan éstos a una disciplina artística u otra –pensemos en los elementos cinematográficos empleados en la novela de Faulkner, por ejemplo-. El hecho de que un modelo teórico no defina inexorablemente la dimensión y proyección futura de una obra literaria, se confirma en el fenómeno de la intertextualidad. Cada producción artística es, a su vez, una referencia técnica y conceptual para otras producciones; incluso, desde el punto de vista literal, ya que personajes, escenarios y argumentos son “trasladados” de un texto a otro y configuran una obra común, compuesta por varios autores y en épocas y situaciones diferentes. Hasta tal punto la intertextualidad condiciona el camino desarrollado por lo que hemos llamado la *obra en común*, que, cuando afirmamos la supremacía de la obra, de la unidad literaria, como modelo teórico que determina la diversidad a través de líneas formales, lo hacemos en la convicción de que, como determina Julia Kristeva:

“Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. (...) La palabra no es un “punto”, algo fijo, un sentido dado, sino un “cruce de superficies textuales”, un “diálogo de varias escrituras”. (...) Horizontalmente, la palabra pertenece a la par a quien escribe y a quien lee, (...) y, verticalmente, al texto en cuestión y a otros anteriores o diferentes. La palabra literaria pierde así buena parte de su propia sustancialidad, estática o suficiente. (...) Lo que el texto necesita es ser producido, ser elaborado o, mejor dicho, seguir siendo elaborado, puesto que desde un principio arrancaba de un diálogo (...)” (en Guillén, 2005: 288)

Por lo que la evolución, la transformación del texto literario a través del tiempo, es una cuestión intrínseca que determina los modelos teóricos e históricos y que está implicada en el ser del texto en cuanto a ser dinámico. Digamos que los textos tienen en su matriz el germen adaptativo a las situaciones futuras, puesto que son esencia de la ontología humana y ésta, básicamente, no cambia con el tiempo. Por ello, Homero puede ser leído en el siglo presente sin que haya perdido frescura, aunque sus trazados técnicos y sus parámetros argumentales hayan de ser explicados en buena medida. Si el modelo teórico que los críticos construyen se circunscribe a la obra literaria, de la que parten para explicar cuáles son los elementos coincidentes con otros modelos, esto vendría a desmontar el hecho de que todo signo lingüístico lleva asociado un significado concreto. La concepción cansiniana de que la palabra ha de ser entendida como la superficie de un espectro semántico más amplio, genéticamente implícito, podría ser aplicada a la obra. De este modo, caben variados significados en cada novela y éstos no serían un producto posterior sino un producto previo, es decir inserto en la naturaleza de la misma. Esto es lo que Guillén llama *indirección semántica* (Guillén, 2005: 292). No obstante, hay autores que vinculan directamente a la obra con su tiempo de una manera consustancial, haciendo de esta relación una conexión obligada. En cierta manera, como opina Mikel Dufrenne (Dufrenne, 1982: 200), la “independencia total” del objeto estético no es tal ya que, además de dejarse “arrastrar y explicar por la historia, también expresa, a su vez, de alguna forma, la historia”. Siguiendo con nuestro razonamiento, si la obra es la que constituye el modelo teórico literario y, según vemos, es condicionante de la historia, así como está condicionada por ella, lo será, en buena medida porque el autor forma parte de su tiempo, como es normal, pero también porque es el autor, el motor de la creatividad, el que condiciona el marco temporal. Entendiendo, de esta manera, que es el hombre el que da forma a la historia, y no al revés, llegaríamos al mismo punto de partida: cada novela es portadora del tiempo. Y aunque, como es evidente, muchos de los rasgos recogidos en la producción artística reflejan el momento en que fue construida, habría que entender su naturaleza como una *sustancialidad* que utiliza los espacios cronológicos únicamente como referencias de partida, y no como cimiento de su edificación. En tal caso, son más fáciles de entender las palabras de Tomás Yerro:

“Para ser auténtica, toda técnica narrativa debe ser funcional, es decir, tiene que llevar insita una metafísica, debe responder a una particular visión del mundo. (...) Ya no existen verdades absolutas,

sino particulares impresiones de una misma realidad. (...) todo arte, incluso el que se dice más realista, es en sentido general perspectivístico, porque presupone la elección de una determinada materia y el uso de unos singulares procedimientos formales.” (Yerro, 1997: 163)

Por lo tanto, que la novela sea un modelo teórico en sí misma convierte al esquema crítico literario en una suerte de perspectivismo, del mismo modo en el que, en la novela moderna, el marco de acción del narrador se proyecta sobre todos y cada uno de los personajes, presentes y ausentes. Es decir, que el hecho de que la obra literaria condicione el espacio teórico formal sería como *novelizar* la historia. Y esto no debe suponer una merma de las condiciones explicativas del ejercicio crítico, igual que no podemos hablar de una merma del lector ante la multiplicidad innata de la obra.

“El lector se acerca a la lírica de la misma forma que un espectador observa un cuadro: ve yuxtapuestos detalles complejos y los experimenta como un todo.” (Freedman, 1972: 19)

El método innato de la percepción humana transforma el conocimiento en una amalgama de ideas que encuentran su orden en una manifestación fenomenológica: ésta puede ser llamada lenguaje, arte o expresión de cualquier tipo. Por ello el lirismo de la novela de Rafael Cansinos, como sustantividad de un innatismo presente en el ser humano, es alcanzado por el lector de forma espontánea y el crítico, en su labor comprensiva y esquemática, no debe sino hacerse eco del hecho y situarlo en la justa medida del fenómeno. Aquí también el crítico está *novelizado*, ya que no podría apartarse de los órdenes que le ha impuesto la obra.

“En el modo lírico, tal mundo está concebido, no como un universo en el que los hombres exhiben sus acciones, sino como la visión del poeta presentada como un diseño.” (Freedman, 1972: 21)

Lo que no hay que confundir es el lirismo de la narrativa moderna con la técnica expresiva de la intimidad del narrador, ya que ésta procura una técnica descriptiva de una realidad física, presente, del mismo modo que la técnica realista viene a traer al texto la presencia de un marco temporal y vivencial, supuestamente verificable más allá de la novela. El lirismo responde, empero, a una realidad plurisignificativa que es más esencial en la expresión literaria como naturaleza textual, artística, como expresión de un conocimiento, y no como superficie formal de un modo de hacer arte, cuestión asociada a todo monólogo interior o superposición de pensamientos del narrador.

El crítico ha de evaluar, en cierta manera, el proceso creativo del autor para entender que, tras ese procedimiento, se esconde una acción orientada al conocimiento. El objeto se presenta como elemento catalizador de esa pulsión interna, de modo que personajes, escenarios o tramas argumentales son elementos caracterizadores de la personalidad del propio escritor, como indica Ralph Freedman (Freedman, 1972: 37). La realidad puede admitirse como una contraposición de todo objeto a la visión constructora del artista, pero no cabe su definición sin admitir que ambos son permeables a la acción del otro, transformadora en todo caso. El lenguaje sirve como redescubrimiento de los modos y principios del ser, luego el objeto no hace sino reafirmar al autor como un ente vivo y expresivo.

“Una proyección formal de la experiencia se convierte así en un método indirecto de “actuar sobre sí mismo”.” (Freedman, 1972: 166)

Aunque esa conexión íntima es, habitualmente, un fenómeno volitivo, nunca una casualidad temporal. Lo que Virginia Woolf llama *momento* pertenece a la definición exterior de un hecho atemporal: cuando el *geist* del ser humano sale a la superficie los elementos dialectales del texto acaban confirmando las pesquisas que dieron lugar a la obra de arte, su motivación inicial cierra el ciclo. Sólo así se entiende que el arte dé satisfacción tanto al artista como al receptor.

“Sin embargo, los hechos no pertenecen al momento debido a accidentes casuales de tiempo y espacio (...) sino por virtud de la aprehensión significativa de un artista.” (Freedman, 1972: 249)

En ocasiones, esta forma de actuar convierte a los escritores en una mixtura de sí mismos, permitiéndose lo que Virginia Woolf llama “licencia poética” y que abona el campo a la experimentación. En el campo de la novela, autores como Laurence Sterne o nuestro Rafael Cansinos Assens han coadyuvado a la transformación de la concepción genérica del hecho novelístico, que como tal hecho ha admitido –no sin reservas– su propia naturaleza sinfónica, libre de ataduras, que le permite acercarse al mundo de la poesía desde un lirismo textual que baila equilibradamente entre la prosa y el verso. La profundidad de las proposiciones metafóricas hace posible tal virtud, pero también coloca la estructura narrativa en una posición confusa frente a la crítica, que corre el riesgo de identificar atributos que no son reales, o que pueden llevar al lector a una mala

comprensión del objeto literario. Por eso Woolf se hace eco de esa problemática y procura considerar el lirismo como un eje fundamental en la construcción de la nueva novela, y sus destellos de idealización como vertebradores del esquema prosístico no convencional.

“Y la licencia poética existe. En *Tristram Shandy*, sentimientos y sensaciones presentados como “imágenes” se convierten en la estructura de la novela, describiendo brillantes momentos por medio de agudas comprensiones y juego verbal.” (Freedman, 1972: 253-254)

Todo esto conforma lo que la autora británica llama el “yo simbólico” y que no es sino el conjunto de “objetos y asociaciones para retratar los diferentes estados de conocimientos a través de los cuales es creado el momento” (en Freedman, 1972: 255). Es decir, que la experiencia fenomenológica que el lector vive en el instante mismo de la lectura, y que recrea los patrones de todo objeto novelístico, en el autor sirve para estructurar el propio edificio literario del producto, constituyendo los ejes fundamentales de lo que éste significa, para que así pueda institucionalizarse como modelo teórico de cara a la actuación de la crítica. Este proceso convierte al autor en paradigma del individuo pensante y receptor, más que creador tal y como lo entendíamos hasta el momento, y a la acción fenoménica en pasiva, más que en activa, en el sentido de receptora de imágenes y no de motivadora de las mismas. En la novela cansiniana, como vimos, la metáfora brota del ismo del pensamiento, que se presenta allá donde la palabra tiene una existencia activa. Es decir, que, en ningún caso, hay artificialidad en su producción, sino que posee una vitalidad innata que el proceso de conocimiento del hombre no hace sino manifestar, descubriendo la realidad de sí. Por lo tanto, la estructura de la novela moderna es la expresión de una naturaleza espontánea y su esqueleto, entonces, no responde a un artificio técnico, sino a una necesidad instrumental que brota del deseo de conocer(se). El impresionismo propio de la obra de Cansinos Assens, que refleja la actitud común de los modernistas, trata de acercarse a formas de expresión artística que lleguen hasta el fondo de esta actitud, definiéndola en su acción y no en su nomenclatura. De ahí que lo visual, lo pictórico, sea más efectivo en el camino de comprensión y concentración de la actividad literaria, en una ideología más cercana al pensamiento que a la teorización. Siguiendo con el razonamiento de Virginia Woolf, Freedman subraya que:

“(…) la imagen se convierte en la forma de conocimiento que corresponde a la figura en el lienzo del pintor. El diseño resultante no es instantáneamente reconocible. En su ferviente preocupación por las

relaciones, Virginia Woolf creó su modelo de imágenes y monólogos en constelaciones que mostraban relaciones abstractas más que movimientos corpóreos o formas.” (Freedman, 1972: 261-262)

De ahí que el realismo como concepto traspase la línea del descriptivismo costumbrista, para acercarse a un psicologismo exacerbado, rayano en lo irracional, que trata de aprehender lo que el pensamiento humano acaece en su día a día. Por eso Freedman habla de “retrato” como forma de nombrar lo que el lirismo dimensiona en su dibujo narrativo, ya que no es sino el individuo, el protagonista que se encarna en una voz, y no en un objeto preciso, aquel espacio, paisaje, figura, imagen, que determina el esfuerzo concentrador de la realidad. Se trata, no obstante, de un retrato abstracto, donde falla el detalle sólido, que se ha sublimado en un etéreo transcurrir por líneas del pensamiento. Es un dibujo del aire, una foto que apresa verdades que no pueden ser tocadas, y que no tienen una referencia más allá del instante en que se producen. La nebulosa de la mente se adueña de la voz narradora, impregnándola de evanescencia, de temporalidad. El instante de la lectura es un instante ya pasado, que ha dejado atrás toda oportunidad de vivir el momento en que la realidad se produce, pero esta limitación no hay arte que la supere. Empero, el lector se erige en recreador de dicha realidad, y el lirismo provoca en él la transmisión de un motivo que altera su propio devenir, con lo que la comunicación se produce y la realidad se reinstala, en otro tiempo y otra mente, pero realidad al fin. De ahí que el *momento* woolfiano pueda darse en su plenitud, siendo siempre una experiencia original. Para ello se han borrado ciertas líneas que han hecho del “retrato” una abstracción del término. Ya no se crean héroes de novela que se apoyan en referencias concretas, reconocibles, materiales, sino que se desvían los niveles, las formas, los planos, para llegar al desdoblamiento del personaje, cuya existencia biográfica no es interesante, ya que se produce en un mundo deshumanizado. Lo que nos importa, ahora, es la *novelización* del ente que nos va a permitir la cohesión de todo pensamiento interno. El lector tendrá la oportunidad de conocer los razonamientos de la voz narradora en tiempo real (o ésa es la intención) y la novela, entonces, será un diálogo constructivo entre dos voces, entreveradas en la acción comprensiva de uno y emisora del otro, donde las escenificaciones del marco de trabajo no condicionan absolutamente nada, pues han desaparecido como tal concepto.

“Y este desasosiego al no reconocer al héroe es una de las cosas que más reprocha el lector actual a una novela de este tipo. El intelectualismo de los personajes de *El mercurio*, su angustiada existencia, sin aparentes motivos para ello, produce enojo en el lector. (...)

Lo que ha sucedido en el capitalismo industrial es que el hombre se ha *cosificado* –empleando el término de Marx popularizado por Lukács- y su existencia individual ya no tiene demasiada importancia.” (Sanz Villanueva, 1972: 216)

Empero, es significativa la opinión de Ralph Freedman al respecto del héroe y su existencialismo vital (Freedman, 1972: 256), ya que no puede, en la limitación que el código literario ofrece como herramienta expresiva, obviar la presencia de una referenciación coetánea a los instantes cognitivos. Todo conocimiento se produce ante un objeto o en la simultaneidad del mismo, en el momento de la apreciación de los significados inherentes al hecho o resultantes de la acción. Por lo que, por mucha abstracción que se produzca en la estructura narrativa, la línea argumental ha de colocar, en su justa medida, los objetos que permiten el contraste entre la voz narradora y la existencia exterior. Esta *vitalización* del constructo literario redundante, o puede hacerlo, en la opinión de que, a pesar de toda naturalización de la novela, ésta sigue siendo un artificio, más o menos identificable. Tal vez por ello, la crítica puede hacer suyo el oficio que la teoría le otorga. De todos modos, reconocer en el ejercicio creativo un artificio no supone una desvirtuación de la metodología modernista, de los lirismos, del esteticismo o de cualquier modalidad de arte que permita la recreación ontológica. Dicho esto ya que los vectores de conocimiento, de identificación semántica de los objetos, son los auténticos reveladores de toda verdad, y no el constructo funcional en sí.

“A la vez, los objetos y palabras permanecen potencialmente distintos. El acto mental estalla en *relaciones*: las palabras se convierten en objetos; las apariciones sugieren los objetos tras ellas sobresaliendo de la cubierta de oscuridad.” (Freedman, 1972: 256)

De hecho, la materia temporal recogida en las novelas, además de responder a la circunstancia personal del hombre que las motiva, también puede ser categorizada como una fotografía de la existencia común al resto de individuos. De ahí que buena parte de la simbología que ha sido atribuida a determinadas obras de la modernidad, sobre todo, responda a ese deseo de interpretación que asigna significados más o menos trascendentes a realidades ficticias. De esta manera, mundos imposibles conectan con la vida cotidiana de las gentes, a menudo a través del símbolo, la abstracción, la idea; esta es una postura alejada de aquella que se apoyaba en la determinación, en el detalle, en la referenciación precisa, mucho más propia de la novela decimonónica.

“Es razonable, por tanto, que hayan abundado las interpretaciones simbólicas en una novela que, como *Pedro Páramo*, se aleja decididamente de la novelística tradicional realista. Un ejemplo característico de este tipo de crítica es la que ofrecen Peralta y Befurno Boschi (...) tratan de encontrar los símbolos míticos que en la novela se reflejarían en la búsqueda del centro cósmico, donde se renace a otro estado del ser y, por lo tanto, existiría la posibilidad de crear un hombre nuevo.” (José Carlos González Boixo: *Introducción* a Rulfo, 2007: 26-27)

El símbolo es, al final, el camino que une los pensamientos de miles de personas en torno a una vivencia que conecta el tiempo de las generaciones. Y ese fenómeno supone una auténtica ideología en sí mismo, y una solidificación significativa por encima del devenir temporal. Si bien el hombre ha utilizado el símbolo como argamasa de los órdenes sociales, desde sus tiempos más remotos, la atribución del mismo al argumento novelístico transforma la ficción, el desarrollo narrativo, en una amalgama de hechos fantásticos vividos como reales, hasta el punto de que la confusión llega a poner en cuestión los principios religiosos mismos, la tradición del pensamiento y la historia. Se trata de que el hombre perciba su realidad en la amplitud máxima, en la dimensión que, en pureza, le corresponde, dada su naturaleza compleja. Ródenas de Moya pone coto a esta prueba de fuego que desnivela los espacios asignados al orden literario del siguiente modo:

“(...) hay una verdad ficcional que opera dentro del marco cognoscitivo de la ficción y que admite ser exportada fuera. En la realidad empírica, la entidad objetiva es la obra de ficción, sobre cuya existencia es posible formular proposiciones decidibles (...) mientras que las proposiciones sobre entidades o acontecimientos situados dentro del marco de la ficción sólo son decidibles (cuando lo son) dentro de ese marco (...) lo que no degrada su condición de verdades o falsedades. Las consideraciones sobre la verdad ficcional, en la medida en que están insertas en una ficción, funcionan autorreferencialmente (...)” (Ródenas de Moya, 1998: 074)

Esto vendría a significar que la crítica sólo puede establecer condiciones de la estructura literaria acerca de la obra en su conjunto. Pero las decisiones en relación con los símbolos del texto, con aquello que está contenido en el desarrollo intelectual de la obra, se retroalimenta en la obra misma. Es decir, la obra sólo dialoga en su mismidad y, en su condición de producto artístico y creativo, con el exterior. Pero el fenómeno explicativo que supone la lectura de la novela únicamente podría ser definido en términos de novela, luego, colegimos, es la voz narradora en su amplia perspectiva –es decir, el conjunto de las voces del hecho literario- la única que, realmente, estaría autorizada para establecer

criterios sobre la verdad contenida en su palabra, que es la palabra materializada en el texto. Las implicaciones que este punto de vista tiene son dos, principalmente: la primera, que el texto debe ser tratado, desde el prisma de la crítica y la historia de la literatura, como un todo, como un objeto que puede ser referenciado desde el exterior y que contiene unas líneas y que, en sí mismo, constituye un modelo de teoría literaria que puede ser comparado con otros, similares o no; segunda, que la verdad o no de las proposiciones contenidas en el texto sólo pueden ser leídas desde la fenomenología perceptiva de las voces del mismo, es decir que toda verdad es verdad de la ficción, y sólo en la ficción pueden ser comprendidas, lo que implica que el lector ha de posicionarse desde la realidad del texto, y no en las afueras de su condición de individuo, externo a la obra literaria y perteneciente a otra realidad. Esto construye un espacio de no-realidad, por llamarlo de alguna manera, que sería el espacio de la novela, en el cual el hombre perceptor ya no es sólo un individuo que aprehende conceptos e imágenes, sino que es un ente de experimentación de la realidad física compleja del texto narrativo. La única manera de conseguir el efecto es, por una parte, la superación del concepto tradicional de realidad, que incluya otros modos de concebir la experiencia vital y cognoscitiva del ente humano y, por otra, la plena adscripción de la personalidad del lector al fenómeno de la lectura, lo que supone una alta dosis de motivación, predisposición y conciencia del hecho. El protagonista de *Niebla*, por ejemplo, es un caso extremo de confusión de realidad aunque, en el fondo, lo es más de asunción, de aprehensión de la misma, lo que le supone la voluntad de solucionar el problema planteado como un descubrimiento, llevando la complejidad al terreno de la cotidianidad del razonamiento. En este punto, Unamuno resuelve, de alguna forma, los parámetros limitadores que la tradicionalidad había impuesto, y coloca al lector en la disyuntiva de su propia realidad, como podrían sugerir otras obras anteriores de la calidad de *La vida es sueño* calderoniana.

Siempre se ha creído que la prosa resultaba ajena al carácter de dominio de la irrealidad, que la poesía representaba desde su atalaya estética. Los modernismos, como demuestra la obra cansiniana, acercan a la novela a los márgenes de un lirismo desrealizador, y eso dentro de una técnica que no se enajena y que es capaz de soportar el sólido peso de su naturaleza rígida y prosódica. Pero lo que posee la prosa, por encima de todo, es su carácter universal, que le confiere una infinitud propicia a la experimentación. La construcción de la *obra en común* es posible debido a este rasgo de amplitud, en el que la múltiple combinación de términos, que se imbrican en una

plurisignificación sin fin, se abona en la intertextualidad de las novelas, que no dejan de alimentarse unas a otras y, así, se matizan y se moldean a voluntad de las propias formas, cuyos contenidos empujan indefinidamente para que el movimiento no se detenga, y permanezca impasible ante el correr de los años.

3.1.3. La visión del tiempo.

La llegada de la modernidad trajo consigo numerosos factores de atracción de la obra literaria por el ser, en su más descarnada ambigüedad. La identidad del individuo se concentra en espacios que quedan sedimentados por el orden social e histórico y que, continuamente, salen a la luz por medio de comportamientos o acciones concretas que rebasan los límites de lo socialmente admitido. Pero al definir al hombre en su propio marco de intimidad, donde esa socialización ya no tiene poder alguno, la concepción de todo orden externo queda abolida. En este punto, a la novela ya no le queda sino la voz primera, el pensamiento instantáneo y su experimentación, ya que los detalles de la realidad práctica han quedado fuera de su espacio. Esto es un lugar común del diálogo del héroe moderno consigo mismo, en el que los puntos de referencia son creados en primera persona, a diferencia de la novela decimonónica donde se da un determinismo mucho más concreto. Por tanto, no sólo se trata de una relativización abstracta de la realidad física, sino que la novela moderna apuesta por la *psicologización* del texto narrativo, en un intento de eliminar las barreras que van ocultando la palabra desnuda originaria.

“Al concebir el tiempo sin sucesos y el espacio sin objetos, es decir sin seres, lo que hacemos es suprimir a éstos. Así el tiempo y el espacio “proviene de la radical heterogeneidad del ser. Siendo el ser vario (no uno), cualitativamente distinto, requiere del sujeto, para ser pensado, un frecuente desplazamiento de la atención y una interrupción brusca del trabajo que supone la formación de un precepto para la formación del otro”. Como chispas entre pedernal y eslabón, las relaciones del yo con el otro, escribe Machado en otro lugar, revelan “la incurable “otredad de lo uno”... la esencial heterogeneidad del ser”. Tanto es así que el mundo ya no puede reconocerse ni cifrarse, según ciertos poetas modernos, en símbolo alguno.” (Guillén, 2005: 44)

Aun estando de acuerdo en esta definición machadiana del ser de la novela, añadiríamos al respecto, que el símbolo no desaparece de la escena literaria y conceptual de la

producción artística, sino que nace incólume de la palabra arraigada en el pensamiento de la voz primera. Es decir, que al suprimir las líneas temporales tradicionales, lo que encontramos es un símbolo de la realidad que no se ha nutrido de los artificios históricos o de los prejuicios sociales, sino que conecta con la intimidad más profunda del individuo y, así, es capaz de ser admitido por los lectores del texto como universales en su raíz más esencial. De modo que la atemporalidad da como resultado una construcción de la realidad más honesta, aunque más heterogénea, sin duda. Al extirpar el tiempo del género narrativo, o al transformarlo en una complejidad diferente, el escritor está poniendo en solfa los valores atribuidos a la literatura como una realidad referenciadora del conocimiento humano. Y así, según opinan algunos críticos autorizados, estaría reivindicando su labor artística e intelectual por encima de tópicos de género. Aunque eso, evidentemente, no le exime de dar una consideración historiográfica, en su justa medida, a la propia obra.

“(…) “¿qué es la literariedad?” o “¿qué es la ficcionalidad?” (…)

Lázaro Carreter formula (...) “Es propia”, en primer término, “de un escritor genial su insatisfacción con los géneros recibidos”, como por ejemplo Lope de Vega.” (Guillén, 2005: 139-140)

Esta actitud, en el fondo, complica el problema, aunque ofrece una naturaleza de conjunto que da como resultado la *obra en común*, de la que venimos hablando. Sin embargo, podría parecer, a la luz de los análisis realizados a las diferentes obras novelísticas del siglo XX, por ejemplo, que los modelos teóricos que conforman las obras no hacen sino coadyuvar a la disgregación definitiva del concepto de comunidad literaria que venimos aplicando a esta disertación. Y esto porque la modelización que supone cada unidad creativa ha de basar su originalidad, su búsqueda incesante del ser, en una separación de toda herencia anterior. No obstante, afortunadamente para la crítica, la condición intertextual de la narrativa ayuda a compensar tamaña fuerza centrífuga. Como añade Lázaro Carreter:

“Si buscamos entre obras tan diferentes como las que se acogen al rótulo de “novela” rasgos comunes, observaremos que éstos se hacen más escasos y tienden hacia la desaparición a medida que consideremos más títulos y más ámbito temporal.” (Lázaro Carreter 1979: 116-119. Para la teoría de los géneros, García Berrio, 1994: cap. 4.1, recogido en Guillén, 2005: 141)

Esta es una opinión desesperanzadora, por cuanto que aleja al crítico de la posibilidad de encuadre temporal de las líneas comunes que todo análisis descubre y, ciertamente, duda de la consistencia de tales parámetros. Empero, el convencimiento de que éstos existen y se manifiestan con gran profusión, reside en la consideración de que la obra literaria evoluciona a partir de sí misma, y en la diferencia, que no es sino la reivindicación del uno sobre el otro, se encuentra el tronco común de un camino compartido. Si no perdemos de vista la esencialidad de la novela como género y como concepto literario, convendremos en que el tiempo y las estéticas no son capaces de disociar el fin y significación última de este tipo de arte. Además, considerar que el hombre a través del tiempo cambia para destruir todo lo anterior, sin que ello conlleve algún tipo de deuda con el pasado, con el antecedente, es admitir que el caos domina el proceso histórico de la humanidad, lo cual desde el punto de vista de la línea argumental no resulta creíble. Y si, como venimos afirmando, toda obra depende de las referencias anteriores, así como cada hombre tiene una circunstancias que no nacen de la nada, sino que han sido determinadas en su origen, resulta que los individuos son el trasunto de una realidad ya formada y el principio de una realidad nueva, que supone un salto desde lo conocido y, por lo tanto, un resultado, de alguna forma, de aquello. Esto, desde el punto de vista de la concepción literaria, se resume en que la originalidad no existe en su máxima expresión sino que ha de ser entendida como reafirmación de los valores del ser –valores pensados, motivados, creados- frente a los valores referenciales –valores percibidos, aprehendidos, heredados-. El tiempo, por lo tanto, es una referencia y su eliminación del espacio dialectal de la novela, es una transformación que, como veremos, no niega su existencia sino que varía su sentido consciente.

“Si la mudanza de formas y de emociones fuera total, ningún elemento, nacional o supranacional, resistiría al transcurso del tiempo –ni la comedia ni la tragedia, ni el ritmo ni la rima, ni el río ni la flor, ni la inminencia misma de la muerte- y toda universalidad sería efímera y engañosa. Tan sólo el cambio sería universal. Hipótesis infructuosa, desde luego, melodramática y negativa, puesto que equivale a la disolución del objeto de estudio que es la poesía, y de nuestra capacidad para percibirla.” (Guillén, 2005: 42)

Y como esa capacidad de percibir y concebir la poesía existe, resulta contradictorio considerar que la postura modernista que busca la destrucción de lo antiguo, por encima de todo, como una condición ideológica y un principio vital –hecho caricaturizado en la novela cansiniana *El movimiento V. P.*- daría como resultado algo que no fuera la

desaparición del propio orden literario y del arte en su totalidad. El caos no puede ser ordenado sino como un objeto manipulable desde parámetros discretos. Hemos de entender, entonces, que toda ideología rupturista por exacerbada que se muestre, tiene un principio regidor en el que establece los límites de su palabra. Es por ello que la estética finisecular, lejos de establecerse en las vanguardias, en un alarde de coherencia, se va construyendo a la par que desguaza sus evanescentes principios. Siendo esto que el camino de construcción del nuevo arte supone, en buena medida, el modelo teórico a seguir, y no un instante temporal concreto del proceso creativo que une a los escritores adscritos, supuestamente, al movimiento. Sin embargo, como hemos analizado con profundidad, la obra cansiniana, que también se construye dinámicamente, acaba estableciendo unas líneas identificativas, hasta el punto de que pueden parametrizarse con bastante facilidad. Esto no coloca a Cansinos Assens fuera del orden modernista, sino que hace de su actitud crítica una convergencia razonada con el pasado: el literario y el suyo propio.

Curiosamente, la crítica se empeña continuamente, a pesar de todo lo dicho, en categorizar la novelística dentro de los márgenes de la estrategia socio-política, y de acuerdo a parámetros que coinciden con los espacios de la historiografía convencional. Esta labor, de tintes academicistas, sustenta buena parte de nuestra herencia cultural y del mensaje educativo que acumula la literatura como disciplina investigadora y docente. Pero este fenómeno se da porque, en sí, esta variante crítica no tiene sus pies asentados en el orden literario, con todo lo que conlleva y ya hemos explicado, sino en disciplinas auxiliares. Sin desdeñar la capacidad complementaria que estos conocimientos puedan aportar al edificio literario, su supremacía desvincula al crítico de la línea de *irracionalidad creativa* que todo estudio que se precie en torno al texto, presupone. De ahí que las conclusiones alcanzadas no sean sino modelos apriorísticos, caracterizantes, y nazcan de una línea de conocimiento indebida para los propósitos iniciales. Al vincular a la novela a un modelo teórico externo, estamos desvirtuando la naturaleza original de la obra literaria, cuyo orden proporciona el auténtico esquema caracterizador, y no al revés. Entonces, el modelo ya no dependerá de la obra misma, de su realidad como fenómeno dinámico, sino de elementos que han venido siendo “historiados” desde posiciones alejadas a la novela, al objeto de estudio, en cuyo caso, podrían ser aplicados a cualquier otro objeto, justificando, así, resultados que acaban siendo ambiguos, por cuanto que no corresponden, específicamente, a la unidad puesta a disposición de la

crítica. La banalización del objeto literario es, en este orden de cosas, la eliminación del requisito de personalización del estudio crítico, dado que el modelo preexiste a la producción estudiada.

“(…) una buena parte de las doctrinas que sustentan la novelística del siglo XX –doctrinas que derivan en su mayoría de las ciencias sociales y la historia de la cultura- no vacilan en delimitar los contornos de la novela por cuanto ésta se origina sólo en unas determinadas condiciones, ha de satisfacer un cierto cometido cultural y, bajo su vestidura artística, debe ejecutar una crítica moral que ha de ser *a fortiori* homogénea con las condiciones, por así decirlo, del suelo donde nace.” (Benet, 2012:209)

Y esto teniendo en cuenta que, lo que llama T. S. Eliot “el talento individual” (en Guillén, 2005: 143), no es sino una manifestación intrínseca de ese orden connatural al cuerpo del texto, aquel que no deja de ser sino una materialización de las discusiones intelectuales que el lenguaje permite, y que van insertas en su ser. En el mismo terreno, Francisco Rico hace hincapié en que la relación entre la tradición y la evolución, con el autor como medio de transmisión, es “recíproca”, lo que supone que el pasado ejerce su influencia para vencerse a sí mismo, a través de la pregunta sobre la categorización del arte. Esta pregunta, base de toda expresión creativa, es un motor primigenio, y se da, con toda seguridad, en cualquier manifestación que pueda ser considerada auténtica, es decir no condicionada, en un primer instante, por otras líneas de trabajo que poco tienen que ver con la literatura en sí –me refiero, indudablemente, al mundo de la literatura comercial y los llamados *best sellers*, con todas las reservas que me merece una generalización de esta categoría, a la que hemos dado un carácter negativo pero que posee honrosas excepciones-. Empero, para llegar a admitir la relación entre la novela y su modelo teórico derivado, debieron aparecer los modernismos, que, al confundir el esteticismo con un principio activo de la intelectualidad, derribaron las barreras que existían entre contenido y continente, poniendo en duda el concepto de significación, creando una disyuntiva en el equilibrio entre *cuerpo* y *alma*.

“Martí creo que es el primer teorizante moderno que en español concibe el quehacer literario o poético como unidad indivisible (...) Él se adelantó a la estilística moderna en nuestra lengua al concebir el estilo como simple “forma del contenido”. Expresión y esencia son en él una misma y sola cosa.” (González, Manuel Pedro: *En torno a la iniciación del modernismo*, en Castillo, 1974: 220)

Y lo que ese modo de entender la literatura creó es una sustancia intemporal, que trasvasa cualquier historización y que altera la disciplina crítica convencional. Más que como modelo paradigmático que vincula al ejercicio novelístico –y artístico, en general-, la estética modernista recrea los conocimientos de la percepción como fenómeno humano, como explicación de los mecanismos cognoscitivos, educativos incluso. De ahí que no deberíamos hablar de los modernismos como una simple etiqueta histórica, sino como una categoría estructural con respecto a la metodología crítica. La novela del siglo XX hace suyos los convencimientos de la estética finisecular eliminando la tramoya que acompañaba al movimiento y que sólo fue propicia a los espectáculos vanguardistas, e incorporando aquellas líneas temáticas y vertebradoras que dan sentido a su ejercicio ontológico, y que hacen de la historia de la literatura una materia cohesionada pues explica igualmente el clasicismo más alejado en el tiempo y la versión más cercana a nuestra realidad física, sin que las etiquetas conocidas de todos puedan suponer un lastre a la verdadera disertación sobre el ejemplar estudiado.

“Pues el espíritu de desorientación patente en esa literatura, y el cual se transparenta en la soledad, el acoso metafísico, la angustia existencial, la futilidad y el pesimismo, que pernearon y enriquecieron gran parte de la producción modernista impera también en la narrativa actual.” (Schulman, Iván A.: *Reflexiones en torno a la definición del modernismo*, en Castillo, 1974: 357)

Lo que parece caracterizar el ejercicio intelectual modernista es la visión supratemporal que proporciona la voz creadora, y que subyace al esfuerzo de originalidad que lo acompaña. Por primera vez en mucho tiempo, el autor se pone frente al espejo de la sociedad y se pregunta sobre la utilidad de su arte. Anteriormente, esta respuesta llegaba a una conclusión utilitarista, empleada en términos de socialización de la actividad. Cuando la integración se producía, el arte se volvía empático, hasta el punto de que las obras acababan *reinstaladas* en el programa general, ejercido desde las instituciones culturales y políticas. En el autor de fin de siglo se observa una actitud de desprecio, de desconsideración hacia el orden social, y de magnificación de la actividad creativa, lo que da pie a una estructuración social paralela, a un mundo de literatura que está más allá de toda historia. Así, desde la originalidad de la estética prosística, ya no existe limitación al significado de las palabras, ya no existe orden morfológico o sintáctico que determine la novela, sino que es ésta la que construye su mundo que, al fin, es el mundo todo. Este nivel de materialización del orgullo creativo del escritor, que acaba confundándose con

el poeta, es muy de tener en cuenta a la hora de intentar explicar una “historia” de la literatura dentro de la historia general, a la que sólo corresponde como un fenómeno cronológico con una fecha precisa, pero cuya composición parece prescindir de la estructura temporal física.

“(…) la reticencia por parte de D. Barnes de crear un arte fácil que pueda alcanzar un éxito seguro y accesible. En este sentido, defiende el orgullo artístico frente a un público mayoritario.

Barnes dedicó su vida a la escritura sin esperar con ello la gratificación inmediata. Su objetivo principal no es la fama sino la creación literaria (…).” (Cobos Fernández, 1995: 124)

Así que, en cierto modo, el escritor es un iniciador de la acción educativa social, de un didactismo encaminado a la reorientación de la intelectualidad, tal y como está asimilada. Sólo el artista puede reeducar al hombre, hacerle ver con los ojos del verdadero conocimiento, liberarle de los atavismos de la historia –de la que no es capaz de obtener una verdadera enseñanza productiva-, proporcionándole una herramienta universal que no limite sus movimientos, dejando a la mente el campo abonado para la experimentación de todo fenómeno. Incluso, el autor modernista, así concebido, está redescubriendo la novela. A popa de los movimientos homocentristas, aprovechando el viento de sus enconados esfuerzos por centrar la voz en la primera persona originaria, los discursos esteticistas liberadores han colmado el ansia expresiva de los escritores del mundo, y han resocializado sus experiencias fenoménicas. La observación, la percepción, la aprehensión del hecho más allá de los rasgos físicos, el diálogo interior, la formalización del caos mental, y otras desavenencias con la tradición institucional, han creado el modelo definitivo de novela, en el que también hay espacio para el aprovechamiento de técnicas asociadas a otros modelos intelectivos que, no obstante irreconocibles para la modernidad, son capaces de adaptarse a las nuevos conceptos, debido a la flexibilidad sin límites que ofrece el lenguaje.

“El asalto del siglo veinte sobre la experiencia interior ha traído consigo una profunda revaloración de la novela. Se han utilizado técnicas tradicionales como el punto de vista y la trama narrativa, no para producir un vívido mundo de la acción, sino para encontrar análogos formales para un mundo personal. De manera muy característica, muchos novelistas contemporáneos han diseccionado un yo –el suyo propio o el de sus protagonistas- y lo han vertido en el escenario en el que la trama y los temas son puestos en acción a distancia y a menudo con formalidad. (...) Las novelas líricas modernas son hijas del romanticismo.” (Freedman, 1972: 35)

La adscripción de los diferentes autores a líneas conscientes de trabajo no va en detrimento de esta concepción universal del modelo novelístico, tan sólo muestra una postura idealizada, una toma de posición ideológica y artística por parte del creador, que es lógica, si tenemos en cuenta el desafío que supone, en determinados momentos históricos, la autoafirmación como narrador de un tiempo nuevo. Hermann Hesse es un buen ejemplo de ello pues, aunque concebido en una forma de romanticismo que él mismo asevera como “alemán”, habla de “una herencia y una culpa comunes” (en Freedman, 1972: 65) o, lo que es lo mismo, de una consideración del yo como problema de la novela. Sin embargo, estas etiquetas históricas no hacen sino dar un motivo de desarrollo de experiencias creativas originales, que utilizan los puntos de referencias como armas arrojadas de su particular lenguaje. Más que de modelos teóricos externos, estaríamos hablando de actitudes complejas, ideológicas, marcadas por el ansia de poner nombre a una cosmovisión que tiene en la expresión literaria su cauce de actuación social. Al final, los modelos convencionales no son sino espejos, herencias genéticas a transformar, pero pueden ser también herramientas técnicas de las que extraer un aprovechamiento. La doble herencia tiene como fin la consolidación de un fenómeno del ser humano, retroalimentado en la acción intelectual. Hesse, a pesar de lo que se pudiera entender de sus afirmaciones, no es un romántico al uso, sino un novelista moderno que rehace superficialmente los rasgos de ese romanticismo en una estructura compleja completamente novedosa. Así lo explica Ernst Robert Curtius:

“(…) esta sorprendentemente fiel reproducción de la tradición romántica ha situado a Hesse fuera de la corriente principal de la novela europea desde Flaubert a Joyce, Gide y Mann. Pero Hesse utilizó el romanticismo como un instrumento para el desarrollo de un acercamiento original que conduciría a un certero análisis del yo, el significado de la identidad personal y las condiciones de la conciencia personal, temas que explora en término contemporáneos.” (en Freedman, 1972: 67)

Otras relaciones con el pasado se basan en una estructura anterior, no en una manifestación ideológica o un pensamiento global, de modo que representen la nueva realidad sin perder la elegancia serena de lo conocido por el lector. De este modo, el yo puede deslizarse a través de una transición suave, reconocida en los primeros albores del modernismo –ya somatizado–, asumiendo una cierta continuidad estética, sin perder la individualización del modelo propuesto, como ocurre con André Gide. El hecho de que se haya transformado la realidad en una suerte de conciencia de la voz primigenia, haciendo que sea el narrador el responsable del curso del tiempo y de las cosas, origina

una corriente de pensamiento que enlaza la revolución romántica con las vanguardias posteriores, en el primer tercio del siglo XX. Este flujo ideológico y expresivo permite a ciertos autores, aun compartiendo principios fundamentales de su arte con el pasado más reciente, abordar caminos de experimentación insólitos, llegando al otro extremo del origen del que partieron, y ofreciendo al lector una estructura narrativa aparentemente dissociada de la tradición a la que se adscribe. Esto da como resultado un desbordamiento del horizonte de expectativas del perceptor muy acusado, con lo que se modifica la experiencia de la lectura y el fenómeno literario alcanza su más alto grado de influencia personal y social. Es el caso de autores como Virginia Woolf:

“(…) a pesar de toda su deuda con esta tradición y a pesar de su preocupación por las condiciones de la conciencia, sus imágenes poéticas estaban centradas en el *proceso* de conocimiento, el análisis de sus relaciones inherentes, que envuelven tanto al mundo como al yo.” (Freedman, 1972: 340)

En la influencia que la tradición impone a la novela moderna, hallamos ejemplos de estructura narrativa que ya habían sido explorados y que, de algún modo, habían abierto un caudal de posibilidades que los nuevos artistas habían de continuar. La deformación, sea por la vía de la caricatura, el humor, o el tratamiento y relación del sexo con la sociedad y los nuevos valores del yo, es capaz de crear modelos nuevos a partir de una concepción inicial compartida. El lirismo, que tiene que ver con ese romanticismo militante del pensamiento creativo homocentrista, ha navegado por la idea de la modernidad con importante presencia, exaltando la palabra en su desarrollo interno, aligerando el peso de las estructuras impuestas desde lo institucional pero dotando, también, a los términos de una visibilidad refractaria de las cosas, transformando objetos en ideas. Un buen ejemplo de ello lo compone la monumental obra de Laurence Sterne, que es un importantísimo paso a tener en cuenta en la construcción de la *obra en común*, pues enlaza dos tiempos muy lejanos –que corresponden al clasicismo y la modernidad, respectivamente- en una unidad creativa de sorprendente firmeza y empatía social.

“En el siglo dieciocho, la forma “poética” de *Werther* o *A sentimental journey* había sido sugerida por un deseo de penetrar la sustancia de la emoción yacente en la conducta de los personajes. (...) En *Tristram Shandy*, el énfasis en la sensibilidad se combina con un audaz desplazamiento de la realidad, una disrupción de la continuidad lógica, una creación de efectos inesperados.” (Freedman, 1972: 348)

Otras veces, la modernidad ha aparecido como una forma de auxiliar a un modelo teórico anterior, incompleto, en el que el autor se ha sentido identificado. Así, Ralph Freedman, al que venimos siguiendo aquí con interés (Freedman, 1972: 348), nota el romance y el cuento gótico como un primer ejemplo de la simultaneidad entre los modos de la realidad física y la fantasía, que es el escalón que coloca al narrador en los espacios no hollados por la consciencia social, individual y cotidiana. Empero, las realizaciones más propiamente “modernas” nacen de una rebeldía ya conocida frente a las instituciones literarias e históricas, y de un hastío de la estética establecida. La poesía del nuevo tiempo ejerce su particular magisterio mediante una ruptura temporal y de la consciencia del lector, colocándolo en el callejón sin salida de sus propios medios, obligado a crear sus propios límites, a descubrirse y a mostrarse, a identificarse en una extrañeza que, poco a poco, va calando como una liberación. La realidad insatisfecha se anuda en la inconexión de las palabras, en el margen desconocido de los pensamientos que tienen su particular matriz, hasta ahora ignorada por el arte. Lo que el lector comienza a vislumbrar es que la estructura expresiva de los rebeldes había permanecido bajo otros rasgos, y que los principios se habían consolidado, dando como resultado algo más que un sentido del aislamiento: una profundización en las herramientas culturales como medios de transformación social. Es por esto que el pensamiento considerado culto comienza a aparecer en la trama narrativa como un ejemplo de *novelización* de la sociedad y las ideas.

“La estética y la filosofía de Schopenhauer, la práctica de Novalis y E. T. A. Hoffman, habían ayudado a modelar una nueva novela “romántica” que ahora aparecía bajo un aspecto diferente.” (Freedman, 1972: 349)

Todo este pasado literario, padre de las actitudes modernas en buena medida, determina, también, culturalismos más reconocibles, de modo que algunos autores, desde el principio, se adscriben inevitablemente a una realidad histórica o social. Esto tiene un motivo mucho más funcional y creativo que, como se podría llegar a creer, meramente categórico. De hecho, se trata únicamente de una utilización interesada de ciertos modos y maneras del pensamiento y la estética, y no de una consideración ideológica del problema de la novela. Pero, de cara al lector, puede aparecer como una continuación de los modos de la cultura de un pueblo, o como una confirmación de ciertas afirmaciones que ya han sido inoculadas por la sociedad después de una perspectiva temporal adecuada. La asimilación de los nuevos valores, por el tamiz de la tradición, es una buena manera

de integrar el proceso reeducativo del lector, por lo que algunos creadores prefieren la ruptura desde la referencia, antes que la extravagancia original.

“En algunas literaturas nacionales aparece una forma lírica mejor recibida que en otras (...). Las razones para la relativa prominencia de las novelas líricas en Alemania y los países de habla alemana son complejas (...) la prosa alemana debe su ímpetu al romanticismo y al modelo de *Wilhelm Meister* de Goethe, que, aunque no es lírica en sí, es una forma “no novelística” de novela que se presta fácilmente a distorsiones alegóricas.” (Freedman, 1972: 350-351)

En esas realidades nacionales, no siempre el paso de la tradición a la modernidad se ha completado con entusiasmo. Las reticencias iniciales se deben, en ocasiones, a las limitaciones del entorno literario, a un público institucionalizado hasta el punto de no estar predispuesto a los cambios, a un convencionalismo de época, rayano en la solidificación de una sociedad estática y, por más, a la sensación de comodidad que producen los valores aceptados y asimilados como correctos para el orden vivencial. También puede deberse al carácter de una sociedad, desarrollado como elemento defensivo frente a valores externos. Freedman reconoce en la sociedad inglesa decimonónica fuertes reticencias a los nuevos experimentos. Curiosamente, algunos de los autores más exacerbadamente modernos provendrán de esta cultura. Tenemos la seguridad de que a más institucionalización corresponden, naturalmente, los ejercicios más incisivos de la nueva estética, en un esfuerzo titánico por distinguirse de la masa reconocible. Una vez encontrado el punto de apoyo sobre el que elaborar el plan creativo, las posibilidades se disparan y la novela evoluciona imparable. El caso de la literatura británica podría ser paradigmático, en este sentido.

“Si no la poesía al menos la novela parecía inviolablemente inglesa, cuyas normas habían sido establecidas por Fielding, Thackeray y Trollope. (...)

Se abrieron nuevas perspectivas solamente cuando los experimentos con el lenguaje se identificaron con una nueva psicología de la novela.

El flujo de conciencia (...) ofreció posibilidades para la ficción poética que eran fervientemente explotadas por varios escritores experimentales ingleses.” (Freedman, 1972: 352)

Sin embargo, la relación con el pasado puede resultar traumática. Algunos autores, enzarzados en un reconocimiento de la ideología creativa romántica, han visto limitados sus márgenes de movilidad técnica y conceptual en la búsqueda de un objetivo común, pero donde los órdenes literarios tradicionales imponían un cierto modo de

comportamiento. No es más debido esto a una necesidad de reconocimiento social, como a una intensificación de la exactitud de las palabras, convenida con ese modo de pensamiento que, en un principio, alegaba una naturaleza tradicional de las formas. El hallazgo de la precisión estética no siempre se corresponde, originariamente, con la ruptura convenida, y el camino se hace codicioso y difícil, por lo que el lastre de la historia puede dejar huellas profundas, que se verán cicatrizadas con la sucesiva experiencia creativa de los grandes pensadores del género. Esta lucha de los escritores representa una ayuda incuestionable al análisis de las formas y una explicación convincente de la trazabilidad de los objetos literarios y las ideas en ellos contenidas. Es una forma de madurez que, inexorablemente, presenta su candidatura a la modernidad en cuanto vislumbra el dibujo exacto de la imaginación.

“Incluso en los países de habla alemana se ha materializado un alejamiento del liricismo de la novela romántica. (...) Escritores de la primera mitad de siglo tales como Heinrich Mann, Stefan Zweig, Alfred Döblin, Klabund, Rudolf Binding, e incluso Franz Kafka y Robert Musil, han sido acosados en alguna manera por una forma romántica como la leyenda, la búsqueda episódica, o el retrato imaginista del yo.” (Freedman, 1972: 356-357)

Observamos cómo el peso de la tradición literaria permanece junto al ser individual, que lucha por un cambio y que rechaza “lo viejo”, aun en la pertenencia a unos valores genéticamente propios. La realidad de la sociedad histórica, que condiciona los modos de pensamientos iniciales de todo hombre, motiva las acciones evolutivas del individuo, absorbo en la solución que su creatividad le puede proporcionar. Es por ello que la novela moderna, al estilo de la ideología modernista, confiere al proceso creativo un carácter intervencionista. Esto es así ante la imposibilidad de cambiar los órdenes estructurales de la nueva sociedad, violenta, nacida de las guerras, involucionista, que empuja al individuo hacia la alienación, la experimentación del yo, la vuelta a la conciencia. La toma en consideración de los problemas del hombre, y de su irresoluta materia en el espacio de la historia, da significado y ser de humanidad a la creación literaria, exenta de toda representatividad superficial y comprometida con la acción transformadora.

“These narratives of progress helped to create a revolutionary pressure for change, but they also came to be associated with a sentimental ideal that the reality of industrialization seemed to contradict.” (Clark, 1991: 32)

Lo que Suzanne Clark llama la “colonización del viejo lenguaje”, en referencia a la obra de Edna St. Vincent Millay, describe el intento de los autores de llegar al fondo del alma perceptiva del lector. El ansia de distribución de las ideas, de pedagogía de la sociedad, que intenta sacar a flote las motivaciones de los individuos, comunes y concretas pero dispersas en su expresión y forma, conduce a una utilización de los medios reconocibles. Cuando esta manipulación de las formas tradicionales de la novela se realiza en la literalidad de su materia estética, esconde una intencionalidad significativa, puesto que puede subvertir, transponer los órdenes del producto, aprovechando el amplio espectro semántico de las expresiones utilizadas. Tal es así, que en la multiplicidad del signo lingüístico se halla el germen de su propia evolución. Los autores que realizan esta labor, lejos de ser adscritos al viejo régimen institucional, han de ser revisados como singulares renovadores del lenguaje de la novela, puesto que representan un mensaje distinto, auténticamente original sobre el modelo heredado y comprometidos con el cambio social y la intervención del arte en el mismo. Esto demostraría la nula disposición de la crítica historiográfica que se basa únicamente en las líneas técnicas y en la modalidad estética del producto literario, y no se aproxima a la condición íntima del mismo desde el ejercicio de la perceptibilidad intelectual del lector.

“(…) Millay wrote poetry which appears to do the opposite of demonstrating female difference.

Far from subverting the masculine tradition by using poetic conventions in new ways, in the very age of “make it new”, Millay was writing sonnets.

She subverts male modernism by appropriating conventional male poetics from a more classic past, speaking a colonized discourse.” (Clark, 1991: 71)

En esta variabilidad de las posiciones y las actitudes individuales artísticas, Claudio Guillén pretende detener el caos temporal para ordenarlo de cara al ejercicio de la crítica histórica. La necesidad de categorizar los modelos teóricos, sea en el orden individual o en el orden exterior general, precisan de un espacio concreto de estudio y análisis que, al recoger las múltiples aspiraciones de las unidades literarias, debe corresponder a un entorno común, o considerado común en su argumentación arquitectónica. Esto significa que únicamente desde el género *novela*, como principio básico de estudio, podemos ir entrelazando las diferentes proyecciones ideales del mismo, puesto que su naturaleza sinfónica le confiere rasgos de amplitud suficiente, como para establecer criterios parametrizables. La novela, como concepto general, es una forma de temporalidad en sí

misma, que puede prescindir de la historiografía y construir un discurso crítico a partir de su condición motora de la creatividad y el impulso social.

“La extraordinaria continuidad de los géneros consiente por igual el cambio y la oposición al cambio, la innovación y el apego a las raíces (...). Los géneros son los signos más notorios de ese entrecruzarse y superponerse de lo continuo y lo discontinuo que marcan el itinerario singular de la literatura. (...) Hay, pues, permanencia y alteración a la vez.” (Guillén, 2005: 141)

Claudio Guillén, en la misma línea, nos recuerda que el género, además de ser un espacio de liberación con respecto a la fisicidad del tiempo, vincula a la obra a “un todo”, en el que el autor toma una decisión generativa de su arte (Guillén, 2005: 142). Es decir que, además de un marco de idea, la novela es también un marco de trabajo, una herramienta precisa que discrimina otros modos de expresión y que se adecúa convenientemente al nivel participativo que todo autor tiene en la sociedad y en la historia. De ahí que el novelista no es sólo un autor creativo sino, en buena medida, un político que establece su discurso dentro de los márgenes de su elección. Al tratarse de un género sinfónico, de una extraordinaria polifonía y plurisignificación, las herramientas se confunden, al abarcar otras manifestaciones como el ensayo, la poesía, el artículo, la correspondencia, el periodismo, la descripción costumbrista, el impresionismo, etc. Con lo que la técnica, reiteramos, pasa, aquí también, a un segundo plano, volviendo a la categoría *idea* como elemento indispensable de definición del género, a lo largo de toda su transformación. *Idea*, eso sí, como efecto comunicativo y no únicamente como término ideológico. Es decir, que trataríamos con potencias que llevan en sí el germen del acto y que sólo son reconocibles sobre la consecuencia del mismo. Como ejemplo, valga la posibilidad de transformación del tiempo en la conciencia del ser de la novela. La narración moderna ha vinculado el transcurso de la experiencia en la percepción de la voz primera, sea una o muchas. Luego, la realidad, concernida en el entorno fenoménico de la ficción y concentrada en el lenguaje expresivo de la voz narradora, ya no tiene más relación con el exterior, con la realidad empírica, si no es a través de una operación de transfiguración de ésta en aquélla. Por lo tanto, intelectivamente hablando, el autor transforma –o más bien, diríamos su obra- el concepto de realidad, de existencia, que el individuo ha aprehendido desde su nacimiento, como una vía de vinculación con el objeto que, hasta ahora, únicamente dependía de la experiencia física y no de la conciencia individual.

“(…) Jarnés aprecia en el artista un don que no posee el resto de seres humanos, el de vivificar el pasado. El medio de que se sirve es la evocación o la intuición (…) el artista confiere orden a lo que no lo tiene, hace inteligible lo que no lo es, traza itinerarios en esa red embrollada y los hace practicables. En definitiva, el artista *inventa* el pasado. El orden y la armonía sólo están –cuando lo están– en la ficción.” (Ródenas de Moya, 1998: 190)

Y esa intervención en la historia, en los hechos registrados como “pasados”, tiene una especial relevancia, por cuanto que altera la manera que tenemos de concebir nuestra heredad, la materia de la que estamos hechos y de la que venimos, como entes sociales. Contiene el peligro de un cierto libertinaje impropio de la realidad sustancial del individuo, pero confiere, sobre todo, la posibilidad de la reinención del ser sobre un *geist* que puede ser explicado sin que, para ello, se caiga en la negación absoluta de la sustantividad. Negar el pasado no es destruir la verdad, sino una manera de traerlo al presente en un orden de comprensión fenomenológico y no teorizante. Lo que se transmite, en este sentido, es un principio vital, inexcusable y común a ambas interpretaciones, pero de una naturaleza menos alienante que la de la historia, que adolece de simultaneidades y de otra explicación que no sea la del orden administrador de los pueblos.

Las alteraciones que tienen lugar en el orden cronológico de la historia crítica de la literatura y que, de modo funcional, representan los hitos que marcan definitivamente la categorización y los términos de dicha historia, tienen que ver, normalmente, con momentos puntuales en los que se manifiestan rasgos precisos de un modelo teórico determinado. Es verdad que, como dice Fernando Toda (Toda: *Introducción*, en Sterne, 2000: 9-10), la novela inglesa, propiamente, comienza en el siglo XVIII, época a la que pertenece Laurence Sterne. Sin embargo, Sterne es una “excepción”, un “elemento discordante” al que algunos llaman “el James Joyce del siglo XVIII”. Es decir, que el modelo teórico que reconocemos como *novela moderna*, y que identificamos normalmente con el siglo XX, tiene una propuesta precisa y muy reconocible doscientos años antes de su categorización histórica. De hecho, Sterne conecta directamente, no sólo con Joyce, sino también con Charles Bukowski o con Henry Miller. El hecho de que modelos diferentes compartan espacios temporales coetáneos demuestra que la categorización tiene más que ver con el modelo unitario que con la línea temporal, algo que ya sabíamos, por cierto, pero que redundaba en que la modernidad de la novela ha seguido un largo camino que se confirma en el instante en que la sociedad se identifica

con dicho modelo. Es decir, que, en ocasiones, las alteraciones creativas que proponen teorizaciones sobre la intervención de la literatura en la sociedad, no reciben el eco adecuado, lo que las hace incompletas, no constituyendo, entonces, modelos acabados y reconocidos por la historiografía. El método crítico necesita de la aprobación general, de la ubicación de la teoría en la realidad empírica; ésta puede ser considerada por el colectivo literario, en particular, y sólo auxiliariamente por el resto de la sociedad, pero, aun tangencialmente, necesita recibir la confirmación del ente colectivo. De esta manera, la crítica se puede considerar certera pues, de lo contrario, resulta un proyecto incompleto, incomunicable y escasamente pedagógico. La obra de Sterne, en la práctica, contiene todos los elementos de un modelo teórico de la modernidad, mas en su época no podía ser reconocida como tal sino superficialmente y halla su lugar en la novela desarrollada mucho más adelante, en un futuro lejano, donde el nivel de comprensión está ajeno a la tradicionalidad de la sociedad dieciochesca. En tal caso, su tiempo es el tiempo de una sociedad apartada, que no corresponde con el tiempo de su creación. Si hemos dicho que la novela contiene el tiempo en sí misma, éste es un buen ejemplo, que se ve confirmado únicamente cuando la conciencia colectiva es capaz de asimilar tamaña enseñanza expresiva y llegar, así, al fondo comunicativo del texto de Sterne. Considerar al *Tristram Shandy* como un *precedente* de la novela moderna no hace sino expresar su afirmación como modelo teórico válido para tal definición categórica, pero también relativiza su situación temporal, añadiendo el matiz de distanciamiento que ayuda a comprender, en parte, las diferencias o matizaciones que su técnica literaria puede tener con respecto a obras mucho más cercanas. En el caso de Rafael Cansinos Assens ocurre algo parecido: si bien su obra se enmarca en los límites del fin de siglo, en los instantes en que los grandes ejes de la novela moderna están dando a luz sus producciones más significativas –hablamos de Proust, de Joyce o de Kafka-, es evidente que, en el contorno característico de nuestra nación, con condiciones socio-políticas muy particulares dentro del orbe europeo, ocupa un lugar de avanzadilla que no se verá confirmado hasta los vaticinios del tremendismo de Cela o la irrupción de Luis Martín-Santos. Pero, en esencia, Cansinos adelanta técnicas y discursos que luego serán moneda común en la tardía modernidad del género en España. Y esta cuestión, que no aparece en ninguno de los manuales de la historia de la literatura española, ha de ser claramente destacada, como venimos justificando desde el principio pues, de este modo, podremos proyectar de manera crítica la obra de Cansinos Assens en la totalidad del conjunto de la *obra en común*, que surge a partir de la modernidad del pasado siglo.

El diálogo acerca de los problemas del hombre apuesta, ideológicamente hablando, por una desaparición de los intereses sociales adquiridos, aquellos que crean la disfunción, de modo que los entes humanos son mirados como individuos y no como clases. En sociedades de difícil equilibrio –casi todas lo son- como la rusa del siglo XIX, los intelectuales como Dostoievski o Tolstói persiguen una unidad de pensamiento que elimine las discriminaciones, como única forma de intervenir en la armonía social. Así, la sensibilidad comienza a dominar el entorno de la narrativa, sacando a la luz determinadas escenas que habían permanecido implícitas en el descriptivismo decimonónico, pero que no habían llegado a expresarse en toda su crudeza. La autocensura novelesca es vista como un mal institucional que ha de erradicarse y, cada vez más, el autor será una voz de su tiempo pero que, de ese modo, se transforma en una voz universal que adelanta una visión del ser humano que puede ser aplicada más allá de las épocas. Esta reivindicación de la cultura como herramienta que distingue al hombre es en Rafael Cansinos un elemento capital: él mismo se proyecta como un eje de discusión de los nuevos movimientos, participa activamente en el surgimiento de las distintas propuestas juveniles y se apoya en los diálogos en transformación para ir configurando su técnica narrativa. Su conexión con los movimientos renovadores europeos le proporciona una posición de privilegio en un mundo en constante cambio, donde los modelos teóricos apenas ven la luz y ya desaparecen, y donde el ansia de modificación y constante renovación parece insaciable. En el caos dominado por el dinamismo, como una máquina que devora constantemente lo que produce para volver a producir, cualquier influencia es tomada en consideración, siempre que siga unas líneas centrales que no traicionen la idea global de modernidad. Supone un rasgo de la época el fructífero contacto entre culturas alejadas y dispares: el orientalismo de los textos, la influencia de la narrativa sudamericana, las técnicas cinematográficas de la novela norteamericana, la visión del exilio español en el extranjero, el simbolismo francés, las aspiraciones filosóficas de la novela de la Europa central, etc. El género salvaguarda sus propias fronteras, que no corresponden a las fronteras de los países o de los órdenes culturales históricos, sino que poseen su propia idiosincrasia. Hay quien ha visto en esta amalgama de acontecimientos un principio de desintegración de la novela y una difuminación de sus líneas actorales. En cierto modo significa la desaparición de lo conocido y la reinención de los términos asociados al nombre que representa. Es como decir que todo lo que se entiende por *novela*, desde la antigüedad, ha llegado a un punto de no-retorno en el que

la línea a seguir es completamente distinta, entendiendo esto como una recodificación del modelo. En consecuencia, la novela moderna ya no sería novela en el sentido conocido y habría de constituirse en un nombre aparte, diferente, que considerase otros valores y otras intenciones. Pero esto tiene que ver con una visión centralizada que nos da la historia, y no con una realidad terminológica y conceptual. Como dice Ernesto Sábato:

“La novela del siglo XX no sólo da cuenta de una realidad más compleja y verdadera que la del siglo pasado, sino que ha adquirido una dimensión metafísica que no tenía. La soledad, el absurdo y la muerte, la esperanza y la desesperación, son temas perennes de toda la gran literatura. Pero es evidente que se ha necesitado esta crisis general de la civilización para que adquieran su terrible vigencia. (...) Cómo puede suponerse en decadencia un género (...), con lo que representa para el angustiado hombre de hoy, que ve en la novela no sólo su drama sino que busca su orientación.” (Sábato, 2011: 94-95)

Podemos seguir hablando, entonces, de la “herencia” de Cervantes sin que andemos errados en la intención. Es verdad, empero, que la literatura se compone de mitos, como la propia realidad, y que éstos contribuyen a elaborar cimientos sólidos y duraderos que trascienden la acción corrosiva del tiempo y el olvido. Y como todo modelo teórico necesita de su acta fundacional, sería imposible interpretarlo críticamente sin una labor de constante conexión con un referente bien delimitado. Rafael Cansinos, a juzgar por la posición de su obra, no se puede erigir sino en un *precedente*, en los términos antes definidos. Tal vez, por la opinión generalizada entre los especialistas, sería *Tiempo de silencio* nuestra piedra de toque. Pero corresponde a la década de los sesenta, cuando ya la modernidad es un hecho confirmado. Si la influencia de Cansinos es de una instrumentalización crítica, es decir histórica y conceptual, pero que no tuvo una confirmación empírica en la generación de escritores posteriores a él –salvo honrosos ejemplos, como el de Jorge Luis Borges–, tenemos que admitir que el mito de la modernidad en España es más propio del modelo teórico representado por Rubén Darío, principalmente. Podemos hablar de Unamuno o de *Azorín*, también como precedentes, y de Gómez de la Serna o Vicente Huidobro, como ejes de continuación. Pero la verdadera influencia de la modernidad en España viene de la mano de James Joyce. Julio M. de la Rosa se pregunta:

“La tan comentada presencia de Joyce en la narrativa contemporánea, ¿no será una influencia más reverencial que real?” (M. de la Rosa: 16)

En el caso de nuestro país, como luego veremos, existen motivos más que fundados para pensar que pocos actores de la época conocían materialmente la obra de Joyce. Su influencia recurriría al mito de la distancia y la imaginación entre los escritores, concedores de sus innovaciones técnicas y dispuestos a asumir su posición preeminente de vanguardia de los nuevos ideales novelísticos. La asunción de los avances de la prosa y el lirismo rubendariano dan como resultado una transformación de los ejes poéticos de la literatura española modernista, pero no influyen, tal vez, tan decisivamente en los márgenes prosísticos, aun cuando Rubén Darío fue un efectivo transformador de la prosa, a la vez. La novela española de principios de siglo vive encaminada al lirismo y a la reinención de sus parámetros, pero no es el modelo de Darío el que condiciona inexcusablemente su materia. En los círculos literarios, la presencia de Proust o de Joyce es infinitamente más excelsa, en cuanto a su consideración general. Más que hablar de funcionalidades técnicas, habríamos de decir que la motivación artística del modelo teórico sigue a un adalid conceptual que se erige en mito de la modernidad y que, desde su atalaya de distancia y perfección, es capaz de seducir el pensamiento creativo de los nuevos autores. Si la obra de Joyce es seguida, o no, al pie de la letra ése es tema que no nos compete en cuanto a la valoración del motor histórico que supone, pues su sola intuición crea un movimiento en torno a ella. Por lo tanto, siguiendo la pregunta de Julio M. de la Rosa, hemos de responder que su influencia, reverencial o no, en la literatura española, convierte a James Joyce en un referente primigenio de la modernidad que, en el caso de la novela, anda muy por encima de otros en cuanto a su capacidad para atraer la atención hacia un espacio común de diálogo creativo. Hecho que no nos debe sorprender, por cuanto que *Ulysses* es, tal vez, el hito novelístico más importante, críticamente hablando, del siglo XX.

El principal contacto del escritor con el acontecer histórico debe entenderse como un hecho motivador de la tesis ideológica que su obra encierra. Muchos son los elementos que concentran la acción política de la nueva novela: desde la posición social de la mujer hasta la pérdida de oportunidades de la clase media tradicional. La industrialización, los acontecimientos que dieron lugar a las dos grandes guerras, los totalitarismos y la marginalidad creciente de las ciudades, conforman un panorama que expresa los problemas de convivencia de la humanidad, en su camino hacia un progreso cada vez más tecnológico y menos coherente con sus principios. No se puede caer en el convencimiento axiomático de que la historia determina, por esta vía, la creación literaria; más bien habría

que admitir que, por medio de estos hechos, el escritor hace llegar su tesis política y humana al lector. La mitología literaria se nutre, de este modo, de la casuística social.

“William Faulkner’s *The Sound and the Fury* first published in 1929, right at the end of a decade that had transformed the United States more visibly and intensely than any other period of modern America. (...) in the yearse from 1880 to 1930 the gradual industrialization and economic transformation the United States underwent resulted in strong tensions within the middle-class family, which lost part of its hegemonic status. These tensions were produced by the easy acces of men to a world of commercialised sex, while women were still perceived through notions of purity. At the same time, the movement of women outside the domestic sphere offered new opportunities for nonprocreative, nonmarital forms of sexual behaviour.” (García Mainar: 61)

Es decir que, en realidad, los autores ponen en boca de los personajes problemas cotidianos que son el puente de enlace entre diferentes movimientos creativos, puesto que éstos han nacido de las mismas cuitas, las mismas dudas y problemas existenciales y de integración social, que los personajes padecen. El mundo físico de la modernidad exhibe un cambio de modelo que afecta a las relaciones de los individuos y que remueve, por tanto, los cimientos sobre los que había asentado su acceso a la realidad. En cierta manera, el individuo de a pie está caminando sobre las mismas fallas que ponen en cuestión los modos tradicionales del arte. En este sentido, el artista no se comporta de manera muy diferente a como lo hace un individuo normal. Eso sí, el creador tiene a su disposición una herramienta comunicativa y transformadora de primer orden, que usa para que el resto de la comunidad tenga conciencia de estos obstáculos. Los modelos creativos, por lo tanto, si son identificados directamente con un período cronológico, lo son en base a su motivación ideológica motora. Es decir, que no todas las producciones de un modelo teórico concreto, –o asociadas a él– pertenecen a un período determinado y perfectamente acotado en la línea temporal. Más bien, los modelos teóricos se proyectan en el tiempo indefinidamente, permitiendo que obras muy dispares, a través de diversos matices, se adscriban a su tesis conceptual. Pero la instrumentalización tradicional de la historia crítica de la literatura, que trata de segmentar los períodos temporales con etiquetas globalizadoras, sirve para conocer las motivaciones filosóficas que dieron lugar a los primeros modelos de asociación. De este modo debería ser entendida la historia de la literatura que conocemos: como una explicación de los hechos que dieron lugar a movimientos evolutivos del arte, y no al revés, como épocas marcadas por corrientes de pensamiento. También es lícito hablar de aquellos modelos que se constituyen en base a

individualidades. Cuando el transcurrir vital de un autor es paradigmático de los ejes humanos de su tiempo, entonces la primera persona de la narración coincide, en buena medida, con sus experiencias personales que han ocupado los hechos de la humanidad desde su protagonismo. En este caso, los autores-personaje, que han conocido de primera mano los problemas sociales, los conflictos, las mezquindades del hombre y sus grandezas, acaban desdibujando sus rostros para integrarlos en la narración pero ofrecen al crítico una base documental mucho más cercana, para el conocimiento y análisis de su obra, que está inserta directamente en su biografía. Sólo en estos casos, el estudio biográfico del autor adquiere una importancia capital para entender el proceso creativo de su obra y su significación. Este tipo de autores, por supuesto, ofrecen un modelo teórico expresivo que puede ser considerado de primer orden, si lo merece, al igual que cualquier otro donde prime la abstracción o la exacerbación de la técnica narrativa. La dimensión ontológica de su naturaleza les imprime una fuerza comunicativa desrealizadora, por un lado, y confirmadora, por otro, pues enseña al hombre todo lo que no parece humano y está asociado a él y a su comportamiento.

“Un puñado de escritores contemporáneos suyos estuvieron, también, como Malraux, metidos hasta el tuétano en la historia viviente: Orwell, Koestler, T. E. Lawrence. Los tres escribieron admirables ensayos sobre esa actualidad trágica que absorbieron en sus propias vidas hasta las heces; pero ninguno lo hizo, en la ficción, con el talento de Malraux. (...) *La condición humana* es una obra maestra, digna de ser citada junto a las que escribieron Joyce, Proust, Faulkner, Thomas Mann o Kafka, como una de las más fulgurantes creaciones de nuestra época.” (Vargas Llosa, Mario: *Prólogo* a Malraux, 2001: 12)

No podemos hablar, de todos modos, de novela realista al uso, por cuanto que no se trata de obras que describan una realidad al detalle, o en la nimiedad del mismo, sino que se ofrecen como diálogos de discusión y valoración del papel del hombre en el nuevo mundo que se está forjando. Lawrence, por ejemplo, utiliza sus propias experiencias como modo de explicación del universo de los árabes; pero, en realidad, está haciendo una búsqueda del ser del hombre en la diferencia de las culturas, y un estudio de la capacidad de adaptación de alguien ajeno a ellas –como se trataba en su caso-, así como la estructuración de los pensamientos de una mente insoslayablemente solitaria, lejana. En este sentido, *Los siete pilares de la sabiduría* no puede incluirse entre las novelas típicas de viajes o aventuras, puesto que su justificación es el yo y sus conclusiones alcanzan a la universalización del hombre a través de la historia, lejos de todo argumento conciso y pasajero. De la misma manera, determinados creadores niegan la novela de costumbres y

la que se orienta a la tesis social, minusvalorando la discusión política en favor de la simbología y el mito. La desrealización del marco de la novela sirve para prestigiar el ascenso de la voz narradora, como argumento y no sólo como herramienta estructural del género.

“A través de la parodia, D. Barnes sugiere la muerte de la novela social o doméstica que había dominado en el siglo XIX durante generaciones. A su vez, se sustituye la perspectiva histórica por la mítica (...). Algunos de los estilos parodiados en *Ryder* son, entre otros, el modo epistolar (...). La tradición picaresca de Smollet o Fielding se satiriza (...)” (Cobos Fernández, 1995: 269)

Si la novela moderna transforma la sociedad desde el modelo reconocible, hacia un diseño idealizado o, cuando menos, perfeccionado sobre el anterior, el proceso motivador de la construcción humana debe correr paralelo a este ejercicio. El nihilismo ha de utilizar la visión negativa como medio de afirmación del ser, que se considera capacitado para afrontar la experiencia vital desde un conocimiento libre de prejuicios. Del mismo modo, cualquier horizonte de expectativas ha de verse, al menos, en parte confirmado por los hechos acaecidos. En definitiva, el movimiento de transformación no puede ser un barco sin rumbo. Es por esto, que la novela, en su esfuerzo de claridad narrativa puede estar llevando al lector a un callejón sin salida, a un pozo de negación que no sirve sino para desvincular al hombre de sí mismo. La nueva realidad puede ser más angosta, pero debe contener el germen de una vivencia atractiva o, al menos, de un conocimiento positivo de sí misma. De lo contrario, el lector vería justificado todo modelo anterior, idealizado y teorizante, en el que la verdad no tiene tanto valor como la capacidad del discurso para establecer un llevadero transcurrir del tiempo, y de las acciones del tiempo. ¿Es la historia un analgésico contra el ser del hombre?

“Críticos como Alfred Kazan achacan a Dos Passos el que tan gigantesco esfuerzo innovador y tan ambicioso proceso únicamente acabe mostrando “la transformación de la energía en desesperanza”. O dicho de otro modo, que para lograr la transformación del yo en un nosotros auténticamente contemporáneo, el viejo mundo tal y como lo concebían los trágicos griegos y los románticos también debería haberse transformado en algo. Lo que fuera, pero algo. Y la verdad es que el lector, una vez consumada la obra demoledora que John Dos Passos lleva a cabo con asombrosa eficacia y economía de medios, no recibe nada a cambio.” (*Introducción*, en Dos Passos, 1989: 454)

Pero esto es como hacer permanecer al hombre en un estado de pre-conocimiento, de puerilidad intelectual, y como obligar a depender, según esta opinión, a los individuos de

su capacidad proyectiva de la esperanza futura, sea cual sea la realidad en la que se maneja su presente. Es una evidencia que la vida se transforma en algo inaguantable cuando el futuro no es sino una idea huera, vacía de contenido, y que mirar adelante, realizar un movimiento en pos de algo sin que hallemos un resultado, parece una actitud imposible de mantener en el tiempo. Pero la desesperanza es un estado de verdad de las cosas, cuando éstas no pueden ser de otro modo, y lo que denominamos *vacío existencial* es un tipo de *nirvana*, también, si es que se manifiesta como un ciclo de completitud y de retorno al origen del ser. La novela encuentra, en su revolución modernista, sentido pleno en la derogación de los valores que representan “otras” esperanzas y que muestran mundos mejores, donde sólo hay miseria y desolación. Este posicionamiento negativo, desmembrador de las viejas estructuras, se enroca en su propia pulsión creativa. En ocasiones, y depende de las convicciones del lector, puede que ésta no sea una actitud suficiente para que el individuo permanezca apegado al sentido y significación de estas narraciones, pero desbroza todos los maquillajes de la novela decimonónica y ofrece una materia desnuda y natural. No siempre lo original es mejor, o más atractivo, y por ello no todos los autores manejan el descreimiento y la satirización de la realidad con las mismas herramientas, aunque, en superficie, parezcan mostrar iguales maneras.

“Lo que comienza como un intento de correr el pestillo de la mente y coger las imágenes de la realidad exterior incidiendo sobre ella, acaba como una pintura impresionista” [Edel, Leon: *The Psychological Novel, 1900-1950* (Nueva York: Lippincott, 1955, p. 185)]. Esto es bastante cierto en Virginia Woolf, pero no se puede aplicar a todos los novelistas del flujo de conciencia. Dos Passos, Proust, o Joyce adoptan actitudes distintas respecto al flujo de conciencia.” (Freedman, 1972: 27)

Y si los creadores tienen visiones adaptables a la intencionalidad del mensaje y su acomodo en personalidades diferentes, ¿por qué no habría de tenerlas el lector? La novela parece, en todo caso, una herramienta motivadora, un motor del pensamiento y un escaparate para la progresión del ser –que algunos interpretan como “regresión”, a la luz de la técnica narrativa de la modernidad-. Sea el horizonte de la literatura un orden negativo o un orden de responsabilidad frente al yo, lo cierto es que su poder de intervención se acrecienta cuando el diálogo abre fronteras de discusión como éstas. Desde el punto de vista de los autores, la realidad empírica ofrece cualidades que no pueden ser igualadas con los rasgos contenidos en la obra literaria, en el mundo que se explica a sí mismo y que condiciona el tiempo. Es por ello que la novela, así construida, puede caer en la autocontemplación, hasta el punto de llegar a constituirse como una mera

forma ensimismada de sí, sin más significado que la frontera de su propia emisión fónica y su captación intelectual. Y aunque los modernismos, como en la obra de Cansinos Assens, abogan por la puesta en valor de tales consideraciones, también es cierto que un aislamiento total de la palabra sólo puede ofrecer una conexión íntima irrecuperable, desde el punto de vista de la crítica literaria. Todo modelo teórico ha de ofrecer una mínima rendija a la nominalización, por cuanto que ha alcanzado un cierto estadio de globalidad del término. A partir de ahí la referenciación resulta más sencilla y lógica. Pero si la palabra no puede conectar con otras infinitudes del lenguaje, entonces se trata de un solipsismo extremo, encerrado en la burbuja de su condición única al que no podemos acceder, y del que no se desprende cuestión humana alguna. Y la palabra, así dicha y así pensada, no es humana. La experiencia del lenguaje es intuitiva y personal, cierto, pero contiene un germen de globalidad; sólo así se explica que se pueda producir la comunicación entre los seres humanos sobre palabras que tienen difícil definición –de hecho, no existe un metalenguaje preciso para explicar el código lingüístico- y cuya significación es innata en nosotros. Pero la construcción de una palabra como un ente aislado es absolutamente estéril, como decimos. De ahí que el lirismo de la novela deba ser, en parte, entendido como una experiencia global a la que se accede desde la intuición del individuo, al igual que cualquier otro de los discursos que prescindan de la abstracción para su desentrañamiento.

“Más que Virginia Woolf, el *Finnegan's Wake*, de Joyce, ha logrado quizás la cumbre de la “novela como poema” –sin compromiso con las formas tradicionales de la narrativa- pero, como la mayor parte de la obra seminal de Joyce, su cualidad como una novela lírica según nuestro modo de ver está abierta a cuestionamiento. Quizás la novela lírica más original que proviene de este fermento de los años veinte y treinta ha sido *Nightwood*, de Djuna Barnes. (...) Extravagantemente elogiada por T. S. Eliot como una novela que apela al lector como un poema, este libro parece evitar tanto el peligro de la poesía pura y el de la mera psicología. Este mundo se transforma en imágenes de los soliloquistas (incluyendo las del autor) de las cuales se hacen surgir personajes y la acción.” (Freedman, 1972: 353)

Dicha globalidad es vivida, además, desde el mundo de la concepción general del movimiento transformador. Las condiciones históricas que preceden a toda movilidad estética e ideológica, han surgido en un espacio-tiempo de coordenadas muy precisas y que puede ser reclamado históricamente. Sin embargo, en condiciones diferentes, si se dan circunstancias parecidas, puede surgir una nueva versión del movimiento que salve los transcurros del tiempo para volver a repetirse. Siempre hay una alternativa a la

historia, si el modelo teórico es necesario. De ahí que podamos hablar de la *conveniencia* de los modelos teóricos literarios. La repetición de ciertas normas y sentidos de la estética creativa es *conveniente* por cuanto que da respuesta, en momentos diferentes y en circunstancias parecidas, a problemas sociales y humanos que van dibujando realidades paralelas a través de la historia. Pueblos distintos y con experiencias disímiles llegarán a las mismas encrucijadas, para lo cual serán capaces de acceder intelectualmente a soluciones *convenientes*, si se da el caso. De ahí que los modelos teóricos que superan el devenir temporal, y que son así llamados, son los que no caducan, permanecen latentes ante los desafíos sociales colectivos.

“Cuando el modernismo parece sucumbir, en Francia y en Europa, bajo los efectos asociados de una falta de cohesión interna y de las medidas coercitivas empleadas contra él, el mundo hispánico toma el relevo con leve atraso y, por medio de ciertas formas de pensamiento y toda una corriente poética, garantiza la supervivencia de un movimiento cuyas consecuencias teológicas parecieron difícilmente aceptables al principio.” (Azam, 1989: 50-51)

Dichos movimientos, que se presentan como modelos teóricos alternativos, presentan, a su vez, un íntimo nivel de conocimiento y conexión, pues se referencian y sirven de contraste los unos a los otros y también se entreveran, se dejan influenciar y aprenden de sus propios márgenes de error. El modernismo supera al romanticismo pero se nutre de él, por ejemplo. El realismo surge como reacción ante toda enajenación estética de los problemas cotidianos, tal y como la socialización de la literatura entiende como materia de arte. Y así, sucesivamente. Hemos de canalizar el conocimiento crítico de las categorías temporales de la literatura como entes independientes, sí, pero íntimamente ligados a una construcción común. De esta forma cumplimos con su sentido universalista y su deseo de intervención política en el desarrollo de los esquemas vitales. Es una posición que explica con más cercanía el valor de lo que denominamos la *obra en común*, que afecta, en este caso, al mundo de la novela como instrumento de eficacia, veremos, demostrada.

“Tanto la concepción romántica alemana como la simbolista francesa de la novela lírica, pues, había sido condicionada por las insatisfacciones con las convenciones que parecían inadecuadas: el realismo del siglo dieciocho y el naturalismo del diecinueve. Análogamente, en el siglo veinte la novela lírica emergió como una reacción contra el modo prevaleciente. Aparente tanto en poesía como en prosa, esta reacción se produjo por la toma de conciencia por parte del escritor de su papel como heredero del exilio romántico. La escritura moderna había perpetuado la ambivalencia del siglo diecinueve entre héroe y

mundo y su énfasis en el autoaislamiento. Al mismo tiempo, la novela había extendido su radio de acción, especialmente en vista de la creciente reducción de la audiencia de la poesía, y se había aproximado, en su comprensión de contenido y su variedad de técnicas, a una amplitud casi romántica.” (Freedman, 1972: 350)

3.1.4. *El mundo de la novela.*

La novela es una creación inexcusablemente humana, ¿o no? ¿Todas las fronteras que traspasa, todos los límites que vislumbra, todas las dimensiones que abarca son, o pueden ser, holladas por el hombre? Si el mal del hombre, descrito en su historiografía, es un germen contenido en su idiosincrasia como ente, como *esencia*, surge la duda de si la creación forma parte del mismo gen. De ser así, ¿por qué pervive su diálogo contradictorio con la realidad, su constante negación y afirmación, su enrevesada búsqueda de paz y estabilidad, a la que tan sólo accedemos desde el ámbito de la circunstancialidad? Ante la pregunta somos capaces de ofrecer una respuesta imaginativa, empírica en ocasiones, pero acaba diluida en la imposibilidad de construir un ser sólidamente coherente. Tal vez, la pervivencia del mito es el único foco de proyección de futuro que la expresión creativa pueda ofrecer en todas sus formas, o tal vez, como un mal menor, la acción dinamizadora del ser humano dependa de una pregunta, situada más allá del margen empírico de los objetos cercanos.

“Algún factor es humanamente verosímil y novelístico, pero su coincidencia, su acumulación, su concentración “casual” de muchos rayos sobre un punto decisivo, demuestran la tácita convicción del escritor, de que el hombre cae en conflicto por culpa propia, sí, pero que sólo una ayuda superior puede liberarle de esta situación. Esta convicción, ejemplificada en diversos casos, constituye el sentido profundo de la coordinación entre las *Novelas ejemplares*.” (Pabst, 1972: 235)

Entonces, la definición de *lo novelístico* debería tener una parametrización mucho más amplia de la que constituye la técnica literaria en sí, y la imagería artística o filosófica. Convendría nombrar su naturaleza ontológica desde la racionalidad de lo deducible, pero también desde la pulsión humana, individual y universal a la vez, que concierne al que podríamos denominar *mal de la existencia*, y que consistiría en una deuda perpetua con el origen, al que se desconoce, y con el fin, que depende de éste. Como un segmento de

tiempo situado en la nada, nuestra existencia genera multitud de interrogantes, a los que el mito responde desde la materialización de una idea global, que alarga el camino de perfección de la vida para insertarlo en la visión que el cosmos nos proporciona. Pero hay siempre, subyacente, un desequilibrio manifiesto frente a la inmensidad de lo abarcable, que deja entrever una infinitud que apenas podemos denotar con palabras. Esta inestabilidad del ser, consciente de sí y de su imperfecta consciencia, como en un bucle irresoluble, determina una cierta negatividad, un retraimiento, un instinto de protección que la novela simboliza en el medio social, como medio opresor, y la marginalidad del hombre, como cuestión universal central.

“Un alma que oscila entre el temor y el miedo, un hombre que maldice su tiempo histórico y emprende el temerario intento de aferrarse al tiempo absoluto, hace de esta lucha, que se despliega bajo el umbral de la conciencia, un verdadero arte. Lo que le inquieta es la pregunta por el momento adecuado. (...) Se ríe, para olvidar estos pensamientos fijos en la realidad del presente y la desesperación provocada por el carácter inconcebible del minuto único, elegido e irrepitible. El desenfadado y alegre “novellatore” del *bene vivere et laetari* no es sino la máscara del ser que vive en el estrato profundo y que se siente inundado de honda melancolía entre el tiempo real y el “tiempo” interior de la conciencia.” (Pabst, 1972: 330)

Del mismo modo que el hombre encuentra en *su* mundo la razón de una pérdida, de un descontrol, de una enajenación del ser natural –único capaz de ofrecer una respuesta sobre el origen-, el marco institucional ha sedimentado reglas históricas que han ido construyendo ese mundo y, por lo tanto, el individuo, en su afán transformador, reniega de toda composición o estructura que le recuerde el orden en el que se ha constituido. De ahí que la novela, y el arte en general, se haya visto sometida a una tormenta de aguas profundas, que han ido desguazando, parte a parte, la estructura convencional de su arquitectura narrativa. Desde posiciones alejadas a la voz matriz, instrumentalizada como una herramienta externa, la novela se ha ido encorsetando en su espacio humano, se ha ido *humanizando*, al tiempo que el hombre se iba *novelizando*, en el sentido en que el concepto integrador del arte, anticipador de un tiempo de cambio, de progreso social, exigía del lector un compromiso con la voz actante. Todos estos cambios, al contrario de lo que algunos críticos piensan, no buscaban la destrucción de la novela, como tal género sinfónico, representativo de la intelectualidad y el dialectalismo cognoscitivo, sino su relocalización, su renovación genética. Santos Sanz Villanueva expresa este proceso en términos historiográficos:

“En la novela tradicional el autor asiste a la narración desde dentro y desde fuera de los personajes. Les habla, les dicta sus reacciones, conoce sus pensamientos, adelanta el porvenir, incluso se dirige al lector para precaverle de algún personaje, bien sea por moralizar, instruir y otras causas. (...)

En pasos sucesivos se iba a intentar destruir la novela. ¿Cómo? Destruyendo la anécdota, destruyendo el tiempo, destruyendo al protagonista... (...) Así es como surge la *antinovela*, término acuñado por los teóricos franceses del *nouveau roman* (...).

Pero bastante antes del medio siglo, en que se publica la más importante producción de este grupo, la novela había sufrido duros ataques. Del conjunto de la obra de Faulkner, de James Joyce –principalmente con su *Ulises*-, de Robert Musil –en *El hombre sin atributos*-, de Kafka –con *El castillo*, por ejemplo-, hasta llegar a Samuel Beckett con su famosa trilogía *El innombrable*, *Malone muere* y *Mohillo*. A todo esto hay que añadir un último ataque, tanto en el terreno de la forma como en el del contenido, procedente la novela hispanoamericana (...).

Esta destrucción de los elementos tradicionales ha afectado no sólo a la novela, sino también al teatro, a la poesía e incluso al cine, lo que nos hace colocar a la novela en la crisis general de los elementos de la cultura tradicional.” (Sanz Villanueva, 1972: 190-191)

El concepto existencial de negatividad, desde el prisma sartriano, está implícito, *es* implícito del término mismo al que se aplica. Por lo tanto, y siguiendo esta línea de razonamiento, la *antinovela* no sería sino una nueva novela, un modelo teórico transformado que se apoya en la referencia anterior para adquirir personalidad. Estaríamos hablando del mismo instrumento expresivo, pero en términos de modernidad. En el momento en que la *antinovela* queda definida, en contraposición al término tradicional de *novela*, se estarían dando las condiciones necesarias para que el lector aprehendiese su significación y modos de mostrarse, con lo que su forma de integración como fenómeno artístico quedaría expresamente garantizada, eso sí dentro de los márgenes convencionales de la expresión creativa. Puede que lo que los autores pretendan es alterar ese orden fenomenológico de la percepción, como hemos explicado al principio de este capítulo, en cuyo caso la labor didáctica resulta más complicada, pero también deseable y perfectamente asumible. Al final, la posibilidad de que sea el lector el que defina el término por sí mismo, sería la condición ideal de toda vía de comunicación literaria que prescindiese de la teoría todo el tiempo, hasta el momento en el que la transformación eventual del medio provocase la actuación de la crítica especializada. Esta concepción de la lectura, como fenómeno dinámico protagonizado por el lector, supone un paso atrás de la erudición literaria, pero no su desaparición definitiva, de hecho se

nutre de ella para seguir asentando sus bases dialectales y especulativas, por lo que cada cual ocupa su lugar justamente.

“En autores como Richardson predomina el análisis de los sentimientos y el deseo de producir un efecto moralizador en el lector. Otros, como Fielding, sin prescindir de ciertas reflexiones morales, presentan la vida de forma más humorística. En general, para la década de 1750, el lector de novelas inglés tiene su horizonte de expectativas bastante definido, sabe lo que puede esperar de una novela.” (Toda, Fernando: *Introducción* en Sterne, 2000: 12)

Todo ese poder evolutivo y transformador confiere a la novela un carácter de inestabilidad que parece innato a su naturaleza. Debemos preguntarnos, entonces, en qué medida la novela es un género en sí mismo, o supone una desviación interesada de otros géneros literarios. Si la narratividad es una adaptación de conceptos que, en el seno de sus caracteres, poseen una limitación expresiva, sería entonces como hablar de un falseamiento de las reglas de juego, de una impostura de la letra. Esto dicho en el ámbito de la crítica, por supuesto. La novela, en su amalgamada e incorpórea afirmación de la palabra, podría ser vista como la imitación de algo que nunca puede ser ella misma, pues ella misma, en sí, carece de definición.

“La novela es una lírica disfrazada”, escribió Hermann Hesse en 1921, “un rótulo prestado para que las experimentaciones de los espíritus poéticos expresen sus sentimientos del yo y del mundo...” (Freedman, 1972: 7)

Pero, por supuesto, este énfasis de la novela, esta “sobreutilización” del medio expresivo no puede significar un abandono de la regla general, o del sólido conocimiento artístico de los escritores, que habrían decidido utilizar un sucedáneo, en lugar del concepto original. Lo que ocurre es que especular sobre el sentido de la novela resulta natural, como idea globalizadora aunque, como es bien sabido, la identificación del término se produce entre los lectores y críticos sin ninguna dificultad, de manera general. De hecho, la novela es un término que engloba una experiencia, por encima de cualquier otra disquisición, que funciona en paralelo a la realidad –o, por mejor decir, *es* una realidad-: algo que escapa a la nomenclatura, a los límites racionales, pero cuya posición referencial no es una vaguedad de cara al intelecto humano. Incluso, el género se manifiesta a sí mismo como una estructura, de cierto grado de parametrización, lo que se demuestra con la aparición de variantes negativas o conceptos antagónicos. Dichas referencias contrastan

con una concepción aprehendida por el conjunto de la comunidad, algo imposible en el caso de términos indiferenciados o inestables. Así sucede con el término *antinovela*, que difícilmente podría considerarse de no existir una materia positiva sobre la que desviarse. Lo que sí parece razonable es que el cuerpo de la novela, en el sentido genérico, está dotado de una motorización dinámica, que le permite variar de forma con bastante asiduidad, sin perder su orientación expresiva. De tal modo, la estructura funcional conocida y asociada a la terminología histórica del género, puede ser utilizada como un medio para introducir visiones dispares, para intercambiar voces, para crear diálogos sobre la propia materia y, en definitiva, para expandir los límites del discurso. Y todo dentro de un uso racional de los medios, que dé apariencia de normalidad a una línea narrativa absolutamente novedosa. Algo que ocurre con frecuencia en la novela moderna.

“(…) la novela lírica desvía la atención del lector de los hombres y acontecimientos a un diseño formal. La escenografía usual de la ficción se transforma en una textura de imágenes, y los personajes aparecen como *personae* del yo. Así, la ficción lírica no está definida esencialmente por un estilo poético o por una prosa refinada.” (Freedman, 1972: 13)

La fusión –al menos en apariencia- del género poético y el prosístico, como arma finisecular de renovación, puede entenderse, como lo hace Ralph Freedman (Freedman, 1972: 13), como una utilización interesada por parte de la narración poética –mucho más estable genéticamente- de los medios de la narración prosística para, aproximándose a la “función del poema”, lograr una captación de imágenes mucho más fluida y amplia, que cautive la experiencia del lector y llegue a los entresijos de la comunicación más pura. Lo que también contempla este autor, es la posibilidad de que no se trate de una simple manipulación de los géneros, sino de una transformación íntima de las posibilidades de la novela, filtrando los modos de la poesía en la estructura tradicional interna, consiguiendo así verter la emoción y la sensibilidad, propias del poema, en el diálogo convencional entre narrador y lector. En ese diálogo hay algo que cambia sustancialmente, por encima de los medios y de las técnicas: el espacio de visión. El protagonista de la novela es, ahora, el poeta, puesto que se ha tratado de trasladar el protagonismo de la misma a la conciencia del yo. No hay voz originaria más poderosa que la del poeta que, históricamente, ha cantado al mundo de las sensibilidades y ha copado la capacidad de transmisión de las imágenes. Para poder captar todo ese mundo expresivo y fenoménico, el poeta ha de vivir en los márgenes de la narración, siendo él

mismo el protagonista de todos los hechos, pues sólo desde su capacidad para captar la realidad de las imágenes, el mito puede permanecer activo y estar integrado en la realidad empírica, como un objeto susceptible de poseerse. La verdadera aportación de la novela lírica, por lo tanto, corresponde al perspectivismo tan arraigado al que la poesía da forma.

“Para Schelling o Novalis, el ideal estaba simbolizado por el lenguaje de los sentidos; la unidad orgánica del yo y el mundo estaba centrada en el poeta, o su héroe. En él, el ideal se alcanzaba mediante la transformación mágica de encuentros en formas simbólicas.” (Freedman, 1972: 49-50)

Aunque esa posibilidad da pie a una segunda conversión, mucho más profunda, cuando la novela fusiona al yo de la poesía con el yo de la cotidianidad. No se trata ahora de hablar de grandes personajes o de protagonistas de hechos circunstanciales, sino de hacer que el hombre de la calle, el marginal, el olvidado, el anodino, se convierta en el centro del universo. El poeta romántico ya no es un héroe que lucha contra el destino trágico, sino el vecino gris del piso de al lado, el comerciante al que vemos todos los días en su trabajo, el barrendero, el obrero de la construcción, el borracho, etc. Y, así, trasladando la excelencia poética, de la imagen más excelsa, al mundo del devenir ordinario, la realidad adquiere una dimensión mágica, y permite un conocimiento del ser más profundo y auténtico. Sin embargo, como apunta Freedman (Freedman, 1972, 242), esto no tiene por qué significar un abandono de los “compromiso[s] básico[s] con las convenciones nativas de su oficio”, dicho sea en referencia al género novelístico. Además de que la oportunidad de transformación de la estructura creativa, en muchas ocasiones, ha estado implicada en un proceso renovador que parte de ideas generales y que, más tarde, es concretado por un esfuerzo de síntesis. Seguramente, la búsqueda de una estética generalizada, inabarcable, capaz de ahondar en el problema del hombre desde una supuesta centralidad, es un ideal ambicioso y antiguo. Consideramos, no obstante, que éste no ha llegado, siquiera, a rozarse puesto que, en puridad, todas las transmisiones de conocimiento entre los modos y líneas literarias se producen en el marco reconocible de la novela, como ente adquirido por la comunidad lectora y crítica. De ahí que, en todo momento, esta disertación esté hablando sobre la misma materia literaria, sin que eso vaya en detrimento de otras consideraciones. La prueba evidente es que la evanescencia de la novela lírica, como tal transformación, se produce en el curso de la historia, y los vaivenes de la conceptualización genérica no son pocos, ni poco evidentes.

“(...) la novela lírica (...) ha sufrido un declinamiento. (...) siguiendo su gran importancia en la primera mitad de este siglo como una respuesta a la novela naturalista, ha ocurrido un hiato en su influencia. Sin embargo, sus métodos han tenido un efecto duradero. (...) la novela lírica desarrolló una nueva orientación hacia la experiencia (...).” (Freedman, 1972: 354)

Lejos de todo pesimismo, observamos el poder de captación que tiene la *novela* sobre otros órdenes creativos y su permeabilidad al uso de técnicas, en principio, ajenas a su línea comunicativa. Lo que sí parece claro es que el género dialoga con el resto de las propuestas artísticas –incluidas aquellas que no pertenecen al orden de la literatura- como una forma de reafirmación de las ideas, como un terreno comparativo del que poder extraer conclusiones firmes. Igual que en el terreno de la crítica, que aquí desarrollamos, la novela se afirma, se convence, en la negatividad que suponen otros modelos. En buena medida, la novela actúa como el individuo, que al protagonizar el argumento narrativo, y la voz actante, experimenta sobre las conciencias ajenas el ser de la misma. Y esta proyección es el pulso constante del diálogo, el referente que dibuja los contornos de la voz. Es la manera más natural de precisar el concepto de realidad: experimentando aquello que no lo es y delimitándolo.

“El conocimiento no es ni un retrato idealista del mundo en la mente ni el acto de la conciencia como tal. “Yo” y “otro” son opuestos; el yo obtiene su identidad midiéndose a sí mismo con lo que es “otro”. Una famosa novela de conocimiento y acción –*La Condition humaine*, de Maulraux- dramatiza esta relación.” (Freedman, 1972: 354)

Algunos autores, por otra parte, hacen de esta posibilidad de contraste un conglomerado de voces, de un perspectivismo en abanico que puede llegar a confundir al lector, pero que tratan de alcanzar –utopía intraspasable- los ecos de la simultaneidad de los hechos empíricos, inaccesibles para la letra. Aquí el eje de las narraciones puede estar alterado, hasta el punto de que el lector sea incapaz, en ocasiones, de reconocer la voz actante, provocando un estado de ansiedad parecido al del desconocimiento, al de la permanencia en el centro de un universo en permanente cambio, al que accedemos como observadores parciales. Esta incapacidad, en el fondo, se vuelve virtud en el reconocimiento de la realidad y en la superación de las bases técnicas y argumentales del artificio literario. Asimismo, el compromiso del autor consigo mismo puede variar en el proceso de creación de la novela, puesto que ésta, al crecer desmesuradamente, acaba apartando a éste de su verdadero objetivo, relegándolo a un puesto secundario o, cuando menos,

obligándolo a compartir su atalaya con otros actantes que, desde la supuesta ficción, reclaman su condición materializadora de la conciencia del yo. Laurence Sterne es un buen ejemplo de ello.

“(…) el lector del siglo XVIII, al terminar de leer estos dos volúmenes, se encontraba con que el supuesto autor, Tristram Shandy, que le había prometido en el título narrar su vida, no había nacido aún: Tristram no nace hasta el tercer volumen, que se publicó en 1760. Y no sólo esto, sino que otra fuente de extrañeza sería, sin duda, el ver que las “opiniones” del autor, aunque abundantes, no son las únicas; allí aparecen también expuestas con prolijidad las de su padre, Walter Shandy y las de su tío Toby, junto con un sinfín de alusiones a teorías de muchos autores.” (Toda, Fernando: *Introducción*, en Sterne, 2000: 12)

Pero, sobre todo, reclama una degradación estética de la materia que conforma la realidad, introduciendo –no por primera vez, pero sí como un hito histórico definitivo, comparable a la obra cervantina, por ejemplo-, abiertamente el humor y la satirización como un camino de conocimiento, y no solamente de ocupación ociosa de la mente. La acidez humorística lima los bordes del objeto y de las acciones y minimiza la importancia del hombre histórico, potenciando los valores de la conciencia íntima. Sterne presenta un modelo teórico asentado perfectamente en la modernidad y asume su proyección de futuro.

“(…) Sterne (...) creó un estilo que difería por completo del camino por el cual avanzaba ya decididamente la novela inglesa. Muchos no lo vieron así hasta pasados largos años, pero Sterne había abierto una vía nueva a los novelistas del futuro. Sobre todo, había creado una obra capaz de hacer reír a sus contemporáneos y, lo que es más importante aún para nosotros, capaz de hacernos reír con ganas todavía hoy.” (Toda, Fernando: *Introducción*, en Sterne, 2000: 17-18)

Por eso es por lo que Domingo Pérez-Minik habla de la “primera novela occidental que ya no se puede contar, en el sentido más pueril del verbo”, al referirse a *Tristram Shandy* (en *Introducción* a Sterne, 2000: 28-29), ya que la intencionalidad argumental de la misma difiere de una estructura al uso, con sus complejidades, como pueden ser las del *Quijote* o *Gulliver*, siempre salvando las distancias. La pretensión de un espacio globalizador de la novela, en el que lector se inserte directamente siendo consciente de la línea narrativa como voz primera y asimilando las líneas argumentales desde la fenomenología del hecho, y no desde la arquitectura técnica del modelo literario, parece haberse impuesto en la novela moderna y comienza, posiblemente, con Laurence Sterne. Por lo tanto, el

autor británico hace un esfuerzo para posicionar su obra en el ámbito de la individualidad y la exclusividad, márgenes personalizadores de su propia conciencia de individuo, y muestra indeleble del efecto comunicativo que el lenguaje tiene entre los seres, intentando eliminar todo artificio que no sea propiamente lingüístico –en el sentido más purista de la palabra-, o provocando que la artificialidad sea de una naturaleza cognoscitiva lo más efectiva posible, es decir creando una estética que posibilite el razonamiento intelectual a través de la sensación, la imagen y el perpetuo diálogo. Las relaciones que Fernando Toda ve en la trama narrativa del *Tristram*, y que enlaza con las teorías de Locke (*Introducción* en Sterne, 2000: 29) parecen montar el esquema necesario para que las aspiraciones semánticas del término lingüístico muestren su verdadera policromía. Como origen del principio del espectro semántico de la palabra, estas relaciones superan la línea cronológica de la propia narración, representante en buena medida del tiempo físico, para hacer que el futuro pueda manipularse y el presente sea un pasado trasladado al instante físico vivencial. ¿No nos recuerda vivamente este concepto a la obra de Marcel Proust, y las relaciones semánticas de conciencia que se producen entre los recuerdos y las vivencias de los personajes de *Ulysses*? Sterne no sólo ha propuesto la eliminación de los espacios costumbristas, sino también de la línea argumental de toda narración, ejecutando el tiempo de la conciencia, por encima de toda consideración racional y cotidiana, y determinando a los personajes, a las voces que los representan, como ejes argumentales y conectores de las distintas experiencias fenomenológicas, que proporcionan la vía de acceso a la realidad. Cada voz es, por ello, una máquina del tiempo, que traslada imágenes y símbolos al momento experiencial y que abre paso a la metáfora como instrumentalización de la espectrografía semántica del nombre.

La obra de José Martí, por su parte, manifiesta una luminosidad estética rabiosamente novedosa, también, pero donde la sensación y el impresionismo son la nota dominante. La relajación de las estructuras de *Amistad funesta*, parecen querer modelar poéticamente el texto literario, que se presenta, no obstante, como una construcción prosística convencional. Pero si los modernismos pueden caracterizarse de alguna manera, esta obra representa un compendio de muchos de sus rasgos generales. De hecho, buena parte del simbolismo y el materialismo estético, convertido en luces, colores, imágenes, sensaciones, dan cuerpo a una visión lírica exacerbada. Esta forma de actuación, al contrario que en la obra de Sterne, está menos preocupada de la concepción filosófica de la realidad o del ente social, y no trata de acogerla por medio de la

corrosión humorística o el desgarró satírico, sino que se solaza con la visión contemplativa de ese metaforismo inabarcable, en el que la palabra es el sonido y éste es, a su vez, el fenómeno sobre el que se vuelcan todas las visiones de la existencia. El mundo del modernismo martiniano comprende el modelo teórico finisecular por excelencia, sin aditivos, de la pureza estética, de la riqueza significativa, de la conexión íntima del verbo. Pero es un mundo de idealización lingüística, o lo que es lo mismo, real, no un mundo político, intervencionista. La acción de la novela se concentra en su ser de novela, en su contraste inevitable con los objetos inanimados de la realidad. Sólo así se entiende la concentración de las ideas que transforma al individuo, en la asunción de una terminología distinta, de un mundo que se ha reconocido en su grandeza y que evita los desperdicios históricos. Se trata de una politización pasiva de la sociedad, de un anti-activismo que no siempre es bien interpretado por la crítica, como hemos ido analizando, pero cuya conversión de las conciencias resulta, generalmente, más efectiva.

Una de las cuestiones que sí ponen en común la obra de Sterne y la de Martí es la marginación del argumento como estructura fundamental de la narrativa, al modo decimonónico. La sucesión de acontecimientos no se produce de la misma manera —e incluso no se produce—, y da lugar a una inconexión del relato que se concentra en sí, en su conciencia de voz presente. Esta es una característica que, en opinión de Santos Sanz Villanueva (Sanz Villanueva, 1972: 196) responde a un criterio de colectividad. Nombra, por esto, en la novela española, dos ejemplos de lo que él llama “novela de ciudad”: *La colmena* y *La noria*. Como veremos, la ciudad representa, además de un espacio explicativo de la modernidad histórica del hombre, adonde se ha trasladado la centralidad del tiempo, un símbolo de la universalización de la problemática del ser, en su encrucijada hacia el progreso. La ciudad no se describe como un lugar concreto, sino como un universo de sensaciones y experiencias, como un lugar que margina al hombre, donde el problema de la existencia se presenta descarnadamente. Sin embargo, es curioso que, dentro de ese espacio comunitario que busca de una explicación global al problema del ser, la voz protagonista se encuentra encerrada entre los límites de su propia conciencia, colocando al yo como única posibilidad de respuesta y descripción de esa realidad. Es decir, que el hombre, único e indivisible frente al orden histórico representado en la ciudad, como símbolo universalista, a modo de héroe romántico, lucha por su auténtica libertad, que es la libertad del conocimiento, de la verdad, en el ámbito de su propia certeza. Y como esa certeza no traspasa más allá de su razonamiento, la ciudad es un

conjunto de estímulos que verifican la materia frente a la idea. Sanz Villanueva advierte de un tercer motivo “de la destrucción del argumento” en la novela moderna. Y habla, por supuesto, del reflejo de una sociedad adormecida, en la que el individuo ha perdido su capacidad de ejercer la pregunta, como motor de su conciencia. Y muestra el caso de *El Jarama* como ejemplo de argumento narrativo de trámite vacío, de escaso o nulo dinamismo, como fotografía de una realidad social española completamente desguarnecida (Sanz Villanueva, 1972: 198-199). Lo que parece evidente, por lo recopilado hasta aquí, es que la realidad no casa con una trama argumental ficticia, que se asienta más convenientemente en un espacio nebuloso, en el que las referencias las marcan los fenómenos aprehensibles desde el yo del personaje. La estructura literaria, en cuanto a técnica novelística, sólo tiene validez desde su propia negación como tal estructura ficticia, de ahí que muchos escritores la hayan utilizado como herramienta de desmitificación de la novela decimonónica. El tradicionalismo mostrado en su justa explicación, resulta de una pueril convicción histórica, ajena a la realidad del hombre y sus constantes bifurcaciones, de modo que, desde el humorismo o desde la “deslealtad”, el escritor se desapega, desnuda los patrones y las tramoyas y convierte el término histórico literario en un nuevo mito del futuro, que se crea a sí mismo mientras se produce. A los autores les ha gustado jugar en esos terrenos desde muy antiguo, provocando la conciencia del lector. Walter Pabst señala (Pabst, 1972: 252) que ya el gran Lope de Vega hacía ver la “presencia del narrador, que es el escritor mismo” como condición argumental de una trama en la que las voces determinaban los acontecimientos. Su presencia manifiesta desvela el deseo de uso de la obra literaria como medio de diálogo con el público, más en la vía de comunicación humana de las ideas que en la apelación al arte como herramienta socializada. Porque el conocimiento del otro comienza con el de uno mismo –o incluso se puede dar en el sentido contrario, de modo negativo-, en cuyo caso el desdoblamiento de la voz actora en diferentes personajes, produce un perspectivismo de gran riqueza: podemos imaginar una misma palabra en bocas distintas, conectadas en espacios diferentes, en tiempos alternos y distantes, y simultaneados por una misma experiencia, concentrada en un objeto que nos lleva al recuerdo (ver Proust). Entonces, la conexión con una idea central, que es el hilo vertebrador del significado de las palabras, que son muchos significados pero una misma experiencia, da acceso al personaje –o lo que es lo mismo, a la conciencia- a los aledaños de una esfera superior de la existencia. Dicha esfera está concebida como un ente que circunda el conocimiento preciso y directo, y del que depende la cualidad motora de la idea del hombre: algunos la

han llamado *Dios*, otros la han denominado *nirvana* o *summa* del conocimiento. En todo caso, la vía de entrada hacia ese espacio superior, que es común a las culturas universales y que tiene múltiples manifestaciones estéticas, se encuentra en el ser del hombre y en su afirmación en el resto de los individuos, que forman parte integrante de ese ser en la medida en que se expresan. Al leer a Proust podemos entender las palabras de Walter Pabst al respecto:

“El ideal más logrado del *Heptamerón* es la novela número XIX, narrada por Ennasuite, que viene a ilustrar y a consolidar la tesis neoplatónica (...) de que ningún ser humano que no haya amado en alguna ocasión, y de manera perfecta, a una criatura de este mundo, podrá amar tampoco perfectamente a Dios.” (Pabst, 1972: 353)

De hecho, entre las posibilidades ficticias de la novela que han sido descubiertas y desmontadas por el lenguaje renovador, encontramos apelaciones al lector que, introducidas en obras de corte tradicional, revelan una intencionalidad deconstructora al desplazar las posiciones fundamentales de la experiencia literaria (creador y perceptor) y lingüística. Como un teatro del absurdo, no apropiador y participativo, se difumina el lugar que el público debe ocupar, en el espacio abierto de una escenografía distribuida más allá del proscenio. Hay ahí un deseo de desmitificación, también, y de apertura del oficio creativo al lector, para que desde su atalaya perceptiva pueda reconstruir el sentido de la narración y añadirle el matiz de su experiencia primigenia, que es, como ya hemos indicado, el hecho fundamental y certificador del orden de la novela.

“Pero incluso esta interpelación (“lecteur”) debe ser interpretada con máxima cautela, porque La Fontaine no emplea ningún medio o elemento literario sin el leve trasfondo burlesco de la imitación, de la referencia a los narradores de novelas cortas que los han utilizado ya antes que él. (...) el lector presencia la exposición de estas narraciones “desde dentro” de la novela.” (Pabst, 1972: 398-399)

Al explorar el mundo de la novela, en un período de consolidación tan importante como el del pasado siglo, hemos ido construyendo, de manera crítica, los diferentes engarces que convierten al género en un conjunto sólido y diferenciado. Es evidente que este esfuerzo nace de un impulso individual, que confirma nuestra teoría de que cada obra se corresponde con un modelo teórico en sí mismo. Por lo tanto, el crítico ha de considerar, en cierta manera, que los diferentes modelos presentan orientaciones distintas, signos distintos y formas diferentes, particulares, que resaltan su singularidad. Es decir, que la

experiencia fenomenológica que supone para el lector crítico una obra en particular, ha de dar como resultado un esquema que contenga líneas novedosas sobre el conjunto del género. Ese individualismo de partida ofrece distintas visiones y, en consecuencia, se presenta como una oportunidad de renovación del género. Se da la circunstancia de que muchos de los intentos renovadores pueden anticipar un ensayo de destrucción del esquema conocido, por lo que su propuesta puede responder a un orden negativo, más que constructivo. En este caso, la novela concreta de estudio sería tenida en cuenta como un acto, un hecho ideológico, más que un modelo teórico en sí, pero pertenecería al conjunto de obras que desarrollan, como esquema general, un método de acción como el descrito. Técnicamente, esto no sería un modelo teórico-literario, pues no especifica líneas comunes para aplicar a la dimensión global. Pero sí que muestra rasgos determinados que, frente a la referencia tradicional, elaboran cuadros que, en la práctica, son efectivos frente al lector. Por eso podríamos estar hablando de un modelo *en negativo*. Indirectamente, la crítica ha vislumbrado algunos ejemplos ilustres –con los que no siempre estamos de acuerdo, pero que manifiestan una idea similar a la aquí expuesta–.

“La posición del poeta se convierte en un acto epistemológico, *ergo* Faulkner es, en *El ruido y la furia*, un novelista lírico, y en consecuencia haríamos bien en leer su novela como él la quiso considerar en última instancia, no como una acertada novela, sino como un poema en prosa fracasado (...)” (Aparicio Maydeu, 2011: 223)

Empero, lo que nos interesa aquí, aparte de los esfuerzos singulares por renovar el género, son las consecuencias de los mismos. En esto debemos ser capaces de explorar las líneas maestras que la cronología nos ha brindado, para lo cual echamos mano de la literatura comparada, como herramienta efectiva. El intento de demostrar que se trata de un esfuerzo común, plenamente dirigido a la consecución de un género nuevo, es el verdadero objetivo, puesto que, todo el tiempo, estamos hablando de la *obra en común*, en la que creemos y en la que vamos a proyectar la obra de Rafael Cansinos Assens, como individuo del que hemos extraído un modelo de literatura singular, íntimamente relacionado con una posición global que hemos llamado *modernismo*. Así entendido, la novela de Cansinos construye un modelo diferenciado, teórico y de líneas precisas que hemos ido analizando, frente al resto de los escritores del entorno, compartan o no sus ideas estéticas y creativas. De este modelo se extraen consecuencias que, terminológicamente hablando, denotan un cierto estado de las cosas y del pensamiento,

en relación con la posición del individuo Cansinos frente a su existencia –en la que se incluyen sus circunstancias como creador-. Y del germen de todo esto brotan unas propuestas que, específicamente, van construyendo un modelo seminal de estructura expresivo-comunicativa, al que hemos llamado *novela* porque guarda relación con un modelo anterior, y ante la imposibilidad de una nueva definición que pudiera ser aprehendida por el lector. En tal caso, y al ser novela, procura ser una novela diferente de la que era históricamente; sumado esto al deseo y la necesidad de transformación social, los ejes se van conformando lentamente, y dan como resultado un espacio globalizador en el que el estudio ha de confluír, involucrando activamente a todos los creadores que, del mismo modo, han desembocado en líneas de actuación similares, a partir de procesos generativos coincidentes en tiempo y concepción. Este esfuerzo común sobrepasa barreras de índole geográfico o cultural y denota un estado de época, fenómeno similar a lo que Arnold J. Toynbee llama “colapso de las civilizaciones” (ver su *Estudio de la Historia*, vol. 1).

“De la empresa sinfónica que es *Ulises*, especie de muestrario técnico, se desprenden por influencia o coincidencia las muchas ramas de este impulso común. Hay que pensar que, de 1910 a 1930, los novelistas cuya obra nos parece hoy viva y significativa son precisamente los que extreman esa tendencia a ceder el primer plano a una atmósfera o a una intención marcadamente irracional.”
(Cortázar, Julio: “Situación de la novela”, *Obra crítica/2*, recogido en Aparicio Maydeu, 2011: 118)

Es también el caso que la posición del escritor tenga poco que ver con una reflexión teórica sobre el modelo de la novela, sino con una negativa del modelo, por su incapacidad manifiesta para dar respuesta a los problemas creativos del autor. La herramienta de expresión ha de ser un medio eficaz de conexión ontológica y el autor ha de ser libre de elegir la modalidad de construcción del mensaje que le parece apropiada, puesto que la primera experiencia fenoménica del ser reconoce un espacio expresivo, aprehendido y concebido, después, originariamente y pone a disposición de ese espacio –llamémosle “palabra” en el acto comunicativo lingüístico- el desarrollo de las ideas. Julio M. de la Rosa indica que Sánchez Ferlosio había rechazado, en este sentido, la idea de volver a la narrativa, por su condición de “género tan periclitado como banal” (en M. de la Rosa: 15). Esta anécdota nos recuerda que la novela no impone, como género mayoritario, una instrumentalización del mensaje literario institucionalizado. Eso sería como admitir que el escritor se ve constreñido a usar de las nuevas estructuras novelísticas para acceder a la vía comunicativa con el lector, que únicamente admitiría las formas más socializadas

del término. Esto alude a lo que Inmaculada Cobos Fernández llama “la idea de obra de arte bien hecha” en referencia a la parodia de la modernidad (Cobos Fernández, 1995: 269-270). Antes de concebir un modelo expresivo, todo autor se detiene frente a las condiciones de su mensaje y considera cuáles son las herramientas que se adaptan a tal realidad. Pero también puede manifestarse de manera espontánea, construyendo al tiempo que *desrealiza* las imágenes, que pasan por su mente con el mismo efecto que la palabra, contenidas desde el principio e identificadas al mostrarse, revelando formas y contornos. La obra, así surgida, puede no corresponderse con un modelo genético determinado, preconcebido, pero se adscribe a una línea de creación y tiene, al final, un encuadre terminológico. Este fenómeno, por deslavazado que parezca, responde a un principio de conocimiento implícito, de lo que podríamos llamar una *gramática literaria generativa*, parafraseando a Noam Chomsky, ya que el autor, previamente a ese fenómeno creativo espontáneo, que desarrolla imágenes a partir de ideas surgidas sin un hilo narrativo común, posee en su conciencia crítica determinados modelos literarios que la crítica ha establecido y él, como lector, ha aprehendido previamente, haciéndolos suyos. Lo que indica que la desconexión género-autor nunca puede ser total.

“Los capítulos, en *Ryder* [Djuna Barnes], no siguen una línea argumental de forma exhaustiva sino que se superponen, creando una estructura de *collage*. A pesar de la forma laberíntica, sí existe una línea argumental, pero subsiste escondida entre un conjunto de estilos diferentes.” (Cobos Fernández, 1995: 269-270)

3.1.5. *La llegada de la modernidad.*

En esa idea de contraste entre lo *viejo* y lo *nuevo*, tan característica de los modernismos, subyace un afán destructor, inicial, y creador, consecutivamente, con el fin de que la imagen literaria y el hecho novelístico tracen líneas no holladas previamente. Se busca la desconexión con el mundo anterior, representado en la novela decimonónica y en la institución histórica, y también el establecimiento de un sentido del arte mucho más profundo y libre. Como hemos indicado, la tradicionalidad del ejercicio literario abona el camino hacia las nuevas formas, y toda estética modernista se ve imbricada de elementos reconocibles. Desde el punto de vista técnico, se puede considerar como un

aprovechamiento de las herramientas disponibles, y válidas, para el nuevo orden expresivo. Desde un punto de vista cognoscitivo, se trataría de una ejecución innata de un saber contenido en el ser del creador, del que no puede disgregarse de manera completa. Es decir, que las diferentes propuestas que el nuevo modelo general teórico ofrecen en el marco del desarrollo novelístico, no tienen por qué ser vistas como elementos rupturistas, únicamente, sino como un espacio de oportunidades para la proyección del género. De este modo, la función de las estéticas innovadoras es doble: replantear el término para la reeducación del lector –y del escritor- y vincular a la realidad con mitos, imágenes y lenguajes diferentes, que hagan de la misma un objeto de consideración, hasta ahora, no reconocible. Sería como el nacimiento de un nuevo mundo, de horizontes insospechados, pero donde la intuición es un medio empíricamente válido.

“No hay formas puras. Es decir, insignificantes. Veamos brevemente un ejemplo. La *digresión*. En una obra cualquiera el escritor produce un texto de carácter A y de repente se interrumpe y divaga, antes de seguir con A o de pasar con alguna coherencia a B. La digresión como tal, esa escisión de proponernos súbita y hasta caprichosamente un X extraño a la contextura del texto, podría aparecérsenos como una mera diferencia sin sentido. (...) ¡Qué de sentidos no puede asumir tal afán de cambio! No es menos verdadero que el cambio es un fenómeno abierto, cuya resolución real desconocemos y puede conducir a los más variados desenlaces. Y esta disponibilidad es característica de las formas.” (Guillén, 2005: 173)

Para Dorrit Cohn (en Guillén, 2005: 203) los medios de la novela moderna, frente al espacio genérico consolidado históricamente, alcanzan su significación mediante esquemas de diálogo, tales como la “psiconarración”, el “monólogo citado” o el “monólogo narrado”, según sea la persona que protagoniza dicho discurso. Es decir que, una vez considerada la trama como un elemento prescindible del texto narrativo, ficticio y auxiliar, la voz primera se erige en protagonista, dando lugar a una serie de líneas de actuación y experimentación. El lector puede encontrarse con una descripción detallada de las ideas –no del modo objetivista, sino como una experiencia que sucede en ese instante en que accede al mensaje-, desde la mente del que las desarrolla, desde la mente del que las experimenta como receptor, o desde la voz de la idea misma, mostrada como fenómeno primigenio dentro de un ser. Por lo tanto, la exclusividad del ser propuesto en la novela, margina al mundo exterior y prioriza el espacio de la conciencia como un motor activo del que surge todo lo demás, y al que el lector se ve abocado inexorablemente, puesto que su propia conciencia conecta de primera mano con la problemática que allí se

ha desarrollado, y que le concierne como ser humano y como individuo conocedor. Por eso es por lo que el lenguaje de la novela se aproxima al lenguaje oral; la producción del sonido efectúa un desarrollo simultáneo de conocimiento implícito, que se manifiesta a la vez que el oído percibe la forma concreta, asociando términos y significados a un golpe sonoro. Tal instantaneidad afecta, por igual, a lector y emisor, puesto que en la producción de escritura, el ritmo, aun siendo menos espontáneo, puede llegar, en la técnica narrativa de la modernidad, a aproximarse a la oralidad, como una experiencia propia del ser e ineludiblemente superior de conocimiento. De ahí la preocupación de los escritores modernistas de hacer que la palabra “suene”, en su naturaleza expresiva original y privilegiada, ya que el lenguaje escrito, aun siendo socialmente más prestigioso, no contiene en su espíritu el ritmo del conocimiento sonoro.

“La tradición oral, en su continua búsqueda de una expresión eficaz de los contenidos narrativos que transmite, oscila entre dos extremos: dar prioridad en la comunicación a la economía, o subrayar enfáticamente el mensaje para hacerlo llegar más incisivamente al auditorio.” (Guillén, 2005: 210)

La *novela* no es un género más dentro del ámbito literario: ocupa una posición de prestigio social que no abarcan otros fenómenos como el ensayo o la poesía. Prestigio que se fundamenta en la capacidad instrumental de toda novela para acceder al mundo, tal y como es o como pensamos que deba ser, y explicarlo en toda su extensión. Esto no quiere decir que la novela ofrezca parámetros del ser humano que el teatro, por ejemplo, no haya podido mostrar, o que la música no pueda captar, pero es evidente que tiene un papel comunicativo que ninguna de las otras modalidades ofrece. Su poder de comunicación reside en su estructuración lingüística, por un lado, y en la cercanía que el género sinfónico ofrece de una palabra abierta y generativa, en relación al diálogo convencional, producto de una comunicación oral y una comprensión intelectual natural. Pero también es de suponer que la novela presenta una libertad narrativa y una ejemplificación del ser del hombre, que es capaz de dar una explicación íntima, en órdenes lo suficientemente amplios como para producir una experiencia pedagógica del individuo, hasta el punto de afectar directamente a su comportamiento e ideales. Si existe una valoración del mito que soporta el paso del tiempo, constituido por símbolos que traspasan los entes culturales, tal vez la novela es el medio más adecuado para expresarlos. De modo y manera que el género narrativo por excelencia es identificado con el orden literario casi de forma

exclusiva, absorbiendo las capacidades de la expresividad y la literaridad que toda palabra conlleva.

“Ni que decir tiene que la novelística cuenta a este respecto con un innumerable cuerpo de novelas, perfectamente tópicas y sanas, que se incorporan y encajan dentro del conjunto denso de la cultura, que evolucionan con ella y responden con exactitud a las exigencias y necesidades de la sociedad en cada momento; y, por si fuera poco, siendo estas novelas las que ocupan en su casi totalidad la producción editorial, las que más éxito y resonancia social alcanzan, son las que dan pie a la presunta ciencia y justifican el hecho de que las categorías de tal novelística se tomen como líneas maestras para el examen del fenómeno literario. Y claro está que en esa interacción entre la producción literaria y el estudio y determinación antropológicos de dicha producción, bien pueden quedar fuera los principios del arte literario, de la misma manera que la belleza es una categoría que ni siquiera se ha de tomar en consideración a la hora de componer una fisiología.” (Benet, 2012: 215-216)

Las palabras de Juan Benet hacen recapacitar, también, sobre el peligro que supone esa identificación entre novela y cultura. La cultura es un medio institucionalizado por los entes comunicativos y difusores para la distribución de los bienes de conocimiento de una sociedad avanzada, seguramente además de una manera de interacción entre las fuerzas políticas y el individuo. Hoy, con los medios adquiridos a través de las nuevas tecnologías, la invasión de las ideas generalizadas propuestas por el *medio cultural* interviene en los gustos de la colectividad de una forma enormemente agresiva, hasta el punto de que cualquier propuesta teórica novedosa queda al margen, en un principio, de todo nivel de acceso a la publicación. Esto supone una intervención directa en el hecho fenoménico que conforma el arte, al proponer las estructuras, las ideas y las producciones, mucho antes de que el lector o el público general, pueda evaluar las posibilidades y tomar partido. No es que la modernidad y el desarrollo técnico hayan traído la deshumanización de los medios culturales, su comercialización en masa, sino que han incidido en un problema que ya se podía deducir de comportamientos pasados. La reacción modernista nace, precisamente, de una negación de la cultura impuesta, de los cánones aplicados a la creación, como una norma generalizada, y contra la crítica anquilosada en la teoría histórica, y alejada de su propia experiencia lectora. La novela que se enmarca en los órdenes de la comercialización, de la industria literaria –que es la que domina las posibilidades de acceso al mercado y marca las líneas artísticas–, es una obra degradada, cuyos valores poco tienen que ver con el mundo de la literatura, como ha de ser entendido, y cuya superficialidad no remite al lector a una experiencia íntima y concluyente, sino a

una determinación argumentada y esquematizada. Además, desde el primer momento, la obra ha pasado por el filtro del posibilismo estético, censor de toda materia que no se aproxime a la productividad económica. De ahí que la tipología de la novela, identificada como modelo general, sea el correspondiente al modelo teórico comercial, que ha sido establecido en base a unos patrones empresariales y que responde a un perfil de sociedad vacía y alienada: algo a lo que nos aproximamos, tristemente. Por eso, estudiar la obra de autores como Thomas Mann pone sobre el tapete la necesidad de recuperación de un sentido crítico de la novela que involucre a los medios y cuya fuerza motora ha de provenir de la educación del lector, que es quien determina, al final, los hechos y los progresos del modelo creativo. Para que esa educación se produzca adecuadamente, la novela ha de recuperar –y sobre todo en épocas, como ésta, de gran degradación moral, social y de principios- esa, en palabras de Juan Benet: “nueva ética y como vía de restitución de una valoración –más que a unos valores- que los acerbos pensadores de la decadencia no han hecho sino más necesaria y acuciante.” (Benet, 2012: 296). Esta situación de la sociedad occidental actual, condicionada por un pensamiento institucionalizado y por una escasez de medios individuales transformadores, que contrasta con el alto nivel instrumental de comunicación que existe entre los seres humanos, y que supera toda barrera física imaginable, debería ser el caldo de cultivo de una transformación artística sin precedentes, de una valoración de la capacidad creativa del hombre como de un instrumento de liberación de sus posibilidades. Esta visión positiva ayudaría a colocar las conciencias en el ámbito de una realidad mucho más constructiva, de la misma manera que los modernismos hicieron cambiar el concepto del mundo que trasvasaba el siglo XIX hacia el XX, pero cuyos resultados prácticos, en el corto plazo, no sirvieron sino para reforzar el estado de acuciada angustia existencial del hombre moderno. Sin embargo, soy de la creencia de que buena parte de la consolidación de las grandes ideas de solidaridad humanas, de transformación e integración de las gentes y de superación de las diferencias culturales y tópicas, viene de la mano de ese concepto aperturista y desrealizador que llamamos *novela moderna*.

“Sea como fuere, lo que no parece incuestionable es una radical transformación de la novela en nuestro siglo. (...) Y todo ello (...) como consecuencia de la nueva situación social del hombre, del profundo cambio que se ha operado en la sociedad en el paso del capitalismo burgués al capitalismo industrial, que ha hecho sentirse al hombre como arrojado en un mundo muchas veces incongruente y absurdo.” (Sanz Villanueva, 1972: 11-12)

Esa desintegración útil del dibujo realista convencional, hace que la convivencia del hecho conocido, casi idealizado por la normalidad, comparta el espacio con una realidad imaginada, sólo viva en la mente. Denotemos que la realidad empírica, en ocasiones, no es sino una aceptación formal, producto de una educación social adquirida y no puesta en debate, así que no es extraño pensar que, en momentos puntuales, la actitud de adquisición de realidades ajenas al objetivismo racional no es muy diferente de aquélla. Es decir que podemos imaginar determinados hechos *no-reales* del mismo modo que aceptamos aquellos *reales*, que jamás hemos experimentado o que sólo conocemos de oídas, o simplemente aceptamos como un axioma, sin que hayan sido puestos en cuestión por un modelo distinto. Es por esto que la novela que presenta la técnica del llamado “realismo mágico” no hace sino mostrar realidades internas del hombre, que han compartido el espacio del desarrollo intelectual como verdades axiomáticas o deducidas por la razón empírica, y que nunca antes habían sido tenidas en cuenta como partes de ese proceso de acumulación de conocimientos sobre la experiencia vital. La actitud del narrador con respecto al tiempo es una de esas *realidades imaginadas*, cuya vivencia está implícitamente unida a la conciencia humana. Al hacer depender el paso del tiempo de la experiencia íntima de la voz narradora, la novela no puede presentarse como un correcto devenir de los acontecimientos, sin simultaneidades y sin alternancias en la línea narrativa. Más bien, la novela es sólo una sección de la realidad que, aun abarcando diferentes momentos del pensamiento narrador y mostrándolos como una contraposición o yuxtaposición de palabras significativas, necesita de otros conjuntos para expresarse en su totalidad. La amalgama de historias o perspectivas que son necesarias para completar la globalidad del orden de la novela, es imprecisable. De ahí que el caleidoscopio arquitectónico pueda resultar confuso. Pero en el camino de construcción de la verdad hayamos la virtud del hecho, muy por encima de la posible precisión instrumental. Lo que la novela moderna evoca es la experiencia multi-sensitiva del lenguaje y del conocimiento a través de él, y las muchas formas de que depende su expresión. Es por ello que urge modificar el ámbito, la inclusión de herramientas aparentemente ajenas a la literatura, los medios expresivos más dispares, pero más certeros, y la consolidación de una terminología apercebida por el lector como general y socializada ante la crítica.

“Se advierte en buena parte de la narrativa actual una estructura de rica expresividad que consiste en una historia exterior mínima que sirve para la auténtica novela, que es la que tiene lugar dentro de ella. Esto sucede como consecuencia de una gran desconfianza en el tiempo; del pasado, por caduco, y del

futuro, por desconocido. Sólo queda un presente, único con existencia real, al que hay que transportar cualquier otro tiempo. La historia exterior mínima es el tiempo presente dentro del que se actualiza el tiempo pasado, es decir, las vivencias del protagonista.” (Sanz Villanueva, 1972: 192)

La novela fue, durante mucho tiempo, un modelo de comportamiento que aunaba los criterios fundamentales que toda sociedad quería inocular en sus miembros. La intervención política de las instituciones gobernantes exhalaba criterios de responsabilidad en los ciudadanos, cuyas virtudes quedaban al descubierto y perfectamente clasificadas en el medio cultural. *El cortesano* es un buen ejemplo de ello, como lo fueron otras obras posteriores al medievo, que recogieron pensamientos filosóficos, interesados en muchas ocasiones, y relacionados directamente con el sistema económico de las naciones. Este tipo de obras muestran a las claras el poder de la cultura para indagar en los procedimientos integradores del individuo y manipularlos. La modernidad trajo consigo la implicación de todos los rasgos del personaje literario: unas veces sometido por la herencia beligerante del romanticismo, y en la mayoría de los casos reconcentrado en su mismidad. No todos los autores entendieron el psicologismo como una manera de privilegiar la voz narradora, y renegaron de la desnudez de las ideas, mostradas como un fenómeno aislado y original. La novela moderna también llega a ser un medio ficticio, convencido de la artificiosidad de su crítica social, que aboga por los márgenes de destrucción de los medios culturales, incluso de la modernidad misma. Esta posibilidad supone el triunfo de la libertad creativa y una perspectiva degradante que también tiene efectos de socialización de la idea. De esta forma, como en la obra de Rafael Cansinos Assens, *El movimiento V. P.*, quedan caricaturizados los esfuerzos por dotar a la cultura de herramientas más precisas y humanas, más ontológicamente aceptables, convirtiendo las convicciones de una nueva generación en material para el fuego. Obras como la nombrada son capitales en el desarrollo del modelo teórico, pues especifican ciertas limitaciones del libertinaje estético a que conducen determinadas maneras de concebir las transformaciones, que pretenden moverse en el espacio de la globalidad.

“Creo, sin embargo, que el primer ataque no se produjo contra el personaje en sí, sino contra su dimensión psicológica. Los afanes destructivos de las vanguardias de comienzo de siglo se fijaron en este aspecto que años más tarde –y sin relación perceptible- llegaría a su punto extremo en Beckett.” (Sanz Villanueva, 1972: 211)

Lo que sí parece claro es que no sólo desaparece la trama argumental sino que, en realidad, también desaparece el protagonista. Tiene razón Santos Sanz Villanueva (Sanz Villanueva, 1972: 215) al llamar nuestra atención sobre la imposibilidad de reconocer tipos y caracteres de la novela moderna, al contrario de lo que pasaba con la novela decimonónica. El nivel de universalización del yo narrador alcanza ese grado de maximización, hasta el punto de que no nos importa el nombre o las circunstancias del personaje, sino que más bien estamos empeñados en descubrir sus sentimientos, experiencias, ideas, que en sí soportan el modelo. Empero, esta forma de entender el argumento narrativo y el foco del mismo, afectan manifiestamente a la “elegancia” social del lenguaje, atenazado por la realidad del pensamiento interno de la voz protagonista, cuyas expresiones abarcan todo tipo de jergas, groserías, pensamientos inmorales en voz alta, digresiones, etc. La “incorrección” del habla narradora se enfrenta abiertamente al concepto de gramática, entendida en el ámbito del academicismo, o al de la pureza de la lengua. Teniendo en cuenta la posición adquirida por las clases medias y la conciencia de clase del proletariado, esta forma de descripción ontológica de la novela no trata de ahondar en el costumbrismo social, sino que deja abierta la posibilidad para que el texto dibuje la mente del individuo en su más absoluta desnudez. Como Fernando Toda recuerda:

“La aristocracia, especialmente la urbana, necesita diferenciarse de algún modo de esta nueva clase advenediza que se aventaja en poder real y una de las barreras que se procura es el lenguaje. (...) “Hablar bien” supone que el hablante es persona de recta conducta, y las construcciones gramaticales correctas y el uso de las palabras adecuadas se convierten en indicativos del nivel social y moral. Esta actitud originada en las clases altas, se refleja también en las novelas.” (Toda, Fernando: *Introducción* en Sterne, 2000: 13)

En el siglo XX ese caballo de batalla ha seguido galopando en la discusión literaria. De hecho, autores como Anthony Burgess o Charles Bukowski, entre otros, han ahondado en los matices que el lenguaje de la calle ofrece y que lo distingue, claramente, de una lengua mucho más novelesca. No se trata, únicamente, de una forma de expresión, sino de un modo de vida, de un dibujo realista diferente, de un enfoque estético y artístico que, además de distinguir clases sociales y circunstancias individuales, condiciona el perfil teórico del modelo decisivamente. Del mismo modo, como podemos ver en novelas más antiguas, el tratamiento del lenguaje distingue realidades sociales mucho más profundas, como el trato a la mujer y su papel social, o las expectativas de clase, sentimentales y

políticas. Hasta tal punto el lenguaje es un arma de descripción de la realidad que representa, también, una potencia de significación que va más allá de la estética de la palabra o de la estructura en que se envuelve. Hemos dicho que el tipo de lenguaje distingue circunstancias sociales y, en un momento dado, la novela se ha acercado a diferentes usos coloquiales y específicos para ahondar en el nivel expresivo del individuo que narraba. La circunstancialidad de ese proceso creativo puede dejar margen, y de hecho lo hace en numerosos ejemplos, a una interpretación que vaya más allá del hecho colectivo, o del contraste con el medio, pero, además, puede que indague en ciertas problemáticas del ser que parecen estar ocultas ante tanta angustia existencial. La novelística de Dostoievski, precursora de la novela moderna y participativa de los nuevos ejes creativos, desde un ámbito muy particular, investiga las condiciones en las que el hombre puede transformarse en otro. Le interesan aquellos momentos que pueden explicar el porqué de la duplicidad del ser humano, sus manifestaciones más terribles en caracteres, aparentemente, benignos. La bipolaridad, la contradicción, son hechos que el autor ruso relaciona directamente con el ser del hombre, y no con patologías concretas. Puede que sus descripciones sean, en ocasiones, paradigmas de la enfermedad de una sociedad moderna donde la supervivencia ha cambiado sus parámetros y donde la pérdida de la dignidad o del sentido moral, resultan mucho más trágicos. En cualquier caso, la posibilidad de que un hombre normal, no un demente, pueda comportarse de una forma completamente contradictoria, en perjuicio del orden social establecido, altera profundamente la idea del bien y del mal, y las categorizaciones de la socialización del ser en la masa.

“Por primera vez entonces el aspecto del “tú no eres el que parece ser” se vuelve norma psicológica, y desde ese momento lo extraño y misterioso, lo demoníaco y abismal en el hombre son la premisa de su importancia psicológica. (...) Dostoievski descubre el más importante principio de la psicología moderna: la ambivalencia de los sentimientos y la escisión de toda actitud anímica excesiva, expresada en formas exageradas y demasiado demostrativas.” (Hauser, 2004: 397)

Lo que separa a estas experiencias extra-reales de lo que hemos denominado *realismo mágico*, no reside en la inconveniencia de simultanear dichas instantáneas de la conciencia, sino en que el lado oscuro de las personas no es un ente imaginado, no es la expresión de una realidad concebida, creativa, sino el manifiesto físico de una objetividad empírica que late en todo ser humano. Además, a esto hay que sumar el lado oscuro del espacio que, en paralelo al individuo, muestra también su cara más descarnada. De esta

manera, Dostoievski aporta a la *obra en común* una foto efectiva del sitio de las cosas, de su fealdad innata –o su belleza, según se mire-, desde una mirada completamente libre y traspasada. Es un autor que, para Arnold Hauser (Hauser, 2004: 402) contribuye decisivamente a la construcción de la imagen urbana que la novela moderna establecerá como un mito literario. Diferente es el caso de José Martí que, como hemos visto superficialmente, considera las dimensiones del mensaje mismo como hecho literario de primer orden, y vínculo transformador con la sociedad. La influencia del cubano en el desarrollo de los modernismos y, por ende, de la nueva cultura novelística es fundamental. Lo que Homero Castillo llama “materiales nobles” (Homero Castillo, 1974: 249), en referencia a su prosa, bien puede ser un argumento estético de cómo se materializa el pensamiento imaginativo y sensible del artista. La elección de estos preciosismos del código lingüístico contrasta con la ejecución degradante de la voz mísera, desnaturalizada, del hombre de la modernidad, enclaustrado en su jaula de mimetismo e incomunicación. Lo que parece claro es que la reacción frente a los modernismos de la novela moderna, llegado el caso, supone un giro referencial desde una base estética, pero con mimbres muy similares en lo conceptual. De ahí que la novelística de Martí no sea, en esencia, muy distinta de la de Faulkner, por ejemplo, en relación al ente creativo y su interpretación social, pues ambos recurren al arte lingüístico para traspasar los horizontes expresivos del lector y cambiar, así, su campo de visión.

No obstante, la influencia directa de los nuevos modos ideológicos y estéticos de la novela no surgen de una pedagogía artística de primer nivel, sino de una imaginaria colectiva, casi una mitología, pues como bien han reconocido autores de la posguerra española, existía un gran desconocimiento de la novela europea, desde el punto de vista técnico y narrativo. La idea de una nueva novela, de un género colectivizado por la transformación de las formas renovadoras, era tan poderosa entonces que los mitos literarios crecían hasta asentarse en la conciencia de los nuevos autores, sin la pertinente perspectiva temporal. Por ello, el impulso que acciona a la nueva novela española surge, seguramente, más del conocimiento de la propia estructura teórica nacional que de los grandes tótems europeos, por más que las líneas simbólicas o parnasianistas hubiesen penetrado en nuestras fronteras. Las tertulias literarias, las revistas, los manifiestos estéticos, son expresiones típicas de unos modernismos que intervinieron en la educación creativa de los nuevos escritores. A través de Cansinos Assens y sus coetáneos se vislumbran las maneras más innovadoras, manteniendo ese equilibrio ideológico al sur y

al norte de los Pirineos. Rafael Cansinos Assens, apenas nombrado en las historias de la literatura de España, presenta líneas de renovación del género narrativo que, más que nunca, ejercen su influencia sobre autores posteriormente consagrados. Al contrario de lo que pudiese suponerse, el mito del *Ulysses* puede significar únicamente una referencia lejana, importante pero idealizada, mucho menos efectiva que el conjunto de la novela corta cansiniana o sus ensayos novelizados. La obra de nuestro autor es conocida entre sus correligionarios y detractores de una forma más precisa y local. Sus participaciones en las tertulias madrileñas o en los círculos de actualidad –hecho que nadie cuestiona– le ponen en el ojo del huracán de las novedades artísticas y las agrupaciones ideológicas. De modo que no es extraño suponer que la obra de Rafael Cansinos tiene mucho más que decir en el poso formativo de los creadores de la generación de los 50, que el propio Joyce. Sin embargo, en su escasa comercialización y en su autoaislamiento puede estar la razón de su falta de protagonismo. La crítica, quizá influenciada por las opiniones de los que vivieron la época, y del mismo Cansinos, empeñado en marginarse y en crear un espacio literario exclusivo y diferente, ha hecho oídos sordos a una realidad palpable. Lejos de intuir esa línea definitoria del pasado lector, de muchos de los escritores que, abriendo definitivamente el paso a la modernidad, consagraron la valoración del arte, como medio reconstructor ante la desgracia histórica de la nación, la crítica ha despreciado la obra de Cansinos, refrendando su ejercicio traductor y su posición intelectual al frente del Ultraísmo y otras consideraciones vanguardistas. Lo que ha interesado a la historiografía es, indudablemente, la aportación biográfica y la novelada manera de describir la época, como actor protagonista de la misma, es decir su dimensión reveladora de los hechos objetivos. Siendo ésta de vital importancia para entender el fin de siglo y las ebulliciones literarias que supusieron, la labor de la crítica no debe, sin embargo, olvidar que la obra de Cansinos, bien presente en los mismos círculos donde se discutían las ideas, exhibe un modelo teórico del que bebieron hombres como Jorge Luis Borges, Pedro Garfias, Villaespesa, Concha Espina, los Machado, y otros que, en mayor o menor medida, pudieron percibir la aportación cansiniana y tuvieron la oportunidad de incorporarla a su actividad creativa. Puede que este contacto epidérmico no diera como consecuencia la continuación de una línea estética o argumentativa de la narración moderna, a través de esos epígonos del sevillano, pero sí que deja rastros en sus consideraciones teóricas, aquellas que tienen un sedimento vernáculo del que no pueden dissociarse. Compone, entonces, la obra de Cansinos un referente de la “infancia” creativa de muchos escritores españoles que luego lo fueron por derecho, en mayor medida que la

aportación que Proust o Mann pudieron hacer, más allá del ámbito de la mitología moderna de la novela, en la que se enmarcan.

“(…) a ninguno le oí el nombre de James Joyce como una influencia o lectura fundamental entre las muchas que mencionaban en nuestras largas y muchas veces polémicas conversaciones. El dato, supongo, resulta curioso y más todavía cuando no se puede decir, ni mucho menos, que los hombres del 50 sean un grupo de autodidactas más o menos fervorosos.” (M. de la Rosa: 14-15)

De hecho, aquellos escritores que sí admitían conocer la obra del irlandés, descubrían en su revelación el rechazo incuestionable de las maneras de la colectividad literaria de la posguerra española, que hasta *Tiempo de silencio* andaba enfrascada en su intento de utilización empírica de la narración, en ese ejercicio de autorretrato que significa el llamado *realismo social*, algo que Cansinos había tratado adaptando formalidades y tópicos conocidos en un espacio narrativo de mayor laxitud y lirismo. La involución de este movimiento, en aras a una supuesta responsabilidad cívica del escritor con respecto a sus conciudadanos, en el marco de una tragedia histórica colectiva, supone, una vez más, el aislamiento del orden creativo nacional, que vuelve a los puntos de partida. No obstante, el mar de fondo de la renovación había permanecido latente, como unos ojos del Guadiana adormecidos, resurgiendo en la obra de Luis Martín-Santos como una huella poderosa y reafirmada en su estética y formalismo expresivo. No es creíble que la modernidad técnica joyceana no hubiese tenido un papel importante como guía de la renovación y que, cuarenta años después, aparezca inserta en la novela con una fuerza exultante. Sobre todo en un momento en que el país empezaba a progresar desde el ostracismo, gracias a la bonanza económica circundante. *Tiempo de silencio* es la demostración palpable de que varias generaciones modernistas, imbuidas de la línea narrativa marcada por autores como Cansinos y Jarnés, en España, y Proust o Faulkner, en el exterior, permanecieron autocensuradas o en el ejercicio consolatorio de una descripción social y una denuncia política.

“Recuerdo la muerte, en 1964, de Luis Martín-Santos. Como ocurre casi siempre cuando se trata de una obra auténticamente rompedora de moldes, *Tiempo de silencio* pasó desapercibida cuando se publicó en 1962, no sólo por los lectores, sino por la crítica de entonces. *Tiempo de silencio* saboteara cumplidamente los presupuestos dogmáticos del realismo social, agotaba la fórmula, lo ponía al descubierto e indicaba la necesidad imperiosa de nuevos cambios narrativos. La muerte de su autor provocó una revisión de la novela y fue entonces cuando se habló de “realismo dialéctico” y de las

múltiples influencias y, por supuesto de James Joyce como uno de los principales cómplices del texto de Martín-Santos.” (M. de la Rosa: 16)

A ese cimiento de la sociedad literaria española pertenece, por derecho propio, la obra extravagante y rompedora de Ramón Gómez de la Serna, de quien procede un esfuerzo de “compromiso: literatura pura, prototipo, entre otras cosas, de lo que Ortega llamó el arte “deshumanizado” de entreguerras” (Gómez de la Serna, Gaspar: *Prólogo* en Gómez de la Serna, 1970: 7). Su esteticismo, que satiriza y deforma la realidad para ser analizada desde el ámbito del juego y la experimentación, convierte al lenguaje en un código extraordinario, relativo a órdenes diferentes al habitual. Su dialectalismo se convierte en una suerte de nuevo meta-código, explicativo, a su vez, de toda palabra posterior usada en el lenguaje coloquial. Es decir que las formas de utilización de la morfología dan respuesta a una experiencia interna, a una necesidad del escritor, de la misma manera que el individuo hace depender a la palabra de su intencionalidad pensante –aunque, de manera efectiva, es la palabra la que determina, ahora lo sabemos, el pensamiento del hombre-. Pero la novelística y la línea narrativa específica ramoniana se aproximan a un uso exclusivo del lenguaje, donde la producción es espontánea y libérrima, lo que condiciona los modos de arquitectura del texto narrativo sinfónico. En la modernidad del género, todo lirismo busca los mismos espacios de apertura, la hipertrofia del ángulo de observación del verbo, y la confluencia de las acciones propiamente lingüísticas con la fenoménica aparición de la conciencia individual. Así es como la satirización social y la desmembración de la estructura novelesca, tienen su anticipo en autores tan lejanos, a todos los efectos, como Laurence Sterne. Pero, aunque pueda resultar curioso afirmarlo, Sterne y Gómez de la Serna comparten un similar modelo teórico novelístico, basado fundamentalmente en el desprestigio de los modos tradicionales, el uso consciente del código lingüístico, la determinación espontánea del verbo y la simultaneidad del orden narrativo. Pero, sobre todo, el espacio de percepción de ambos autores, de cara al lector, se ha de situar en la órbita del juego, de la caricaturización, el humorismo. Espacio donde las reglas indican otras rutas de aceptación y otros niveles de categorización de las ideas. Al igual que Sterne, Gómez de la Serna juega, no sólo con la obra y el horizonte de expectativas del lector, sino con su propio mundo, transformándose a sí mismo, riéndose de sí, relativizando la importancia de su actividad creativa, negándola. Libre de toda responsabilidad con él y con la sociedad, la opinión novelizada del autor es una

experiencia ineludiblemente más “pura”, más esencial, y un proceso del que quedan excluidos prejuicios deterministas y conductismos.

“(…) *Tristram* está compuesto por escenas cómicas, memorias, e historias contadas por otros que parecen producir una tregua dislocada y floja, desplazando el mundo exterior y revelando la mente del narrador conforme se esfuerza por componer su libro. (...)”

Pero es parte de su efecto cómico jugar con las posibilidades de asociación y memoria, por un lado para desviar al lector de su confesada intención de presentar la “vida y opiniones” de *Tristram* y, por otro, para delimitar la identidad de narrador y sujeto, que se convertiría en el sello del modelo lírico.” (Freedman, 1972: 25)

Es importante la apreciación que, a continuación de este texto, realiza Ralph Freedman al respecto del lirismo en obras como *Ulysses* o *Tristram Shandy*, pues, en su opinión, no constituyen en sí mismas un ejemplo de novelas “líricas”, ya que los personajes usan de sus monólogos como armas simbólicas para, apoyándose en determinadas referencias de la ciudad, construir un espacio individualizado. Es decir, que el solipsismo joyceano presenta una intencionalidad superior que está estructurada en un orden de la realidad empírica, y no en el orden de la materia lingüística, como exigiría una verdadera novela lírica. Es una opinión muy interesante y reveladora de la asunción de la técnica narrativa por parte de los autores de la modernidad, insertos en una modelización compleja del género, pero incapaces de producir modelos al uso o, nuevamente, institucionalizados, esta vez en términos de renovación. La mutua implicación de las formas y las técnicas dan una consistencia original al conjunto y evocan un modelo individualizado de la literatura, en cada producción unitaria. Es así como se cumple el propósito de construcción generalizada del género. También *A la recherche du temps perdu* establece criterios de épica cotidiana pero, como opina Freedman a continuación, puede que las implicaciones líricas proustianas resulten más evidentes. Al concebir el tiempo como un resultado de la acción de la conciencia humana, no le queda más remedio que pasar por el vértice que supone el verbo, la modulación lingüística, para hacer efectivo el camino de conocimiento y vinculación de los órdenes de la memoria. Y eso hace que el argumento “varíe” al ritmo de la palabra. Muchos autores, tras la asunción de las nuevas ideas, construyen una mitología de la modernidad en la que los símbolos juegan un papel conciliador entre la voz narradora y los objetivos del lector. En este conjunto de elementos reaparecen circunstancialidades empíricas que se insertan, recicladas, como engranajes del diálogo narrativo, como motores de la discusión, como preguntas y fondos de ideas:

la mujer, como mito de la sexualidad humana, o la ciudad, como espacio de la degradación y deshumanización del ser del hombre. Hermann Hesse, al igual que Rafael Cansinos, parece centralizar su deseo de construcción humana en dos factores principales: el amor –con todas sus variantes, o más bien habría que llamarlo *enraizamiento*- y la sabiduría. Para Hesse, la mujer representa una fuerza natural que, al igual que en Cansinos, concentra las contradicciones y preguntas que asolan al hombre. Como ya sabemos, Rafael Cansinos ha abordado el tema de la sexualidad como un refugio de la intelectualidad moderna, y campo abonado para la experimentación del orden de la conciencia, lo que en el campo de la novela dio como resultado numerosos paradigmas de mujer: la enclaustrada en el modelo histórico-social, repugnante y triste, digna de lástima en ocasiones; la que libera sus potencialidades, mágica y desfigurada como mujer, sublimada en mito; y la que dialoga con el pasado, al que da apariencia de presente, que se aproxima más al nivel de la conciencia social del escritor. Todos estos modelos, y algunos más que ya hemos visto, significan una catalogación de la sensibilidad de la idea frente a la pregunta y una elevación del mito por encima de toda estética institucionalizada. En su máxima expresión (véase Henry Miller, por ejemplo), la sexualidad ya no será un orden de la represión o de la liberación, sino de la cotidianidad del ser, con sus preguntas y sus carencias, con su soledad intrínseca. Descubrir el sexo como una confirmación de las negaciones del ser, resulta descorazonador, pero también ofrece una perspectiva que responde a muchos de los conflictos del individuo en su construcción personal diaria, y refleja muchas de las patologías que el colectivo ha admitido como suyas, y ha descatalogado. Toda esa experiencia individual ha de ser cosificada, nombrada y categorizada, para que pueda ser manipulada por el lector, somatizada. La crítica actualiza la terminología novelística en estos términos –o así debe hacerlo- renombrando aquello que la experiencia ha mostrado como recurrente y que pueda ser sustantivado. La sustancia del lirismo modernista va *congelándose* y cristalizando en un código lingüístico donde la forma ya ha pasado a un segundo plano, en el terreno superficial del discurso, para ocupar su lugar en la complejidad del mismo.

“A medida que Gide se alejó de una poesía de imágenes sensuales, utilizó la función consecutiva de la prosa para transformar las percepciones personales en sus equivalentes formales. Este liricismo “objetivo” en la novela –claro, analítico, a menudo incluso discursivo- emplea nuevos métodos de presentar al mundo. Crea el héroe abstracto y la forma estilizada como métodos poéticos de narración. El molde personal de la obra de Gide, hasta cuando más quería evadirse en la impersonalidad, establece al héroe como un representante disfrazado del yo.” (Freedman, 1972: 161)

Sin embargo, el propio André Gide experimentó una duda existencial en torno a toda esta acción creativa, nacida de una convicción intelectual de orden general, e individualizada en una obra, sin duda, de gran personalidad. Parece cobrar sentido la idea de que el papel del escritor en la modernidad, una vez aceptado el poder destructor de la palabra, con respecto a las estructuras del pasado, es el de reedificador de la realidad. Pero, al hacer añicos la confianza sobre el género novelístico y sobre el artificio literario, en general, ¿cómo se pueden crear nuevos sustentos sin refractar la posición perceptiva de los lectores, auténticos confirmadores de esa realidad?

“En “How It Strikes a Contemporary”, [Gide] analizó este problema como el dilema que “nos afligen nuestros contemporáneos”. Al contrario de Wordsworth, Scott, o Jane Austen, que nunca necesitaron cuestionar la pertinencia general de sus valores, los escritores del siglo veinte “no pueden hacer un mundo, no pueden generalizar”, porque han dejado de creer. “No pueden contar historias, porque no creen que esas historias son verdaderas.”” (Freedman, 1972: 243)

Las huellas de la vanguardia han dejado rastros indelebiles: la involución hacia el contorno del individuo exagera los límites sobre al ángulo de visión del creador. Sólo el espacio de la centralidad puede ser exigente con las nuevas posibilidades formales. La ubicuidad de los detalles de la observación puede interpretarse como una nueva forma de realismo, completamente inadmisibile en los márgenes de la modernidad. Por tanto, el género recela de su propia verdad, hasta el punto de que esta actitud se convierte en norma y seña de autenticidad. La confluencia de un cierto equilibrio en el manejo de los materiales empíricos y los fenómenos de la conciencia, encuentran en Virginia Woolf, según Freedman (Freedman, 1972: 244) un compromiso técnico y cognitivo. Así como el nuevo novelista *desestructura* el género en favor de una ampliación de los horizontes perceptivos, también la voz se *despersonaliza* llevando el discurso al terreno de la colectividad. Woolf, de hecho, está recuperando la intención socializadora que representan los modernismos, tras el paso por la distracción vanguardista y las diferentes formalizaciones. La novelística de Virginia Woolf se convierte, entonces, en un campo algebraico de vectorizaciones de la materia dialectal. La lengua contenida en objetos – ideas, entes, conceptos y cosas- se redirecciona a sí misma, bajo la acción de la conciencia individual, que percibe un ente llamado “experiencia” y cuyo rostro necesita de unos vértices y unos parámetros. La construcción de ese rostro funciona como una reacción frente a la profunda introspección joyceana. Las críticas de la autora hacia el irlandés no

esconden la ineludible influencia que su prosa, sobre todo en *The waves*, refleja con meridiana vitalidad. A veces, esa participación del individuo en los antiguos rasgos de la realidad cotidiana, además de ser un diálogo de dos conjuntos coordinados, pero disjuntos en su apariencia, puede surgir como discusión sobre la moralidad de las relaciones del ser. La condición de la moral como sustancialidad social se pone en tela de juicio en *L'Etranger*. Camus, preocupado por la indiferenciación de la moralidad ante la verdad intrínseca de toda acción humana, consigue construir un modelo teórico de la alienación, que es otra manera de contener el torrente irracional de la conciencia del hombre. Si recordamos, la novelística de Dostoievski afrontaba el complicado mundo de las contradicciones y su falta de aceptación desde la naturaleza histórica de toda civilización conocida. La múltiple realidad del ser convierte al individuo en un desafío a toda reglamentación o sentido del bien. La crítica a la religión, la justicia o el orden social disocia los valores tradicionales, en una dispersión sin retorno. Si, además, el hecho perceptivo confiere al conocimiento, base de toda sabiduría y único sustento de la confianza humana en el futuro, un hálito de sensibilidad, la resultante se mueve entre la insustancialidad de la idea, la ilocalización semántica de los términos y la irracionalidad del innatismo típicamente humano.

En esa nebulosa inasible se desarrolla una de las obras fundamentales de la historia de la literatura universal: aquella que protagoniza la ilusión kafkiana. Franz Kafka desarrolla un modelo teórico que está íntimamente preñado de su experiencia biográfica. El Kafka hombre permanece encerrado en un mundo de enajenación cultural, al que no pertenece sino circunstancialmente, y que provoca su alteración de la visión. El héroe kafkiano lucha contra un destino que ya está escrito de antemano, y comunica sus convicciones a través de una imaginería *fría*, de una narratividad extrañamente convencional que, como en un laberinto, va enredándose con lentitud hasta enmarañar la semántica de los objetos. Como dice Ralph Freedman, Kafka también se ocupa de cuestiones socializadoras y lo hace de un modo universalista, pero su cosmovisión se ve desarrollada en los márgenes desrealizadores de una mente racional que, producto de la experiencia, va enajenándose hasta la extenuación. En consecuencia, lo individual en Kafka es extrapolable al conjunto de su tiempo y anticipa las grandes encrucijadas del hombre del siglo XX. Es curioso cómo su visión panorámica coincide, en buena medida, con los hechos que acaecieron en su país y con el destino trágico que parte de su familia hubo de padecer. El compromiso social de Kafka, por tanto, es de una intensa pedagogía, pues su obra se mueve en el

terreno de la reflexión y la crítica, y no tanto en el del idealismo romántico, como parece apuntar Freedman soslayadamente. La heroicidad de sus personajes, eso sí, se asemejan, conceptualmente a los grandes protagonistas del romanticismo, destinados a ser luminarias evanescentes en un mundo insuperable.

“La obra de Kafka, también emplea muchas convenciones de linaje romántico, pero su raciocinio filosófico lo desplazó en dirección opuesta. La pesadilla kafkiana se basa en una interacción del yo y del mundo similar a la de Dostoyevsky. Él dio énfasis a las relaciones entre el hombre y los aditamentos de un mundo distorsionado. En Kafka, permanece un íntimo parentesco entre el “compromiso” de la mente y el “otro” y un modo lírico basado en su unión de las imágenes.” (Freedman, 1972: 357)

El camino enfrentado por Kafka, al igual que la épica joyceana, transpone el mundo de la conciencia en una vía de acción de los valores del hombre, cercana a la intervención política, pues define realidades –en el caso del checo con más evidencia- que plantea cuestiones normativas de convivencia. Joyce, por su parte, también hace tal cosa, pero significando acciones mucho más cotidianas, por encima de los planteamientos filosóficos y existenciales que marcan el devenir kafkiano de la novela. Lo que, desde luego, hace Kafka no es satirizar, al modo de Joyce o de Sterne, el desequilibrio de la sociedad moderna, su ser depredador, sino que deja traslucir un humorismo que deriva de la condición trágica de la experiencia. El camino del héroe kafkiano se hace más profundamente inabarcable, menos asumible en términos vitales, y su desgracia no produce en el lector sino desasosiego. Por eso, el efecto de la pregunta del modelo kafkiano alcanza al receptor de una manera directa y lo involucra en la posible respuesta, único camino explicativo para asumir la simbología del texto. Entendida esta realidad alienante como una verdad del siglo, como un mal reconocido, pasa a la cotidianidad en forma de costumbrismo, somatizado en diferentes patologías que los individuos poseen y que aceptan, como resultado de sus estilos de vida. La normalización de la marginalidad de la conciencia del hombre, transforma la pesadilla de Kafka en la ciudad de Dos Passos, o en los diálogos de Guelbenzu, o en la mísera extravagancia de la novela en Bukowski.

“En *El mercurio*, la primera novela de José María Guelbenzu, el problema de la alienación con la consiguiente frustración se extiende a un grupo de individuos que hablan sobre los más diversos temas (...) y muestran un estado constante de desasosiego, falsas inquietudes y el mayor desequilibrio espiritual. Es la alienación de la juventud moderna, pseudointelectual, multipreocupada y sumida por eso mismo en otro tipo de alienación.” (Sanz Villanueva, 1972: 144)

La pregunta, entonces, se plantea abiertamente, como una cuestión cotidiana y no como un perspectivismo de fondo que replantea el sentido de la novela. Los diálogos de los personajes de la novela de Guelbenzu son elementos de “realismo costumbrista” en su globalidad y deberían, así, ser nombrados, aunque en su desarrollo intelectual y narrativo posean un aspecto desgranado y complejo. Guelbenzu, en este orden de cosas, asume la herencia de Joyce en su materialización formal y espiritual, pero carece del poder integrador de la estructura novelística del irlandés. En el español el problema parece más evidente para el lector y se establece de un modo reconocible, de manera que Guelbenzu, en su descripción dialectal de los asuntos que acontecen al hombre, va aceptando el orden social al que combate desde una pasividad contemplativa.

En otra dimensión narrativa, cuando el discurso escapa de sí mismo, se extraña en su espacio y se altera, provocando perspectivas inusuales. Es la conciencia del texto la que actúa, la que desea explicarse más allá de su artificio. La literatura necesita encontrar un medio de superación del código lingüístico que, a pesar de sus virtudes, no deja de ser un ente instrumental de difícil definición. Encontrar, entonces, un ente superior que posibilite la sustanciación del hecho intelectual, es una aspiración cotidiana en el orden creativo.

“El tipo de relato predominante en la narrativa de vanguardia que Buckley y Crispin ubicarían en la curva ascendente es el llamado *metafictivo* o *metaficticio*, es decir, una narración que habla de otra narración.” (Martínez Pésico: 21)

La superación de la herramienta lingüística pone en solfa los medios de producción del ente literario, y cuestionan la capacidad del mismo para acceder por completo a la realidad. La influencia de la modernidad a través de los medios que la tecnología va proveyendo es incuestionable. Hasta tal punto se produce este fenómeno que la conexión de la novela con nuevas formas de expresión, como el cine, introduce elementos de transformación, no sólo formales sino de la propia estructura morfológica de los textos. La narración acaba alterada en su raíz por este contacto, algo que no había sucedido con tanta sustancialidad entre la pintura y la literatura, cuyo rastro impresionista o sensitivo, se limitaba a una concepción lírica del hecho verbal. En cuanto a la influencia de la música en la narración, parece que la oralidad de la novelística del siglo XX y los ejercicios de aproximación al hecho sonoro en la novela de Joyce, son ejemplos de otro calado. La imbricación de las artes en el mundo de la modernidad indica el deseo y la necesidad de

superar esa dependencia de los medios de expresión, en un concepto superior de conocimiento, que se vale de las vías creativas como de una fenomenología dinámica y no como de una acción dirigida y proyectada. Es un recuerdo, una experiencia, y no una creación.

“El cine aportó una novedosa gramática estética (...). Habilitó el simultaneísmo que tanto impactaría en las relaciones témporo-espaciales de la nueva lírica, de acuerdo con la creciente importancia de lo visual. Así se hablará del *poema cinematográfico*, que no responderá a otra cosa que a la voluntad de ser poesía en imágenes. (...)

Al ensamblaje de las sucesivas tomas, registradas en la película fotográfica corresponderá, en el discurso lírico, el montaje de imágenes poéticas sin frases medianeras, nexos ni adjetivos inútiles, como anhelaba Borges. Así se edifica una forma narrativa dinámica (...)” (Martínez Pérsico, 111-112)

La novela moderna ofreció una alternativa estética poderosa al nuevo lector. El principal escollo para su aprehensión terminológica, reside en la complejidad de un nuevo modo de transmisión de una lengua que, en apariencia natural, crece desmesuradamente y ofrece ámbitos antes no hollados. La dificultad técnica corre paralela a la comunicativa, ya que el foco que sitúa al perceptor ya no es el mismo, lo que obliga a una valoración referencial de distinto orden, y a una puesta en común de conceptos que poco tienen que ver con objetos empíricos, sino con una gran cantidad de símbolos. La vía modernista reeduca al lector y lo examina, dialogando con él en un idioma que engloba al cotidiano. Ante la imposibilidad de interpretar los textos de la manera convencional, la inaccesibilidad, propia de la conciencia creativa de los nuevos autores se convierte en seña de identidad, pero también en arma de conocimiento e intelectualidad. Por otra parte, enlaza a la perfección con el sentimiento de aislamiento y marginalidad del hombre; y cuando se trata de una mujer, de diferente sexualidad, como en el caso de Djuna Barnes, la singularidad descriptiva coloca al lector en el ojo del huracán del conflicto social latente.

“*Nightwood* es un texto modernista de mujer y, por consiguiente, lleva un estigma de marginalidad, como ocurre con el resto de obras experimentales de Djuna Barnes. Además, *Nightwood* muestra muy de cerca un ámbito amplio de seres marginados por la sociedad de entreguerras. El concepto de desviación es privativo de la homosexualidad, el lesbianismo y la raza no aria. La noche constituye un espacio de libertad. Dentro de ella se mueven los personajes empujados por un deseo, muchas veces ridículo, de trascender sus miserias.” (Cobos Fernández, 1995: 16-17)

Este tipo de literatura constituye la parte más extrema de la literatura modernista, en cuanto al concepto de socialización se refiere. Los protagonistas de este lenguaje son auténticos héroes y heroínas, marginados por su visión de la sexualidad y de las relaciones personales, y por su inevitable particularidad esteticista. Un tipo de literatura que no encontró eco y que, tratado de manera tangencial por la mano de otros creadores, se aproxima al lado oscuro de una realidad, ya de por sí, mísera. Lo que se dio en llamar el *modernismo sáfico* merece una consideración especial en el amplio espectro de las literaturas modernistas. Como ejemplo de la novela, escarba en la sensibilidad de los seres humanos y su incapacidad, en ocasiones, para amar o para entender el amor. Otros, como el caso de Henry Miller, utilizan sus implicaciones ideológicas para marcar las líneas de la comunidad urbana y sus desarreglos, en un intento de pintura expresionista que indica el camino hacia ese romanticismo extravagante de los bajos fondos.

“Si bien para Henry Miller en obras como *Tropic of Cancer* (1961) el acto erótico heterosexual es considerado, desde su punto de vista, como un signo de revitalización de la cultura (Blankley), el mundo lesbiano que descubre durante su exilio en París es un símbolo decadente de la modernidad.” (Cobos Fernández, 1995: 28)

Por supuesto, el papel que juega esta dimensión de la novela moderna es tan marginal como el de las voces que la protagonizan. Pero, aunque su capacidad integradora con el lector es, en la práctica, muy pequeña, desde el punto de vista de la aceptación del modelo teórico, en perspectiva, toda vez que la homosexualidad y el papel de la mujer han cambiado, muestran una línea argumental y descriptiva de gran fuerza visual y una tensión estética de primer orden. La novela de Djuna Barnes, como eje principal de este tipo de novelística, se convierte en un mito literario de los nuevos tiempos y en un eje fundamental para entender el desarrollo del lenguaje novelístico en todas sus formas, pues su capacidad de captación ontológica es inmensa y está fuera de toda duda su compromiso social, así como su veracidad intelectual. Por tanto, la exagerada búsqueda del lirismo en los términos la convierte en una obra literaria de mixtura perfectamente cohesionada, donde se entreveran elementos de diferentes géneros y cuya superficie sugiere sonoridad verbal y dinamismo.

“El estilo de *Nightwood* no se ajusta a los cánones de poesía pero guarda relación con el género poético en cuanto que en su prosa abundan los elementos poéticos formales como el símbolo, la paradoja y cierto vigor poético temático.” (Cobos Fernández, 1995: 145)

El caso de Djuna Barnes representa el estudio y consideración de una tipología de caracteres asociados a un modelo de vida concreto, y a una situación de marginalidad que es muy característica de las sociedades que, aún, perviven en una histórica falta de solidaridad, asociada a atavismos religiosos e institucionales. Los miedos del nuevo mundo ante la falta de respuestas, también crea seres ilocalizados, de conciencia dispersa, cuyas vidas no representan la búsqueda de una referencia futura sino que existen en la amalgamada realidad de una nebulosa. Ante la falta de criterio, los episodios manifiestan una asimilada carencia de recursos para conectar los pensamientos, las acciones y las consecuencias de las mismas, lo que da como resultado una estructura narrativa de la novela de sustancial instantaneidad. La técnica del cine, muy apreciada por los novelistas norteamericanos, como John Dos Passos, sirve al propósito de retratar la ciudad del siglo XX, en la que las relaciones humanas parecen condenadas al espacio de la formalidad, o del accidente. Al no producirse, el individuo se difumina en el orden de los acontecimientos, que involucran a la multitud de seres desde una órbita de simultaneidad. La afección de los problemas sociales, a pesar del lenguaje de la cotidianidad que se conserva en su aspecto estético, es una vía de influencia al conjunto y no al individuo. El protagonista de la novela es el colectivo, el mundo de los hombres del espacio urbano, concreto a pesar de su enormidad. Dicha colectividad dibuja al individuo como un engranaje, asido a su siguiente eslabón de manera indisoluble pero sin que el horizonte de sus movimientos quede nunca fijado, pues el orden varía dentro de sus limitaciones geográficas. Por lo tanto, lo que la trama argumental puede mostrar como ecos de una circunstancialidad consecutiva, en novelas como *Manhattan Transfer*, que dieran lugar a relaciones entre individuos con sus correspondientes condicionantes, no es sino un elemento más de esa accidentalidad. La evidencia de este criterio se certifica en el hecho de que las situaciones comunes de varios protagonistas no tienen, en la novela, una continuidad de acción que marque el camino hacia un análisis de las particulares problemáticas surgidas, sino que se van alternando con otras situaciones que crean nuevas expectativas; expectativas que no se verán concluidas y que, como pompas de jabón, irán desapareciendo en la inmensidad del espacio argumental. Las personas son sólo elementos al servicio de los hechos, y conforman, todas ellas, un único patrón de estudio. El modelo de Dos Passos, por lo tanto, utiliza la espacialidad del mito urbano para agitar el orden de la realidad espídica que nos concierne, para mostrar la maquinaria de la modernidad que engulle al hombre en una cotidianidad ilimitada, rumorosa, anodina. Los

hombres, enfrascados en su empedecida existencia, conceden al grupo la posibilidad del ser, al indiferenciarse y no mostrar signo alguno de reflexión o duda, si acaso de angustia y resignación.

“Sería, como si dijéramos, el equivalente colectivo de esa conciencia que se manifiesta en el monólogo interior utilizado, cada cual a su manera, por Joyce en *Ulises* y William Faulkner en *El ruido y la furia*.”
(*Prólogo* en Dos Passos, 1989: 453)

De esta manera, al alterar la dimensión de la voz narradora, colocando el coro de la tragedia al frente de los acontecimientos, y elevando su tono hasta el punto de conseguir caracterizar el modelo como un todo unitario, Dos Passos ofrece la posibilidad de una solidaridad real, en la que los individuos formen parte de una acción comunitaria que establezca las soluciones intelectivas a una verdad que afecta, por igual, a caracteres diferentes. Para este modelo, la tipología humana, esencialmente, es una ontología única, y su modo de aproximación es más acertado que el de la conciencia individualizada, que había protagonizado la estética de la novela modernista y será el caballo de batalla del género en el siglo XX. La universalización, aquí, vendrá de la mano de la indiferenciación de los tipos y de la nula importancia dada a las singularidades, puesto que éstas ya quedarán trazadas en el orden continuo de una acción globalizada, de un ente social activo. Como una bandada de pájaros que se mueve en perfecta coordinación ante las tormentas o peligros, cada individuo seguirá al patrón mayoritario, siendo ésa la característica principal de su singularidad, ya que la única manera de pelear contra la enajenación del ser está, en la visión del modelo de Dos Passos, en la reacción frente a los males de la globalidad. Su colectivización del problema del hombre moderno representa, a las claras, la especificidad activa de un pensamiento político intervencionista.

“Consciente o inconscientemente, qué más da, el proyecto era darle voz a la contemporaneidad, asumir la muerte del individuo para entender al hombre como especie, o al menos como un espíritu colectivo reconocible en la lucha (destino) de varios individuos, pero imposible de expresar a través de la voz de uno solo de ellos.” (*Prólogo* en Dos Passos, 1989: 453)

Volvemos, por lo tanto, sobre nuestros pasos, al encontrar que los modelos teóricos más avanzados de la nueva novela corresponden a la doble condición de los modernismos: la de hacer de la visión primigenia del hombre un panorama de la cosmovisión ontológica

de la realidad. De hecho, los principios estéticos en los que se basaba la nueva concepción formalista finisecular, ahondaba, como bien demuestra la obra de Rafael Cansinos, en la función inexcusable de la lengua literaria como herramienta de transformación histórica. Las enseñanzas rubendarianas toman parte de esta doble condición, y ejemplifican el camino a seguir por las artes que son las que, mediante la función fenomenológica de su experiencia cognoscitiva, y mediante la reflexión, hacen del hombre un ser nuevo. Y, como ya hemos dicho, el hombre es el principio y el camino inexcusable de una nueva estructura de convivencia, y sólo a través de su protagonismo se puede entender la marcha de la civilización. He aquí el lazo de la modernidad con el código del romanticismo.

“El valor de la modernidad reside en el hecho de que el hombre es el artífice de la historia, el creador de sí mismo en constante perfeccionamiento. El concepto de progreso ya no se refiere a un proceso de acumulación y se identifica más bien con un principio ontológico, una creación de historia, que de algún modo puede considerarse una creación divina. Por eso se celebrarán en adelante las vanguardias, y se condenará al hombre que permanece al margen del movimiento creacionista, porque es un ser pasivo. Concretamente, el modernismo es progresismo creador.” (Azam, 1989: 14)

Empero, ese *demiurgo* no lo es, únicamente, desde el ámbito de la creación estética, formalista, sino desde el prisma de la observación de la realidad que, al modificar la terminología y los ámbitos de significación de la misma, produce un efecto renovador que coloca al lector en los límites de una nueva situación, lo que en sí mismo es una creación también. En todo caso, no hay una disociación entre la clase creadora y el individuo normalizado, sino que, por el contrario, se produce un acercamiento conceptual en el discurso de la novela. El protagonismo del marginal, del excluido, de las circunstancias que dan pábulo a la reacción formalista y la “muerte” del autor, concluyen en la acción motora de las conciencias de los receptores que re-crearán, a partir del estímulo que constituye la obra artística, las condiciones necesarias para una nueva aprehensión del término artístico y su código implícito, dándole un nuevo uso y sentido a la herramienta comunicativa. La relación entre la cultura popular y la alta cultura, en el concepto modernista del arte, tiene más que ver con una desvirtuación y eliminación de dicha barrera, dando sustantividad a la pureza comunicativa del proceso constructor de la imagen, a través de la palabra. De ahí su multisignificación y su enraizamiento en la forma sonora.

“The modernist exclusion of everything but the forms of high art acted like a machine for cultural loss of memory.” (Clark, 1991: 6)

La actitud del creador que prestigia su oficio, y su papel de responsabilidad en el proceso evolutivo del ser humano, se centraliza en ese esfuerzo por integrar al individuo, sin más consideración que su capacidad observadora y cognoscitiva, en la acción expresiva, de modo que la auténtica valoración del arte está en la captación de la auténtica realidad, y en la efectiva educación motora del lector. De alguna manera, esa necesidad brota de las nuevas exigencias que el desarrollo industrial, económico y financiero, provocan en el marco de las viejas civilizaciones avanzadas. La población, en el borde de dos mundos que se entrecrocán, ha de manejar idiomas asimilables a los nuevos problemas, de ahí que la analogía entre arte y sociedad sea de obligada revisión y utilización. Los medios de comunicación, en su incipiente protagonismo social, canalizarán esta posibilidad y someterán el ámbito pedagógico del lector a unas condiciones de nueva comercialización de los productos literarios. En esa encrucijada entre los nuevos dominios institucionales y la liberada condición de los modelos literarios, la novela presenta la confirmación de una línea estética y formal, pero también las dudas de un ente expresivo que corre el riesgo de marginarse o desaparecer.

3.2. LA ACCIÓN POLÍTICA.

3.2.1. El realismo en la ficción.

La presencia de Rafael Cansinos Assens en el panorama literario de comienzos de siglo representa, junto a todo lo que su figura y obra acompañan, una certificación de que la situación de la intelectualidad cultural española se encontraba en perfecta comunicación ideológica con los movimientos allende los Pirineos, que confirmaban los aires renovadores y el papel protagonista de la actividad creativa en este viaje. Pero la historia de nuestro país, detenida por los avatares del conflicto civil y las duras consecuencias que éste tuvo en todos los órdenes de la sociedad, dibujó un panorama de extraordinaria dificultad, de segmentación del curso natural de los acontecimientos, y provocó, una vez más, el atraso secular de nuestro pueblo. En el mundo de la novela, esto supuso una censura infranqueable, tanto institucional como autoasumida por los autores, que dañaba profundamente los horizontes de creación y de función social del género. Paradójicamente, la vuelta hacia un tipo de realismo objetivo, llamado *social*, no suponía sino la aceptación de que la función representativa de la novela era la única posible, fuese desde el lado de la denuncia o desde el lado de la efusiva defensa del régimen dictatorial y su curso histórico. En todo caso, no podemos hablar de una utilización efectiva de la novela como arma de combate contra la historia, cuando ésta pasa a pertenecer a ese orden circunstancial, por mucho que los autores justificaran ese posicionamiento ante unas razones solidarias con los perdedores del conflicto. Este parón –largo y confuso, pues dejaba entrever numerosas alteraciones, empequeñecidas por la reprimida situación de los escritores que apenas significaban sino leves vislumbres-, condicionó, en buena medida, la exagerada reacción posterior, cuando las circunstancias de la nación fueron permitiendo la aparición de una denodada batalla para la recuperación de la verdad literaria. Y en ese camino, se produjo un desbordamiento que tampoco favoreció el progreso real del género, puesto que la novela en el exterior ya había superado determinados experimentos críticos y había sentado las bases de una terminología que, sobre un modelo teórico aceptado por el público lector, producía un código común: de índole colectiva y aprehendido como manifestación actualizada del antiguo código, ahora en desuso. Sin embargo, en España parecíamos querer recuperar el tiempo perdido a pasos agigantados y, tras la aparición de *Tiempo de silencio* y su correspondiente período de aceptación, el lector comenzó a prepararse para visualizar un nuevo registro idiomático-cultural, toda vez que la visión descarnada del país comenzaba a pasar a un segundo plano,

y los problemas de las sociedades modernas asomaban como verdaderas materias de diálogo.

“El fervor intransigente con que se acogió la nueva novela formalista y experimental en el trecho último del franquismo no deja de ser una manifestación más del curso narrativo forzado por las circunstancias (...). Se levantaron contra el casticismo y la tradición hispana, y trajeron la buena nueva del modernismo. (...) El sueño de una noche persiguió el *non plus ultra*: la destrucción del lenguaje.” (Sanz Villanueva, 2010: 16-17)

El realismo social hace retroceder a la novela española unas tres décadas, identificando su propuesta modélica como un anacronismo, propio de una circunstancialidad extrema. La posguerra convierte al país en un páramo cultural en el que, salvo honrosas excepciones, la intelectualidad brilla por su ausencia. Esta situación se prolongará hasta la llegada de los años sesenta, aunque hay que decir que los ejemplos de escritores y poetas de vanguardia también existen, y representan la esperanza de futuro de las nuevas generaciones. Santos Sanz Villanueva habla de “pobreza formal”, de “tono medio generalizado” y de “conservadurismo temático”, para concluir en el “triumfo de la mediocridad” (Sanz Villanueva, 2010: 31). Hay que añadir, de todos modos, que parece loable que, frente a la muerte y la desolación de un pueblo, los artistas busquen el modo de reflejar todo el dolor y la desesperación, como una forma testimonial de despertar las conciencias y de ayudar a la dignificación de los perdedores. Pero, desde el punto de vista del arte, la expresión renovadora queda reducida a cenizas y su valiosa aportación al desarrollo de la *obra en común*, detenida. Cuando revisamos *Tiempo de silencio*, encontramos que la reacción de la modernidad no esconde una visión desencantada de la realidad española, en este caso de la tardía posguerra, como podría pretender el *realismo social*. La larga descripción del entorno de la ciudad habría casado convenientemente con cualquier relato argumentado, pero su agria comicidad, la representación de una fe sin orientación y sin futuro, el provincianismo, la tristeza que exhala la convierte en un caldo de otras consideraciones. Se trata de una descripción subjetiva, de una visión aguda y crítica de la realidad de los objetos que percibe, una voz que detesta lo que ve y lo ofrece para su disección, evitando toda pasividad del lector o todo intento de eludir la discusión, ya que éste queda inevitablemente posicionado, positiva o negativamente.

“(...) tan ostentosas en el reparto de su menguada pobreza (...) tan ingenuamente contentas de sí mismas (...) tan pobladas de un pueblo achulapado (...) tan incapaces para hablar de su idioma con la

recta entonación llana que le dan los pueblos situados hacia el norte (...) tan agitadas por los tribunales eclesiásticos con relajación al brazo secular (...)” (Martín-Santos, 1978: 14)

La descripción objetiva, por lo tanto, no escapa de la modernidad de la novela, sino que más bien se presenta en unos términos que alteran el orden de los conceptos. La estructura social existe, pero no es percibida por los ciudadanos como una materia de discusión, salvo cuando ésta constriñe los destinos y las libertades. Entonces, todo parece tener otro color, y el callejón sin salida aparece como una verdad, donde antes ni siquiera era intuición. La latencia de las cosas mantiene la máquina en funcionamiento, y sólo el espíritu crítico y arrojado puede esclarecer las posibilidades frente a la historia, cuyo reloj no se detiene. Ocurre que la realidad ofrece estos modelos a la novela que, a veces, con enorme frialdad describe hasta el último detalle de la misma, resultando que la literaridad del hecho es, incluso, peor que cualquier forma de imaginación. La sorpresa subyace a la cotidianidad, cuyo extremo desarrollo deja un retrato pavoroso del entorno en el que el hombre se mueve, convertido en un ente enjaulado y vacío. Los relatos kafkianos causan la impresión al lector de que todo se ha ido pervirtiendo, con el paso de la narración, y de que una situación completamente absurda, pero dentro de una normalidad aplastante, se ha transformado en una pesadilla irresoluta.

“En el plano real de *El castillo* quizá se encierre una sátira de sus procedimientos administrativos. Los entorpecimientos burocráticos son duramente censurados. Los expedientes, los protocolos, llegan los armarios, se apilan incluso en el granero del alcalde. El complicado curso que siguen los informes escritos, de sección en sección, nos recuerda al artículo de Larra, *Vuelva usted mañana*. (...)

Kafka nos enfrenta, además, con problemas de convivencia y con determinadas estructuras sociales.”
(Varela Jácome, 2003: 110)

Pero aunque el modelo teórico literario de Franz Kafka parece encerrado en una realidad cercana, aun paralela en su sustanciación práctica, a veces deja la sensación al lector de una lejanía, de una fantasmagoría y un bestiario de difícil encuadre en el devenir cotidiano. Y esa sensación quizá nace de la negación de la verdad, que produce un enorme desasosiego, y que muestra en la narración kafkiana un dibujo expresionista de complicada asimilación. Distinta es la descripción realista de la simbología valleinclanesca. Los símbolos de su mitología alcanzan al espacio del tópico territorial, presentando la estampa de una Galicia tradicional, religiosa, supersticiosa y rural, como trasunto de la España oscura y anacrónica, anquilosada en el tiempo, de la dictadura. Nada

ha cambiado en la historia de nuestro país en el último siglo. Todo intento ha sido en vano. Para Valle-Inclán, los ecos de un lenguaje del pasado siguen resonando por los rincones de nuestros pueblos, haciendo que los personajes parezcan un desfile de muertos. Este tipo de realismo, bastante más interiorizado por el lector, cumple más suavemente con esa misión desrealizadora que le corresponde a la modernidad, partiendo de un sustrato común que no enajena el acto comunicativo y que parte de un horizonte de expectativas levemente alterado. En un devenir austero y repetitivo, la magia se presenta como un símbolo materializado; el sueño y la impresión conviven con el hecho objetivo, compartiendo el espacio del mito, que es el que mantiene la vida en su lento transcurrir.

“Contaba la ventera los días esperando la primera luna para llevar sus ovejas a la fuente, donde había de romperse el hechizo. La pastora, sentada en el monte a la sombra de las piedras célticas doradas por líquenes milenarios, hilaba en su rueca y sentía pasar sobre su rostro el aliento encendido de las santas apariciones.” (Valle-Inclán, 1970: 41)

De la misma manera, escritores de allende los mares, preocupados íntimamente por el ser de España, y en una posición perspectiva mucho más enriquecedora, aportan sus visiones de la nación. Algunas de tan fina acidez como la de Alejo Carpentier, inserta en *El siglo de las luces*. Carpentier coloca a España como símbolo de la negatividad, del anquilosamiento, dando pábulo al mito de Castilla, reutilizado en favor de un conservadurismo recalcitrante. España pasa a ser una institución de referencia literaria, cuando se trata de observar el espacio donde se desarrollan los acontecimientos. Pero también como un campo de batalla ideológico, continuación de las aportaciones y disquisiciones de hombres como Gerald Brenan o Hemingway, que vieron en nuestra guerra, o en las causas de la misma, un precedente de los conflictos internacionales que habían de llegar.

“Ahí se hacía un perpetuo recuento de Borbones cornudos, de reinas licenciosas e infantes cretinos, ciñéndose el atraso de España a un sombrío cuadro de monjas llagadas, milagrerías y harapos, persecuciones y atropellos, que sumían cuanto existiera entre los Pirineos y Ceuta en las tinieblas de una godarria rediviva. Comparábase ese país dormido, tiranizado, falto de luces, con esta Francia esclarecida, cuya revolución había sido saludada, aplaudida, aclamada, por hombres como Jeremías Bentham, Schiller, Klopstock, Pestalozzi, Robert Bruce, Kant y Fichte.” (Carpentier, 2007: 111)

Así que la ceguera secular de la sociedad española se prolonga unas décadas más, malogrando el esperanzador comienzo de siglo. No obstante, desde la realidad periférica

de nuestro país se registran ejemplos que contrastan con esa descripción extrema de Carpentier, demostrando que existe alguna “luz” que aún brilla. Luminaria que se suma a los restos de las generaciones anteriores y a los pocos activos que la dictadura ha dejado subsistir. Es el caso de Josep Pla, cuya ironía es absolutamente enternecedora, a la vez que desquiciante.

“14 de marzo –Ahora, finalmente, da gusto vivir en Cataluña. La unanimidad es completa. Todo el mundo está de acuerdo. Todos hemos tenido, tenemos o tendremos, indefectiblemente, la gripe.” (Pla, 1999: 21)

Para Pla, no basta con describir la mediocridad general, la miseria cultural, la pobreza de las gentes, el ambiente de agravio, de hundimiento, la falta de perspectiva o la ausencia de dignidad en las relaciones sociales, sino que su narrativa ha de expresar la inconsciencia colectiva, que ha alcanzado categoría histórica en España, y su inapropiada comunicación con un pasado renuente a desaparecer, desmotivador, animal. El realismo del catalán convierte el hecho en memoria, al objeto en crítica, a la mirada en fotograma, en impresión, en voz. La naturalidad de su prosa aligera el pesado armatoste que supone la descripción objetivista y produce cuadros expresionistas que bien pueden asociarse a los relatos impactantes de Esteban Echeverría, por ejemplo, pero donde la tragedia cotidiana da paso a la sátira, entristecida por el recuerdo que es evocado.

“En tal día como hoy, en la época de mi infancia, los niños del pueblo acudíamos a la iglesia, después de comer, a matar judíos. (...) En la iglesia se producía un barullo enorme, inmenso. Aquella tremolina representaba una matanza hipotética de judíos.” (Pla, 1999: 405)

También el realismo es usado como un arma para desmontar la imagen congelada de la sociedad y sus instituciones de clase. Al mirar por el ojo de la cerradura, el lector puede percibir el ambiente de desolación y de absurdidad que recorre la escena, reconociendo todos los silencios que lleva implícita. El autor, en estas ocasiones, puede pretender que el relato, en su frialdad narrativa, presente sutilmente los materiales destruidos, levemente intuidos en su forma convencional, pero fragmentados interiormente. Esta imagen deprimida y decadente, es propia de observadores estilizados, de una estética no agresiva, integrada, pero que aportan un punto de vista diferente de la novela moderna. Al leer a Christopher Isherwood comprobamos cómo la descripción costumbrista de una fiesta de sociedad, es el motivo perfecto para representar el sentimiento de un mundo que se acaba,

y cuya sensación de pérdida sobreviene al observador. Se trata de traer a colación la miseria y la degradación del individuo, en un entorno de aparente lujo, tan decadente como la supuesta intelectualidad bohemia que se le supone a su protagonista, pero en el centro de una realidad derrumbada cuyo tiempo ha finalizado. Es algo que nos recuerda, en cierta manera, a *Il Gattopardo*.

“El gramófono sonaba. Recostado sobre cojines, escuchaba a un cirujano judío argumentar que Francia no podía comprender a Alemania porque los franceses no habían vivido nada comparable a las neuróticas experiencias posbélicas de los alemanes. Una chica rodeada por un grupo de jóvenes lanzó de repente una risa estridente. A lo lejos, en la ciudad, estaban cantando votos. Pensé en Natalia: había huido y acaso no demasiado pronto. Por mucho que pudiera postergarse la decisión, todo aquel pueblo estaba en última instancia condenado. Aquella noche era el ensayo general de un desastre. La última noche de una época.” (Isherwood, 2014: 223)

Toda esa petrificación del entorno, que pesa como una losa de granito sobre las espaldas del individuo, conectado con los engranajes de un pequeño mundo que limitan su libertad de pensamiento y obra, es una barrera frente al instinto, representada por el clasismo dentro de la comunidad. La supervivencia genética del hombre moderno se mueve en valores que escapan a la animalidad de la historia. Mientras que las civilizaciones crecen por presiones militares, guerras, campañas de asfixia económica o invasiones tecnológicas, el hombre sobrevive frente a la vulgaridad. Su sabiduría es la única arma posible para continuar vivo en unas condiciones de indigna irracionalidad. El héroe romántico reaparece entre la espesa vegetación de las acciones sin rumbo y de los hombres sin rostro. Ese realismo es también una desviación intrínseca del costumbrismo falseador, y puede ser tenido como moderno.

“Estaba de mal humor: era la sensación de haber ido a parar a un mundo que era la negación del suyo propio, y en su fuero interno sentía repugnancia por aquellos hombres que sólo tenían ojos para lo más vulgar, que se sentaban en un concierto sin haber leído el programa.” (Mann, Heinrich, 1983: 53)

Por eso las máscaras de los individuos aparecen como formas de sobrevivir frente a la mediocridad de la que son parte, ya que, conscientes –los que lo son-, los personajes reaccionan a la defensiva frente a interlocutores más evolucionados. El reflejo de esa exclusión social dolorosa puede venir de la mano de la supuesta libertad de la prostituta, de la que alardea constantemente para combatir su tristeza interior; de la existencia bohemia del artista, que no se reconoce a sí mismo; de la belleza venida a menos de la

cabaretera, etc., en un entorno de ocio, vicio, distracción, donde se liberan las bajas y las excrecencias sentimentales de los protagonistas.

“-Sí..., esto no es más que la faceta externa y brillante –exclamó compungida-. Pero dentro no hay más que una terrible miseria...” (Mann, Heinrich, 1983: 109)

Los ambientes sociales son un hervidero conversacional. Los individuos confrontan sus particulares emociones y modelos sociales, desde el ámbito de la cercanía y la confluencia mutua. Sólo desde el reconocimiento de clase se pueden observar caminos de discusión que tengan un objeto susceptible de captar, ya que la exclusión y la diferencia no discuten, sino que se confrontan. En tal caso, las reuniones de la burguesía y las clases altas, o los espacios de acción política de las clases trabajadoras, son ambientes propicios para recoger los entresijos de las evoluciones temporales. Y esto queda reflejado en la novela moderna en forma de diálogos, generalmente, o de descripciones detallistas de los espacios adecuados, con sus acotaciones y precisiones, de modo que la dirección del hecho quede definida. Si el movimiento es preciso y dirigido, el realismo se puede entender como la transcripción de una idea, pues desde que la escena comienza y se desarrolla, hasta que llega la reflexión, todo ha quedado perfectamente coordinado y ninguna simultaneidad formal ha alterado su discurrir, aquel que el lector llevaba intuyendo desde el principio. Así que los diálogos entre personajes con las mismas circunstancias argumentales, y en espacios comunes, se convierten en indirectas disquisiciones formales sobre materias sustantivas. Y este procedimiento realista sí que se aproxima más a la novela decimonónica, aunque su carácter crítico construye una cierta distancia entre ambas. Sometida esta herramienta a la complejidad de formas que alude a una época de postmodernidad, o superación, la novela de Eduardo Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta*, es representativa de una transición tranquila hacia el despertar de la nueva novela en nuestro país. Sin embargo, su *collage* narrativo ha de ser expedientado desde la globalidad objetiva del hecho novelístico, en su conjunto, y no desde la utilización de estos cuadros dialectales, que recuerdan a un pasado no tan reciente de la narrativa. La España decimonónica aparece retratada con fruición; modo en el que los personajes detentan el simbolismo de una nación ideológicamente traspasada.

“-He observado con amargura –decía la señora en fluido castellano que apenas dejaba traslucir un leve acento extranjero- que las clases altas españolas, a diferencia de lo que ocurre en el resto de Europa, no consideran la cultura como un blasón, sino casi como una lacra. Juzgan por el contrario

de buen tono hacer gala de ignorancia y desinterés por el arte y confunden refinamiento con afeminamiento. En las reuniones sociales no se habla jamás de literatura, pintura o música, los museos y las bibliotecas están desiertos y el que siente afición por la poesía procura ocultarlo como algo infamante.” (Mendoza, 2007: 227)

El peligro, por lo tanto, permanece en los individuos, como motores de transmisión de los valores transformadores, como hemos venido diciendo, por lo que el verdadero cambio vendrá por la vía de la comunicación educativa. Y esto significa, lateralmente, la aparición de nuevos mitos que reubiquen el mapa simbólico de la historia, en el que unos principios, representados por esas figuras o ideas supremas –sea el arte, la historia o la religión, diferentes a las conocidas- coexistan con una materialidad de las acciones diarias. La novela transporta consigo la responsabilidad de constituirse, ella misma, como mito de la modernidad, ejerciendo de máxima literaria, de hábito de conocimiento, más allá de la ignorancia, del ruralismo, del atraso que representan las posiciones anquilosadas de una sociedad pétreo, medieval, cuyos estigmas denuncia constantemente.

“(…) la gente de ahora es muy hereje y no cree en milagros, dicen que ahora hay gente que no cree ni en la Virgen.” (Donoso, 2001: 52)

Uno de los grandes símbolos del costumbrismo decimonónico lo constituye el papel de la mujer en el colectivo. Relegada a un segundo plano, la novela moderna comienza a mostrar comportamientos ajenos a los rasgos del tópico. En los relatos cansinianos, como vimos, el perfil tradicional de la mujer presenta unos condicionantes referenciales que actúan como espejo de negatividad frente a una acción evolutiva o una trama descriptiva. La España de la miseria es la España de la desigualdad, de la inferioridad de la mujer, socialmente avasallada. Algunas de las imágenes costumbristas recuerdan a la tipología cansiniana de la sumisión, utilizada por el sevillano como arma de desnaturalización del ser humano. La vuelta del *realismo social* recurre, una vez más, a estas herramientas objetivistas, como marco de una mitología histórica sobre la que construir el modelo; modelo que nada tiene que ver con el que representan Djuna Barnes o Iris Murdoch, por ejemplo. En *La colmena*, se presenta con elegancia a una mujer sometida por los varones, a quienes, inexorablemente, ha de enfrentarse desde su propio papel institucional, que exige no abandonar la norma para no ser excluida. Sin embargo, es el propio varón –sostenedor de la norma- el que presiona, constantemente, para que la mujer traspase la línea, más preocupado de su impulso sexual que del mito de la feminidad que,

egoístamente, ha construido. Este mito proporciona una situación de respeto y fidelidad idealizados, cuando lo que en realidad se espera es una dependencia absoluta de la supuesta capacidad intelectual del varón, así como una sumisión incondicional a sus deseos y prerrogativas. La mujer entregada, fiel, y mantenedora del discurso de la feminidad tradicional, es casi una virgen religiosa, que permanece elevada al altar de las más importantes consideraciones sociales, fruto de admiración y equilibrio. Pero la sociedad tradicional no contempla a una mujer cotidiana, trabajadora y pensante, capaz de establecer juicios críticos y de coadyuvar al varón en el desarrollo integrador de la sociedad. Su exclusión de la norma se produce cuando quiere reescribirla. Por ello, la razón no forma parte del modelo de convivencia, en el que predominan valores religiosos e históricos, inamovibles y pétreos, que permiten la contradicción en el uso de las actuaciones individuales y que soterran un desequilibrio agresivo, que es la base de todo el entorno social de la época. La dictadura ahonda en ese sentido mitológico de la feminidad, desde el punto de vista de una medievalización del término, en una regresión a la Castilla imperial. Se hace necesaria la revisión de Flaubert o de *Clarín*, para volver a entender el incuestionable abandono del individuo femenino. Hasta, entonces, o hasta la admisión de la novela moderna escrita por mujeres, en un línea narrativa considerada de estética marginal, en su momento, pero de orientación universal, visto con la suficiente perspectiva, novelas como *La colmena* vuelven a considerar el desprecio por la mujer como un elemento de crítica social, resaltando el hecho de modo casi subrepticio o normalizado, lo que da la impresión de una repugnante cotidianidad.

“-Y si yo te diera, en vez de tres mil pesetas, treinta mil, ¿tú qué harías?”

Victorita se puso sofocada.

Lo que usted me mandase.

(...)

-¿Y tu novio, qué me haría?

-No sé; si quiere, se lo pregunto.

(...)

-Y tú, rica, ¿sabes lo que yo quiero?

-No, señor; usted dirá.

El usurero tenía un ligero temblorcillo en la voz.

-Oye, sácate las tetitas.

La muchacha se sacó las tetitas por el escote.

-¿Tú sabes lo que son treinta mil pesetas?

-Sí, señor.

-¿Las has visto alguna vez juntas?

-No, señor, nunca.

-Pues yo te las voy a enseñar. Es cuestión de que tú quieras; tú y tu novio." (Cela, 1978: 82)

Este tipo de elementos descriptivos convierten la narración en un trasunto del diálogo cotidiano, presentando espacios que intentan aproximarse a la realidad palpable, empírica, pero que, en el fondo, conservan una condición pedagógica, más allá del simple costumbrismo que no evoca nada, sino que presenta fríamente los objetos. En la narrativa de Cela existen más intenciones que las descritas y más realidad que la expuesta, a pesar de que el propio autor se ha encargado de desmentir tales usos. Pero tanto su tremendismo como su realismo social indican una actitud de pertenencia a una realidad temporal, y un deseo de manipulación de la misma con un objetivo crítico. De la misma manera, Budd Schulberg, en *La ley del silencio*, se encarga de reelaborar los estereotipos ideológicos. Éstos se mueven, pétreos, en unos insalvables límites, carcomidos por su esencialidad destructiva, genéticamente determinados por su insolubilidad. La sociedad proletaria de los muelles de Nueva York pinta un dibujo de la ciudad norteamericana moderna que, en comparación con la de Dos Passos o Bukowski, tiene un perfil altamente politizado. Los personajes de Schulberg han de posicionarse, necesariamente, entre la indiferencia y el activismo, en una sociedad en la que la depredación no es pasiva sino motora. Por eso, la trama narrativa tiene un punto de arranque y un proceso de elaboración, que se asemeja a la novela tradicional y que, formalmente, no deja escapar esteticismos de mayor complejidad. La frialdad o el vacío se deducen de los sucesos acaecidos, puesto que son las acciones de los protagonistas las que marcan el ritmo de las discusiones intelectuales. La realidad se muestra descarnada, también, pero el movimiento social no permite disquisiciones más allá de la solución inmediata a los problemas, que resultan acuciantes y que apremian la supervivencia de los individuos. Hasta tal punto es la presión del entorno, que se parte de un callejón sin salida inicial, en el que los personajes están ya perfilados por una limitación genética. De ahí a la consideración del conjunto de la comunidad como un orden alterado e injusto, derivarán una serie de acontecimientos que irán sacando a los personajes de su enclaustrado silencio. El resultado es la condena o la salvación, dentro o fuera del sistema. Supervivencia o desaparición. El conflicto moral se plantea en términos antagonistas y trágicos, con lo que la teatralidad del texto infiere valores y acotaciones de fuerte expresividad, dentro de unos cánones clásicos. Lo que convierte a *La ley del silencio* en una novela moderna es la valoración de la dignidad

humana, en términos amplios y en un entorno colectivo que, como la tragedia griega, se presenta como si fuera un único individuo. El héroe son muchos héroes, y el protagonista que desarrolla las acciones transformadoras no es, en sí mismo, un modelo para nadie sino un ejemplo de pedagogía, de asimilación de una realidad y de superación de la misma. Ideológicamente hablando, la novela se posiciona en los márgenes de la respuesta a las instituciones, planteando el problema del hombre como una circunstancia de pertenencia al sistema y una convicción de la dignidad, como rectora de la existencia humana.

“-¡Si Dios lo quiso! –se sacudió ella-. No le echas la culpa a Dios. ¿Desde cuándo Dios es un pretexto para actuar como cerdos?”

“El tío Frank se ajustó a la cintura la correa de la pistola.

-Es un mundo con cristianos, más no puede asegurarse. (...) Todo apesta a reino celestial.” (Schulberg, 2011: 102)

Este mito religioso, que el personaje describe como una realidad deformadora y pernicioso, corresponde al modelo católico de la dictadura franquista, que asienta y confirma los hábitos de una moralidad religiosa, impuesta desde el bando de los vencedores. El realismo social interviene para denunciar el hecho y para mostrar la ridícula reconversión de las relaciones individuales, en un país necesitado de un impulso definitivo, tras el desastre de la guerra. La involución de las normas morales y los hábitos de comportamiento, no son el resultado de una introspección colectiva nacional –al modo de Fichte-, sino la imposición unilateral de una ideología interesada, de un conservadurismo utilitarista, consciente de sí e irradiador de una intensa violencia. El resultado, en ocasiones, se manifiesta con poderosa ironía o el dibujo ridículo de una absurda excelencia que esconde miseria y desamparo. El humorismo ácido –no podía ser de otro modo- contiene el analgésico del dolor existencial.

“La guerra la han ganado los curas, decía Dolores riendo, y si no que se lo pregunten al padre Hilario Mariné. ¿Lo había visto alguien antes en esta casa? Y ¿ha dejado de verlo alguien en los dos últimos años?” (Regás, 2007: 159)

Pero otros sistemas de convivencia, históricos desde su nacimiento, abordan el problema del individuo, sin embargo, desde órdenes similares. Los sistemas de clases confieren una mitología distinta, basada en la nivelación económica, en la liberación del orden

productivo, en la consideración de la dignidad del trabajador, y en la imposición de un equilibrio anormal, en muchos sentidos, como ocurre con los sistemas empíricos comunistas, que deforman una filosofía idealizada y perfeccionista, para convertirla en un gobierno desigual, con apariencia benigna. Algunos escritores, apegados a las nuevas ideologías reivindicativas, usan de la novela como un elemento desintegrador de las nuevas sociedades, surgidas algunas, como la rusa, de la experiencia revolucionaria –tan propia del siglo XX-. En la obra de George Orwell, más que la descripción crítica y objetivista de la realidad, se busca la consideración moral del individuo en el entorno, cuyo retrato ofrece, al final, conclusiones sobre el conjunto social. La novela de Orwell participa activamente de un diálogo con el lector, al que incita a poner en solfa sus propias ideas y prejuicios al respecto de las situaciones, posicionándose, como autor, al frente de las críticas. La *novelización* de las ideas políticas confiere a la obra de Orwell una condición de *realismo de ensayo* ya que, a modo de *exemplos* medievales, construye circunstancias de gran teatralidad, propicias para la discusión intelectual. Además, el lenguaje directo y preciso, la descriptividad de los objetos, y la construcción de una réplica social imaginativa, anticipan los hechos históricos y sus consecuencias. La obra de Orwell, extrapolable a la actualidad en algunos aspectos, supone la integración narrativa del arte lingüístico en la estructuración de la historia, desde un punto de vista desmitificador, pero también desde un ejercicio crítico, no contemplativo. En el epílogo a *Rebelión en la granja*, Christopher Hitchens opina lo siguiente:

“Mientras el comunismo en Rusia y Europa Oriental adoptaba cada vez más la apariencia de un nuevo “sistema de clases”, con absurdos privilegios para la élite gobernante y una existencia mediocre para la mayoría, el efecto moral de la obra de Orwell –tan sencilla de traducir y entender como él había deseado– se convirtió en una de las muchas fuerzas imposibles de cuantificar que erosionaron el comunismo como sistema e ideología.” (en Orwell, 2013: Posición 1641-1644)

La capacidad de Orwell para observar y catalogar los aspectos negativos de un movimiento surgido como destrucción del sistema opresor histórico, y ofertado a la población como un nuevo modo de construcción de las relaciones sociales, convoca a la posición crítica del individuo, pedagógicamente necesaria, en la que las realidades nunca se valoran como absolutismos, afectos o no, sino como objetos que interactúan a diario con las conciencias. De ahí que el examen de los sistemas se realice desde la órbita de la experiencia y la condición digna del hombre, más allá de toda simpatía ideológica o de todo origen renovador. Un buen ejemplo lo constituye la dictadura cubana de Fidel

Castro, surgida desde el motor evolutivo de la revolución, en el que participaron ideólogos y guerrilleros de izquierdas y cuya misión consistía en la liberación del pueblo de la dictadura de Batista, para finalmente convertirse, una vez realizada, en un sistema opresor de la misma índole, pero diferente fachada. Orwell, temeroso de que los regímenes comporten semejantes consecuencias, critica la falta de protagonismo del individuo en su propia historia y reclama su papel frente a los límites alienantes y las sólidas ideologías, que esconden una inconveniente y brutal manipulación.

Una manera de acción política, dentro del ámbito de la literatura, consiste en la desmitificación de los valores que han sido adquiridos. El individuo que se reafirma en su marginalidad, ofrece una perspectiva histriónica y desrealizadora que destruye los nexos de unión con el mundo históricamente construido. De este modo, los personajes cuya conciencia no corresponde con la parametrización social normalizada se presentan como una *rara avis*, cuya lógica pone en tela de juicio la moralidad, las interdependencias, los mitos, los símbolos y a sí mismo. Las instituciones, a través de los ojos del soldado Svejik, son percibidas como juguetes rotos, como armatostes inútiles que entorpecen el lento caminar de los progresos del hombre. En su papel desmitificador, Svejik se comporta, en realidad, como el personaje-autor de Bukowski, cuya ácida descripción del orden social corresponde a una calculada excentricidad, libérrima, en los aledaños de una anarquía de la conciencia.

“Al igual que la justicia de Kafka, el ejército de Hasek no es más que una inmensa institución burocratizada, un ejército-administración en el cual las antiguas virtudes militares (valor, astucia, destreza) ya no sirven para nada.” (Kundera, 1994: 60)

La impresión que ofrece el soldado Svejik, en un mundo terminal —el del antiguo imperio austro-húngaro, que representa una Europa caduca en descomposición— resulta chocante para su entorno, que no admite su visión sino como el espasmo intelectual de un loco, de un marginal. Por eso sus palabras son interpretadas, para quien no lo conoce, como un desafío a la autoridad y, para quien lo ha visto actuar antes, como la excentricidad de un enfermo. No obstante, la narración tiene una orientación humorística, cuya satirización responde al cuadro caricaturesco de una realidad empírica, descrita con la mayor de las naturalidades, aunque dando como consecuencia episodios absolutamente inconcebibles en una trama convencional. En ese sentido, *El buen soldado Svejik* tiene bastante que ver

con *La conjura de los necios* o *Historia de un servidor*. En el lado opuesto, se encuentran los personajes cuya conciencia está obstruida frente a los acontecimientos, cuyas reflexiones se limitan a la superficialidad y cuya ceguera ante la opresión del poder absoluto resulta insultante. En *Ulysses*, la parodia de Bloom es como una mirada panorámica a la maquinaria que mueve las cosas, como se puede leer en *El Castillo* o *1984*. La objetividad de estos hechos es de una irrealidad manifiesta, pues sólo técnicamente puede ser admitido como un mundo que acontece aunque, en el fondo, sabemos que la cuestión está perfectamente tratada y que corresponde por completo al modelo histórico de las civilizaciones modernas. Su retrato resulta tan aterrador como increíble, por cercano que parezca, y produce un efecto descorazonador en el lector. Ésa es la determinación de su intervencionismo político, la de alterar el orden de las conciencias frente al problema general, que parece más allá de nuestro alcance, bien por incapacidad intelectual o circunstancial, bien por escasa motivación pedagógica.

“(Treinta y dos obreros con rosetas en el ojal, de todos los condados de Irlanda, construyen la nueva Bloomsalén, bajo la dirección de Derwan el constructor. Es un edificio colosal, con techo de cristal, construido en forma de un gran riñón de cerdo, conteniendo cuarenta mil habitaciones. A medida que se extiende, son demolidos varios edificios y monumentos. Oficinal del Gobierno se trasladan temporalmente a barracones del ferrocarril. Numerosas casas quedan arrasadas hasta el suelo. Sus habitantes se alojan en barriles y cajas, todos marcados en rojo con las letras L. B. Varios pobres caen de una escalera. Se derrumba una parte de las murallas de Dublín, cargadas de leales observadores.)”
(Joyce, 1999: 537-538)

En el otro lado de las cosas se encuentra la conciencia prediseñada de los opresores, que rechazan toda forma de alteración de los vectores de la sociedad. Las relaciones mantienen una estructura en funcionamiento que beneficia a unos pocos, cuyo poder no puede verse afectado por consideraciones antagonistas. Sin embargo, algunos de esos elementos de *súper-yo* social no forman parte de una clase privilegiada; es más, son individuos censurados también, en este caso por la canalización de los valores institucionales a través de sus personalidades manipuladas. Se trata de súbditos del régimen, autoconvencidos de su papel de responsabilidad en el mismo, sin percatarse de que son tratados como herramientas de utilidad para el mantenimiento del orden de las cosas. Estas conciencias, impuestas desde el exterior y formadas a fuego lento por una educación programada y exclusivista, actúan de cortafuegos de la intelectualidad espontánea y de la casuística existencial, no permitiendo el paso de una insurgencia del

pensamiento. Se trata de individuos normalizados que están perfectamente integrados en el modo de vida de las sociedades y que conviven con los mismos problemas y circunstancias, aunque en una posición confortable y dirigida. Ese conservadurismo ramplón, pero eficiente, corresponde a un aspecto social que denigra doblemente al individuo: una, al sumirlo en una realidad no fenomenológica sino irreflexiva y, dos, al hacerlo por medio del vacío de su propia conciencia, alterando los postulados naturales de su acceso al conocimiento del medio. En *One flew over the Cuckoo's Nest*, el personaje de la enfermera, omnipresente y cruel en el mínimo espacio de su trabajo, representa esa censura efectiva y cómo la acción de su conservadurismo violento afecta la vida de los hombres que están bajo su tutela, haciendo que el sistema se mantenga cohesionado y evite todo alarde de libertad individual.

"The Big Nurse recognizes this fear and knows how to put it to use; she'll point out to an Acute, whenever he goes into a sulk, that you boys be good boys and cooperate with the staff policy which is engineered for your cure, or you'll end up over on that side." (Kesey, 1962: Posición 258-260)

Resulta, entonces, rentable manipular el miedo para evitar la libertad, cuyas consecuencias se consideran negativas para la arquitectura de la civilización. Para confinar las conciencias vale cualquier método: ya sea artificial o educativo. Pero la víctima tiene conocimiento de causa, y eso es indestructible –aunque en 1984 se discuta abiertamente sobre tal posibilidad-.

"How do I know this isn't one of those funny pills that makes me something I'm not?" (Kesey, 1962: Posición 491-492)

Cuando la censura viene de la mano de una convicción interior que forma parte de la personalidad, y no del exterior, las instituciones sólo juegan el papel de mantenedoras de los valores y mitos de la tradicionalidad, que forman la base de ese sustrato educativo que aprehende el individuo y hace suyo. La santidad o las visiones milagrosas son reflejo de un fanatismo religioso, por ejemplo, o, tal vez, de una trastornada personalidad que anega al personaje. En la literatura de Valle-Inclán su repaso de los males de la sociedad gallega, como paradigma del fin de una ilusión de modernidad española, muestra esas visiones excéntricas que transforman el mensaje, hasta el punto de aislar al individuo, pero no como una marginalidad despreciable, sino como un caso arrebatado de perfección social.

*“-¡Era Dios Nuestro Señor!... ¿Vosotras sois capaces de negarlo? ¡Arrastradas os veréis! (...)
-La rapaza tiene el mal cativo.” (Valle-Inclán, 1970: 60-61)*

En toda esa larga colección de prejuicios, que el individuo ha de ir soltando como un pesado lastre a lo largo de su vida, la participación del entorno familiar es fundamental. Este círculo cercano se muestra en la novela como una herramienta de cosificación de las ideas, como campo de ensayo de actitudes y movimientos y como ejemplo de autocensura. La acción político-educativa comienza por el orden del individuo, y ese orden está adscrito al de las relaciones amistosas y familiares, en primera instancia. Por lo que el modelo ofrecido por los progenitores se consolida como correa de transmisión institucional, ya que el propio modelo familiar responde a una necesidad de categoría estructural generalizada.

*“-Nunca has sido una imagen paterna para Susan y Sandra.
-La última vez que Sandra estuvo en casa, abrió el bolso para sacar cigarrillos y se le cayó al suelo delante de mí un paquete de condones.
-Eso es precisamente lo que pretendo decirte. Nunca has dado a tus hijas una imagen. No es raro que estén tan confusas. Yo lo intenté.” (Kennedy Toole, 2013: 105)*

La acción política de la que participa el género novelístico, no esconde la realidad de una sociedad industrializada que contiene, entreverados, los mimbres de una nueva clase social: el obrero consciente de sí, que anhela y persigue mejoras en sus condiciones normalizadas de existencia. El mensaje de descripción realista es un arma afilada en base a estas especificaciones sociales, como un manifiesto del activismo ideológico de las clases oprimidas. Se reproduce en la trama argumental aquello que, idealizadamente, debería acontecer en la realidad empírica de los hechos descritos, pero que no siempre se corresponde con ello. La maquinización que ya intuía Marinetti, con un mensaje más próximo al fascismo que a todo humanismo expansivo, invade las ciudades y convierte a los hombres en instrumentos. La ciencia-ficción hace materia de esta realidad *supuesta* que, en sus contenidos íntimos, tiene los mismos elementos diferenciadores que la experiencia vital cotidiana. El mundo ficticio de *Metrópolis*, en perspectiva, se asemeja bastante a una narración realista tradicional, una vez superada la impresión que provoca su impactante deshumanización.

“(…) ¡Vosotros sois los amos de las máquinas, vosotros! No los otros que van por ahí con su seda blanca. ¡Volved el mundo al revés! ¡Ponedlo patas arriba! ¡Asesinad a vivos y muertos! ¡Tomad vuestra herencia! Ya habéis esperado bastante. ¡Ha llegado la hora!” (Von Arbou, 2013: 186)

En esta “ficción”, los términos: verdad, belleza, virtud o arte son los que, conscientemente aprehendidos, provocan la rebelión contra un orden social, defendido irracionalmente, a costa de la evolución del hombre, de su progreso personal. Las clases conservadoras son beligerantes, por lo tanto, contra toda modernidad, estando dispuestas a todo para hacer permanecer el régimen. Hacen oídos sordos, en consecuencia, a toda actitud de escucha u observación de las razones que se les ofrecen. En la obra de Thea Von Harbou, el personaje de María representa esa simbología de la bondad contenida en el arte y de la valoración de la verdad como mensaje revolucionario. El hecho de que sea protagonizado por una mujer simboliza el triunfo sobre toda forma de muerte inconsciente, la dignidad en la derrota, la posibilidad de salvar la auténtica moralidad, la superior condición del afligido sobre el violento. Se trata de una mártir que se aleja del sentir del mito cristiano, ya que sólo obedece a su condición humana, y a su coherencia intelectual.

“María yacía en el suelo, olvidada de todo en la suave solemnidad de la muerte, y ni siquiera la sacó de su profundo desmayo la voz rugiente de la multitud que disponía una hoguera ante la catedral para la bruja.” (Von Harbou, 2013: 243)

Las diferencias sociales se manifiestan en la profunda incompreensión del otro, situado en las antípodas de la lógica propia, considerada una visión aceptable de la realidad. La incomunicación es el resultado de una orientación instrumentalizada de los roles, que lleva aparejada una colección de derechos y obligaciones pero que, conforme subimos en la escala, presenta una mayor flexibilidad y una categorización menos dependiente. El individuo, instrumentalizado por los valores de su clase –tenga o no una vida mejor– protege ese orden, o al menos, desde su disposición educativa, argumenta las razones de su existencia. Esa fragmentación del conglomerado social tiene como consecuencia actitudes que escapan a la razón humana, y que son propias de una institucionalización del hombre como un medio de producción, o un objeto intercambiable.

*“-Cuando llegaron los otros a trabajar, yo ya tenía toda la oficina caliente.
-O sea que se dedica a gastar mi gas. Aguante el frío, hombre. Es mucho más sano.” (Kennedy Toole, 2013: 73)*

Así que los hombres han sido sustituidos por objetos con apariencia de hombres. Del mismo modo, una férrea moralidad sustituye al ideal y la reflexión, ya que el segundo nivel de la deshumanización del ser reside en su capacidad intelectual. Por lo tanto, una vez confinados en el reducido espacio de su cotidianidad pre-diseñada, urge borrar toda posibilidad de comunicación a través de la experiencia vital. Y la historia demuestra que el modo más eficaz de hacerlo es mediante una educación programada desde el poder, y mediante una ausencia de relaciones sociales, procurada por la idea absolutista de la divinidad y unos principios inductores del pecado, como súper-yo autocensor.

“¿Qué ideales, qué ejemplos puede tener delante la juventud que se va formando? No se puede jugar con todo eso, joven.” (Sábato, 2008: 161)

La moralidad, sutilmente, es un modo de violencia social. Ésta comienza por la estratificación del orden colectivo. Los sedimentos llevan asociadas esas cargas morales e identificativas, que conllevan una división categórica, de valores y de prestigio, más o menos, según el nivel de reconocimiento externo. Sólo la aceptación de las reglas conduce al individuo al triunfo y al ascenso social. Dichas reglas convierten al individuo en un ser ajeno al pensamiento y la reflexión, sometido al vaivén del poder y a su capricho, como en todo orden castrense. Algo que queda estupendamente reflejado en *La ciudad y los perros*.

“Los cadetes de tercero maldicen entre dientes cada vez que, el pie levantado para subir al tranvía, sienten una mano en el pescuezo y una voz: “Primero los cadetes, después los perros.”” (Vargas Llosa, 2004: 137)

Ese férreo atavismo moral es la seña de identidad de los países pacatos, adormecidos, ignorantes, aduladores y megalómanos. En la novela cansiniana aparecen los rasgos de la religiosidad y el folclorismo como referencias que guían el devenir de los personajes, como si su importancia residiese en un futuro predecible, en unas reglas que soportaran el tiempo más allá de toda circunstancia. Los personajes cumplen con su papel, por miedo a salirse del esquema, e hipotecan los sentimientos y el progreso de sus vidas en un absurdo autismo intelectual. Asimismo, este modelo de país, que Cansinos sitúa en la Sevilla histórica y tradicionalista, pero también en el Madrid más cosmopolita, es el modelo que destila, a su vez, la brutalidad de los pobres, la salvaje condición del violento, que habla de moralidad pero que no siente respeto por la vida humana, en sus diferentes

manifestaciones. Esa contradicción se expresa con rotundidad en el colectivo femenino y las relaciones de la infancia, donde la libertad comienza a ser cercenada desde muy temprano.

“En Tablares nos reunimos muchos días a esta hora, toda la banda, para fumar el tabaco de los padres, acechar parejas o masturbadores solitarios, decir pecados o follar a las últimas cabras que se comen la yerba de Tablares. (...) Pepe es rubio, airoso, con una sonrisa afilada y simpática, que termina en hoyuelos. Lo que nos propone esta tarde, esta noche, es “jugar a la circuncisión, como hacen los alemanes”.” (Vargas Llosa, 1996: 13)

Por eso, el contraste entre la España de la creatividad y la España de la mediocridad, de la irracionalidad, convierte el choque en una caricatura descriptiva del ser de la nación. ¿Cómo pueden convivir los poetas del 27 y Franco? ¿En qué sentido la población se sitúa de cara a formar su propia personalidad y forjar su carácter? ¿Puede siempre el poder someter al hombre por la fuerza?

“A Paulo le parecía que Machado no había escrito sus poemas para que se los recitase un fascista español a su novia.” (Umbral, 1996: 28)

La novela moderna ofrece la alternativa de la conciencia, como ejercicio de conexión vital, pero el riesgo que conlleva es el de la desocialización, de la marginalidad o la exclusión del grupo, donde el individuo se siente protegido. La socialización es el medio de perversión del animal-hombre, condicionado por el acervo cultural del mundo en el que vive –que él no ha creado-, atado a una serie de convenciones, en la obsesión por la aceptación en el calor del grupo. La exclusión supone la ruina. Por tanto, por encima del dinero, la pertenencia a la escala social adecuada exige unos comportamientos adecuados. Es la sociedad la que actúa como un potente súper-yo, pero es el hombre el que acepta los postulados. La novela, al liberar las posibilidades del hombre en su individualidad concéntrica, hace responsable al mismo de sus decisiones. La presión del entorno puede ser mayúscula –y lo es, en la mayoría de los casos-, pero no justifica la adhesión a una idea, puesto que en el orden de la conciencia sólo manda la acción cognitiva y experimentada. Es por ello, que algunos personajes de la novela moderna son más pobres y más dignos de desconfianza al mostrarse abiertamente, descubriendo al lector su infame proceder y su cobarde justificación en los argumentos del miedo, o de la necesidad, algo impropio del héroe romántico. Los personajes cansinianos, los más aguerridos, muestran

su excentricidad al aceptarse a sí mismos como excluidos. Esto no significa que abandonen la partida, sino que saben cuál es el origen de sus problemas y los afrontan desde la humildad, aunque otras veces desde el arrojo. Así pasa con aquellos que, a sabiendas de que han sido derrotados en el amor y la vida, insisten en su esperanzado proceder. Es una lucha perdida, de antemano, pero digna en todo caso. Supone, desde el punto de vista de la reflexión, una reafirmación de la defensa de la conciencia frente a presiones externas, y una pregunta directa al lector sobre el sentido final de su mirada crítica.

“Y, pese a sus opiniones cosmopolitas, de las que se sentía orgulloso, dio gracias al cielo por ser neoyorquino y estar a punto de unirse a alguien de su propia especie.” (Warton, 2004: 51)

Rafael Cansinos simboliza la España decimonónica, el mito referencial pendiente de superación, en unos pocos rasgos que, en una economía terminológica, pueden ser apropiados por el régimen franquista y su dictadura. Lo que indica hasta qué punto los males de la nación se han ido anquilosando en el terreno de las ideas. El hombre de esa sociedad es un hombre deformado, ciego, y por ello inamovible, férreo e inagotable. Una madre que odia, una fe religiosa férrea, un paralelismo entre el hogar que maltrata a sus habitantes y la España –madre patria–, que lo hace con sus hijos. La España que Agustín Gómez Arcos analiza duramente en *El cordero carnívoro*.

*“(…) la enfermedad de la casa era contagiosa.
Sin embargo, parece que la casa no quiere quejarse, que aguanta su dolor secreto para que no suframos ninguno de sus queridos inquilinos...pero se queja.
A pesar suyo. El mal proviene de lo más profundo de sus cimientos, y la pobre no puede remediarlo.”*
(Gómez Arcos, 2007: 56-57)

Uno de los elementos de acción política más característicos de la modernidad es la prensa, como representante de los medios de comunicación de masas. Su relación con la literatura comenzó siendo muy intensa, puesto que era el terreno perfecto para la discusión estética y filosófica, y donde se desarrollaron numerosos diálogos críticos entre los protagonistas. La prensa sirvió, desde un principio, no sólo para informar, sino como materia para formar personalidades y criterios. Sin embargo, el nivel de desintegración de los valores humanos, propio del curso de la historia hacia la mecanización y el capitalismo exacerbado, convierte, también, a la prensa en un instrumento sensacionalista

y comercial. Esta circunstancia está perfectamente denunciada en *La huelga de los poetas*, como vimos, donde Rafael Cansinos plantea la discusión sobre la condición de los informadores, su imparcialidad y su responsabilidad en la orientación crítica de la población. Cuando hemos apelado al didactismo y la pedagogía, como medios de reintegrar la terminología y los mitos literarios y sociales, toda vez que han pasado por el tamiz de una transformación interna, nos referíamos al periodismo como uno de los instrumentos necesarios y suficientes para afrontar dicha labor. La nueva novela necesita un medio de difusión crítico pero la prensa especializada, al rendirse ante el flujo del dinero y transformarse a sí misma, sometiendo su naturaleza, sustrae al hombre una de las vías de comunicación con el conocimiento intelectual y, lo que es peor, manipula interesadamente el concepto de arte y realidad. En *Rebecca*, el cadáver de la protagonista será la excusa para indagar en el drama de la muerte, exagerando los términos en la búsqueda de un mayor atractivo mediático.

“Y a la mañana siguiente, se había hallado el cadáver de su primera mujer, ahogada, encerrada en el camarote de su barco, en el fondo de la bahía.

Todo lo que decían era cierto, pero salpicado de ligeras inexactitudes que hacían el relato más picante, más del gusto de los centenares de lectores que exigían su ración de emociones diarias por un penique.”

(Du Maurier, 2009: 376)

El modelo de sociedad que van conformando los acontecimientos históricos, en el caso del siglo XX, regresa a la pesadilla, anterior a esa esperanza de construcción colectiva y solidaria que representaron ciertos movimientos ideológico-políticos de la época. La razón es que las instituciones, creadas para proteger el bienestar de los ciudadanos en sociedad, se convierten en armas arrojadas, al servir de ejecutores del control político institucional. La desconfianza generada por los individuos, en relación al sistema, es la peor de las señales, y el signo de la descomposición de los tiempos. En su lugar, el equilibrio de las democracias y sus medios, es sustituido por el miedo cerril a toda forma de convivencia intercultural, a toda ruptura de la estabilidad –por negativa que sea-. La aparición de los fascismos es, posiblemente, una de las consecuencias de esa desconfianza en el sistema para garantizar el medio eficaz de vida. Atenazado por la historia, el hombre se siente impotente y arrinconado, y reacciona con violencia. Los más avezados aprovecharán las circunstancias para ofrecer a la opinión pública ideas simples y rotundas, en las cuales se identifican supuestos enemigos de la comunidad y se simbolizan, así, referencias negativas concretas. De esta manera la acción del hombre se produce, una vez

más, al margen de la reflexión sobre las condiciones reales que provocan el problema. Ignorando el hecho de que el poder limita las libertades de pensamiento y manipula los criterios, la acción política se transforma en una búsqueda desesperada por la solución tajante al conflicto del yo con el mundo. El individuo se abandona a los líderes de opinión que desprecian la inteligencia humana, y su capacidad para diversificarse. Lo más fácil es echar la culpa al diferente, cuya sola presencia genera debate y controversia. Muerto el perro, se acabó la rabia, como diríamos castizamente. Pero, de este modo, se ignoran las flagrantes injusticias que tienen forma de ley, por ejemplo, y que János Székely, en su novela biográfica *Tentación*, dibuja al detalle, dejando para la posteridad un retrato descorazonador de una Europa oriental mísera e insolidaria con los suyos.

“Así que..., así que era un ladrón. Un ladrón de verdad, como aquellos que aparecían en los periódicos o en los folletines. (...)

-¡Tal vez lleguen a ahorcarme! (...)

¿Por robar? Vale, había robado. En cambio, Berci no había robado. Era un buen chico. Prefirió andar descalzo. Pues sí. Tosió hasta morir a principios de noviembre. Y yo no quiero morir de tos. ¡No quiero morirme! ¡Yo quiero vivir! Y si esto es pecado, ¡pues que sea pecado!” (Székely, 2007: 145)

El propio abandono de los hombres a su suerte, signo de las nuevas sociedades de libre mercado, es la forma en que la historia *animaliza* las civilizaciones, convirtiéndolas en el espacio del más fuerte. En ese orden de cosas, la crueldad de la jungla urbana se exhibe con crudeza, siendo la pobreza extrema un asesinato socialmente aceptado. Esta situación convierte el concepto de reflexión o de utilidad intelectual en un anacronismo, en un trasto ineficaz e insuficiente, propio de mentes ociosas y estómagos llenos. El personaje del tío Mayás, en esta novela, representa la visión utilitarista de las acciones y el deseo de controlar los elementos básicos de la supervivencia, producto de esa pobreza generalizada y fruto del abandono social. La novela no culpa a los individuos por no poseer una conciencia social de más altos vuelos; simplemente, convoca al lector a la comprensión de cuáles son las causas que, inevitablemente, han producido tal estado.

“-Libertad –gruñó entre dientes-. Lo primero que tiene que hacer uno es comer. Todo lo demás viene a continuación.” (Székely, 2007: 564)

Ese abandono del hombre es caldo de cultivo de los que, encontrando en la depresión social un argumento para atacar el poder, persiguen alcanzar los más altos estratos

institucionales. Las dudas de Michel Foucault sobre la localización del poder, describen el porqué de la aparición de ciertos movimientos que, en momentos determinados de la historia, han transformado los resortes de las naciones, y por qué los ciudadanos han apoyado mayoritariamente estas transformaciones, a todas luces perjudiciales. El yo desestructurado, empujado al rincón de la negatividad, consiente en la peligrosa aceptación de los fascismos, que ofrecen una imagen sencilla, una interpretación directa y lógica de los males que acucian al individuo. Los fascismos, con la perspectiva temporal necesaria, pueden ser analizados en su justa medida, y rechazados plenamente por sus derivas violentas y desintegradoras. Pero la amenaza vuelve periódicamente e, incluso en países que han sido arrasados por la acción ultraconservadora de los movimientos fascistas y militaristas, dicha ideología se convierte en la solución apreciada ante los desafíos de la multiculturalidad o la superación de los conceptos globalizados de la comunidad: tales como el término nación, etnia o religión. Las palabras de “El Sabueso”, agrio personaje de Székely, son bastante aclaratorias:

“Entonces no seas santurrón –dijo-. El que no está conmigo está contra mí; y al que está contra mí le corto la cabeza. Sólo los débiles hablan de igualdad: el mundo está en manos de los fuertes. (...) El problema está en que hoy el señor no es señor y el siervo no es siervo. Hasta los bueyes se integran en sindicatos y los burros quieren ser más listos que su amo. Pues amiguito, tenemos que poner fin a ello.”
(Székely, 2007: 716)

En esta opresión constante de los márgenes concedidos a la libertad individual, el ámbito de la cultura juega un papel importantísimo de reafirmación de los mitos y códigos sociales e históricos. Por eso, el poder se encarga, machaconamente, de intervenir directamente en el medio y de ejercer su censura implacable. Resulta increíble, a ojos de la lógica pero, incluso en el siglo XXI, esta manipulación de la cultura popular se produce de forma indiscriminada en algunos países de corte dictatorial¹; eso sin contar que en las democracias modernas y desarrolladas, esa manipulación se produce, también, de forma soterrada en la alteración de la ética comunicativa de los medios, o en la intervención directa de los centros económicos de poder en los mismos. Por tanto, el hombre de las sociedades de nuestro tiempo, de todo corte político, tiene en la defensa del medio cultural

¹ Titular del diario *El País*, miércoles 17 de septiembre de 2014:
“TAILANDIA VETA A ORWELL.

La lectura de la novela ‘1984’ se ha convertido en un acto de resistencia pacífica de los ciudadanos contra el golpe de estado militar del pasado 22 de mayo.”

uno de los desafíos individuales y colectivos más importantes de su existencia en común. Esto supone una auténtica lucha por la supervivencia del sujeto a través de sus ideas y de la capacidad expresiva, que es la que nos da acceso a la forma y al contenido de su sustancialidad.

“J. J.: Mi madre quería educarme en todo según su visión de las cosas. No podía leer otra cosa que los clásicos. Me alejaba de toda la cultura popular, que a mí, en cambio, me parecía muy atractiva. Tan pronto como se oían unas notas de jazz en la radio, giraba el dial... (risas).” (Duval, 2013: 124)

La cultura ofrece una esperanza de transformación basada en unos valores universalistas y cooperadores, donde el hombre tiene un papel protagonista y activo. Esto provoca la desconfianza de los resortes del poder, ante la imposibilidad de controlar tamaña complejidad de acción y pensamiento. En parte, así se explica el deseo de destrucción de las arquitecturas intelectuales y los movimientos que allí se insertan y que, en su mayoría, son producto de una cosmovisión extra-histórica. Las aspiraciones de cambio social chocan, insoslayadamente, con los ejes de una realidad empírica decepcionante.

“Ayer entró a tomar café. Hinchado de triunfo. Su hijo ha sacado una beca y el señor Gates quería que me enterara. Le dije enseguida, antes de que siguiera: “Mi hijo ha tenido todas estas ventajas, toda esta educación y mírelo, papando moscas. En cambio, el suyo no les ha costado ni un penique y ha conseguido una beca.” “Así es –contestó él-, así son las cosas.” Entonces pensé: “¡Que me maten si voy a estar aquí sin hacer nada!”. Y añadí: “Señor Gates, su hijo va a ascender a la clase media, con todos nosotros, y se encontrará con que usted no habla la misma lengua que él. Ya lo sabe, ¿verdad?”. “¡Así es el mundo!”, exclamó. “No, el mundo no es así –repuse-. Ni hablar. Lo que es así son las cosas de este maldito país, obsesionado por la distinción de clases.”” (Lessing, 2004: 43)

Porque las estructuras sociales, pendientes de su propia supervivencia a lo largo del tiempo, inoculan determinados estados de conciencia que se hacen sólidos en la transmisión educativa de los ciudadanos. La novela, en su propuesta de realidad, distingue específicamente esta circunstancia y llama la atención de los lectores sobre el particular. Los personajes suelen ser conscientes de esa condición, si se trata de un argumento reflexivo, o ajenos a toda verdad, si se trata de una narración en sentido negativo. No obstante, el autor moderno no pierde la oportunidad de discrepar frente al orden establecido, y a modo de crítica ensayística, construye diálogos donde denuncia, directamente, el abandono de todo principio humanístico. Así leemos en *Against the day*, la siguiente diatriba:

“(...) same wealth without conscience, same poor people in misery, army and pólice free as wolves to commit cruelties on behalf of the bosses, bosses ready to do anything to protect what they had stolen.”
(Pynchon, 2012: 83)

La novela, en su aspecto más descriptivo, también se quiere hacer eco de los movimientos políticos y sociales. La sensación de vivir un momento de cambio histórico, que transforma los países, se refleja en las manifestaciones políticas, que ofrecen una perspectiva al lector, inserto en la lucha cotidiana con las instituciones y sus objetivos. La línea narrativa más empírica utiliza la fotografía histórica para referenciar el conflicto interno de las comunidades. Tanto en *La condición humana*, de André Malraux, como en *La ley del silencio*, de Schulberg, los movimientos político-sociales aparecen como catalizadores de las necesidades del hombre moderno –también podemos verlo en *La verdad sobre el caso Savolta*, pero de una manera más tangencial-. El individuo está impelido a jugar un nuevo papel en el mundo, con el consiguiente conflicto que esta nueva posición genera en los sedimentos consolidados, dando como resultado un clima de violencia y crueldad.

“La nueva moral (dice Domingo Pajarito de Soto) sustituye a la tradicional, pero ninguna se plantea la posibilidad de convivencia y ambas niegan al individuo la facultad de elegir. (...) si uno solo de los miembros de la comunidad no acata la idea o no cumple la moral, ésta y aquélla se desintegran, no sirven para nada y, en lugar de fortalecer a cuantos las adoptan, los debilitan y entregan en manos del enemigo.” (Mendoza, 2007: 40)

Lo que se retrata en la narrativa del siglo, frente a la explotación de la clase obrera, es la aparición de una clase alta de corte urbano, ligada a la industrialización o a la administración de grandes fincas. Esta falla representa el antagonismo de dos pequeños mundos. La división afecta a los códigos de conducta, pero también el lenguaje de comunicación coloquial, que construye la imagen de la realidad que los individuos aceptan como suya. No parece que sean mundos integrables, de fácil asociación, y esto produce numerosas tensiones sociales. Los grandes movimientos sindicales y las reivindicaciones obreras, son la consecuencia evidente de la incomprensión de las clases altas por las necesidades del resto de la sociedad. Esta evidencia no es nueva en el siglo XX, pero sí que aparece, por primera vez, escudada en determinadas “concesiones” hacia el ciudadano de a pie: el derecho al trabajo, a cierta cobertura médica, a un salario y un

horario dignos o a la protección en el desempeño de las funciones. Es decir, que las relaciones entre las diferentes clases crean un lenguaje propio, que se extiende en el tiempo hasta la actualidad, y que también se consolida como un símbolo de la acción social integradora. De la misma manera, ciertos hábitos y símbolos sociales de las clases más favorecidas, han prolongado su escenografía, mostrándose mucho más estáticos en la configuración de su modelo vital.

La correcta elevación de las instituciones del estado al servicio de los individuos, no se ha llegado a completar, por lo que, históricamente, el engranaje esconde a ciertos elementos indeseables que convierten la administración de los derechos y deberes del ciudadano en una lucha constante de intereses, ajenos al beneficio de la comunidad. Desde Mariano José de Larra, la descripción del estado moderno ha estado sometida al escrutinio periodístico-literario de las grandes plumas. Kafka utiliza la imagen de la administración con un enfoque alienante en *El castillo*, y como un ejercicio de destrucción de las conciencias y la libertad en *El proceso*. Por su parte, Rafael Cansinos denuncia en *La huelga de los poetas* el asedio contra la veracidad informativa y Eduardo Mendoza, por ejemplo, muestra cómo las cloacas de la política condenan a los hombres justos. Es el caso del comisario Vázquez que, haciendo caso de las revelaciones del sargento Totorno, cree que Nemesio Cabra sabe algo sobre el asesinato de Savolta, y así se lo hace llegar al ministro. Éste, en agradecimiento, manda al comisario a Guinea, donde enferma, solo y desterrado. Las palabras que intercambia con el sargento, por carta, ante su insistencia, son reveladoras de su hartazgo y de su sentimiento de imposibilidad. El sarcasmo es patente, y expresivo su humor negro.

“Apreciado amigo:

Me hallo en la cama, aquejado de una extraña enfermedad que me consume. (...)

Adelgazo a ojos vista, estoy cerúleo de color y tengo los ojos hundidos y el rostro abierto de manchas (...)

No creo que volvamos a vernos.

En cuanto a N. C. G., que le den morcilla.

Un saludo.

Fdo.: Vázquez.” (Mendoza, 2007: 186-187)

El realismo en la novela había jugado un papel muy importante en el conocimiento –al menos, superficial- de las condiciones de vida del individuo, y ofrecido una perspectiva

ejemplificadora de ciertos caracteres y tipologías. También había creado un lenguaje propio y, en la posguerra, se reanudó como arma de intervención política en aras de la recuperación de ciertos valores de humanidad. Socialmente, la aceptación de un modelo decimonónico había sufrido pocas alteraciones, durante el siglo XIX, donde había convivido con la reacción romántica y el naturalismo, así como los primeros modernismos pero, básicamente, se había visto perfectamente integrado en la mitología popular, sirviendo de importante referencia al lenguaje común.

“(...) doña Rosa (...). Cuando está de buenas, se sienta en la cocina, en una banqueta baja, y lee novelas y folletines, cuanto más sangrientos, mejor: todo alimenta. Entonces le gasta bromas a la gente y les cuenta el crimen de la calle de Bordadores o el del expreso de Andalucía.” (Cela, 1978: 21)

Esa mitología, extendida como la pólvora en la conciencia colectiva supone, indirectamente, la aceptación de un cierto orden estructural de las cosas. En este caso, la inevitabilidad de la miseria general, como argumento de base para la comprensión de la sociedad, en su desarrollo organizativo, condena a los hombres al ostracismo, y a los individuos, en particular, que sufren ese abandono, a la nulidad, siendo confundidos en el marasmo del número, la estadística. Como tales números, no representan un sentimiento, una atención humana, sino un desprecio lastimero, una leve indicación, una casi inexistencia.

“Lo han perdido todo. Bueno, son tantos los que lo han perdido todo.” (Regás, 2007: 72)

Así que la literatura, generalmente, tiene una correspondencia con los ejemplos cotidianos, lo que la hace más cercana y creíble, y, de alguna forma, le hace perder su hábito de ficción.

“Los tres juntos en un bar eran todo un espectáculo: como sacados de una novela de Du Maurier o de Alejandro Dumas.” (Miller, 2012: 104)

Por eso, algunos de los mitos que confieren la actualidad comunicativa de la literatura de época, reconocible por el gran público y apreciada como tal, mantienen o actualizan símbolos de la antigüedad. Éstos, conservan su vigencia y son, interesadamente, prolongados como reflejo de un sentimiento colectivo que no ha desaparecido del todo. Como el propio Cansinos Assens llegó a comprobar en la recepción del premio

Fastenrath, de la Real Academia, la animadversión hacia el judío seguía imperando en los corazones y las cabezas de los herederos de esa sociedad medieval castellana y casi, diríamos, universal. El mito del judío errante permanece incólume, a pesar de que las civilizaciones han ido admitiendo elementos de convivencia y solidaridad mucho más avanzados, y han desterrado ciertos comportamientos considerados perjudiciales. A pesar de ello, la mitología no desaparece totalmente y los símbolos han de ser superados por otros símbolos más potentes o cuya realidad comunique más certeramente con los lectores.

“No les gusta lo que hacemos aquí, en Eretz Israel, porque nos envidian hasta por un trozo de tierra cenagosa, pedregosa y desértica. Allí, en el mundo, todas las paredes estaban cubiertas de frases difamatorias, “Judío, vete a Palestina”, y nos fuimos a Palestina, y ahora el mundo nos grita: “Judío, sal de Palestina.” (Oz, 2006: 10-11)

Igualmente, el mito religioso negativo asociado con la sodomía, con el desastre de la humanidad en el concurso del vicio, la depravación de la moralidad, de los valores divinos, etc., ha proseguido con su labor destructiva, excluyendo y estigmatizando a quien ama a personas de su mismo sexo, sin haber conseguido, aun en sociedades avanzadas, desterrar del todo esa imagen de anormalidad que les ha distinguido. Es verdad que la novela del siglo XXI, y ya a finales del pasado siglo, muestra una abierta disposición a presentar personajes homosexuales que protagonizan una normalidad individual, sin apreciaciones distintivas. Pero también es verdad que, en este caso, la novela no ha conseguido consolidar un modelo de héroe homosexual más cercano y determinante, cuya realidad sea presentada en términos de conciencia colectiva y no de afección condescendiente o comprensión racionalizada. El héroe de la novela del siglo XXI puede ser el yo homosexual, o por lo menos es un reto que plantea la excelente narrativa de Djuna Barnes. Un nuevo paso, por tanto, en la reelaboración de la modernidad literaria estriba en la consecución de la homosexualidad como un ente terminológico apropiado por el lector –aunque se trate de un lector heterosexual-. Solamente en la integración del orden de la conciencia puede producirse la aprehensión del hecho, y su asimilación como referente colectivo. Eso significa que la homosexualidad sea tenida por propia, como un hecho íntimo, independientemente de que se haya desarrollado en uno mismo, o no. Al naturalizar el sentimiento y su realidad, el individuo comprende de manera intuitiva el lenguaje asociado a dicha experiencia, por lo que no necesita colocarse en la posición

perspectiva del observador, sino que participa activamente en el eje de la acción. Y, como ya hemos indicado, el nivel de aceptación de la modernidad en la novela se produce cuando el lector re-crea la esencialidad misma de la obra, haciendo de la voz primigenia, narradora, la voz de su yo consciente. El proceso para una línea narrativa donde la homosexualidad pretenda normalizarse, consistirá en la misma experiencia fenomenológica ante el objeto literario. De ahí su enorme dificultad, y de ahí que el esfuerzo por elaborar personajes que “suavicen” las diferencias de criterio y de concepción entre ambos lenguajes, el heterosexual histórico y conservador y el homosexual integrador y progresista da como resultado, en el mejor de los casos, una literatura específicamente homosexual, o de tema homosexual. Y este hecho no coadyuva a la consolidación de la nueva terminología social. En todo caso, el rechazo educativo al individuo diferenciado, consiste en la asignación a éste de todos los males posibles.

“-Oiga, usted sí que es hombre de estudios, ¿sabe? Habla como un libro. Admiro a la gente así, siempre que no sean de esos tipos mariposones... ¿Sabe quién tuvo la culpa de todos esos líos de las universidades hace unos años? Los homosexuales. Como están frustrados, tienen que soltarse, salir del molde, eso dicen. ¡Bendita mierda, no sé adónde irá a parar el mundo!” (King, 2012: Posición 461-464)

Cuando la novela insiste en la teatralidad decimonónica, de un barroquismo costumbrista, exagerando la nota al punto de negar la evidencia de los datos ofrecidos, como una disolución de la realidad en su extremada hipertrofia –como podemos observar en la técnica novelística de Cansinos, cuya sátira contiene un desarrollo excesivo de la tipología folclórica o popular- todos los elementos, que nos recuerdan a la España del XIX, presentan dramas de la vida cotidiana que ensalzan el misterio del hombre ante la necesidad por él creada. Costumbrismo, lucha de la mujer por el ascenso social y el reconocimiento a través del matrimonio, como institución pública; un pasado mísero que busca renovarse, la sensación de la infelicidad y el engaño, que también acompañan a la seguridad del dinero y la conciencia de clase –como en *La de Bringas*, de Galdós-; los elementos perturbadores de la calma familiar, catalizadores de las desgracias que, inevitablemente, han de llegar, etc., son variantes de la trazabilidad narrativa de este modelo literario que, afincado en las formas del pasado, renueva las miradas con una acerada crítica. Un buen ejemplo lo constituye *Espejo roto*, de Mercè Rodoreda. De hecho, esta novela se puede asociar a un tipo de obras donde la visión del papel de la mujer contiene la sustancia de la crítica social. Son, según Soledad Puértolas, las “Anna

Karenina, Emma Bovary o Ana Ozores, la Regenta, [las que] muestran, con sus vicisitudes y angustias, que el mundo está cambiando (...)” (*Prólogo*, en Warton, 2004: 7-8). Es decir, que el germen de la mitología femenina se prolonga, también, en el lenguaje de la modernidad pero adquiere, en este caso, rasgos de reinención del lenguaje. La clave está en que ese lenguaje novedoso, en el que ciertos símbolos han dejado de participar del orden del varón y se han colectivizado, haciendo que la mujer los ostente de la misma manera, debería ser también aprehendido por el resto. El problema reside en la transformación de la sociedad a través del lenguaje, puesto que éste existe y la realidad ha cambiado. Es la última fase del proceso: la reconversión de los individuos que, anquilosados en la estabilidad del pasado, no aceptan el inevitable futuro. Por tanto, aunque los moldes de la novela sean, aparentemente, los mismos, el uso del realismo en ciertas obras no esconde su participación de la modernidad. La técnica, aprovechada en virtud de una conceptualización distinta, es investida de una nueva dimensión significativa, al ser reestructurada como una alegoría global sobre los cimientos de una novela clásica.

“Edith Warton nos habla de la incipiente Nueva York. Está muy lejos de Tolstói, de Flaubert, de Leopoldo Alas... (...) Estamos en un mundo nuevo, y las mujeres disfrutan de cierta autonomía. Las mujeres que disponen de dinero, por supuesto. Dinero y protección. Porque es necesaria la aceptación social, el visto bueno del pequeño grupo que dicta las normas.” (Puértolas, Soledad: *Prólogo*, en Warton, 2004: 10)

En cualquier caso, la épica de la modernidad está representada –en paralelo a la homosexualidad- por la lucha civil de los derechos de la mujer. La mujer, frente al desafío de la modernidad, utiliza un razonamiento lógico, de gran humanidad y de fácil acceso, cuyo criterio, insoslayable, alcanza los cimientos de la irracionalidad común. Hasta tal punto es así, que la propia lucha de la mujer pone en solfa la dirección de sus movimientos y convicciones, planteando dudas que cuestionan la benignidad o no de sus lógicas aspiraciones integradoras. En esta diatriba participa, sin duda, la educación recibida desde los orígenes históricos que manipula, directa o indirectamente, y presiona las capacidades transformadoras o readaptativas de las conciencias.

“-No estoy de acuerdo. Exigimos demasiado. Hemos rechazado siempre comportarnos según las reglas. ¿Por qué, pues, alarmarnos cuando el mundo no nos trata conforme a ellas? Eso es lo que ocurre.” (Lessing, 2004: 44)

Consideraciones aparte, el papel de la mujer siempre ha sido complicado, y lo sigue siendo, y representa lo inacabado del modelo social, que no ha llegado a instituirse superando los obstáculos históricos. El matrimonio en la modernidad sigue siendo una institución falsa, pero útil. Falsa en los planteamientos absolutos que registra, no en su origen sentimental, sino en el maquillaje de su operada utilidad práctica, que resulta ser su condición indispensable de supervivencia. De ahí que la sátira de la mujer experimentada, en la sociedad moderna, ridiculice el orden de los factores y convierta su pesimismo existencial femenino en una virtud de crítica directa y activa.

“-Basta de bromas –intervino Molly-. ¿Tienes idea del precio que nos hacen pagar a las mujeres como nosotras?

-Bueno –repuso Richard-, no lo sé, y la verdad es que vosotras os lo habéis buscado. ¿A mí por qué debe importarme? Lo que sé es que hay un problema que vosotras no tenéis...; un problema puramente físico. ¿Cómo lograr una erección con la mujer que está casada con uno desde hace quince años? (...)
-¿Problema físico, dices? ¿Físico? Es emocional.” (Lessing, 2004: 64-65)

Así que, inevitablemente, se ha producir un choque con la sociedad de la que participan, y a la que han de involucrar en el desarrollo de los valores de la modernidad. Este choque tiene ante sí, como primer obstáculo que salvar, a las mujeres que han sido institucionalizadas, frente al activismo de las mujeres pensantes. Es un ejercicio de autoconciencia similar a la experiencia individual de reaprendizaje, pero donde el diálogo no puede ser redirigido sin la participación de una segunda voz que oculta, con total seguridad, elementos personales que no resultan accesibles al razonamiento que se discute. En todo ello vislumbramos el desequilibrio propio de los antagonismos conceptuales que conllevan, además de una ideología, principios, términos, un código amplio de experiencias vitales y de miedos e inseguridades, así como de expectativas. Por ello, la tipología del personaje femenino en la novela moderna se explicita, cada vez más, en torno a sus actitudes y pensamientos, y no al orden de su esfera social, descrita con todo detalle por el realismo costumbrista. Es así que el lenguaje del subconsciente sale a la superficie, y la crítica se produce abiertamente, sin que medie mecanismo censor. Esto es propio de los personajes marginales y de los códigos lingüísticos socialmente específicos.

“No es una buena mujer [piensa Anna de la señora West]. Toda esta gente está muerta y condenada, con sus frases desinfectantes como lo de “grupito de locas” y “chicas de “carrera”. No le tengo ninguna simpatía y no voy a pretender que me la tenga...” (Lessing, 2004: 222)

La mujer, además, transforma sus relaciones amorosas, su papel como elemento pasivo, de cara a la sociedad, y se vuelca en la sentimentalidad y en la defensa de su capacidad de decisión. El cambio que produce la modernidad con respecto a una sexualidad que, en la práctica no había evolucionado sustancialmente, es el de la concepción de la mujer como un actante y no como un elemento idealizado y de contemplación. La participación de la mujer en la modernidad supera las estructuras convencionales, al no estar atada ya a las consideraciones relacionadas con el matrimonio, que ha pasado de ser una necesidad, una imposición social, a ser un compromiso personal, producto de una acción volitiva. Su discurso, por lo tanto, también ha dejado de ser el de los patrones y los tópicos, y ahora afronta la realidad como un individuo más, consciente de ella.

“-Vamos, Ella, tú eres mi amante, no mi mujer. ¿Por qué quieres que comparta contigo la seriedad de la vida?

Ella se enojó.

-Todas las noches las pasas en mi cama y me lo cuentas todo –replicó-. Yo soy tu mujer.

Mientras lo decía, tuvo conciencia de que estaba firmando la papeleta para el fin, y le pareció una cobardía terrible no haberlo dicho antes. La reacción de Paul fue una risita ofendida, un gesto de retirada.” (Lessing, 2004: 261)

El realismo de la novela española abarca más mundos que el mundo de la Castilla histórica o de la incipiente capitalización de los medios de producción. Refleja una realidad multicultural, cuyo esencialismo comparte lenguaje con otros lugares y otras circunstancias. Marruecos, además de ser un enemigo tradicional –o tal vez por ello- se ha convertido en una fuente de referencia cultural de primer orden, para el lenguaje y la visión *casticista*. Cansinos Assens, como el resto de los modernistas, procuran una suerte de orientalismo escapista en su literatura, donde lo exótico ofrece una imagen exagerada y bella del mensaje literario y humano. En la literatura española, este orientalismo tiene un fundamento realista, que se mueve dentro de unas coordenadas históricas conocidas. De la misma manera que existe una consideración hispanoamericana de la culturalidad del individuo español, también podríamos hablar, en palabras de Víctor Morales Lazcano, de *africanismo español*:

“(…) lo que concedió un rasgo típico al africanismo español (…) fue el hecho de la sistemática analogía establecida por el vulgo entre África y Marruecos (…) Y Gonzalo Reparaz comentaba por escrito en 1891, abundando en su disconformidad con la analogía establecida por el vulgo: “África y Marruecos son para bastantes personas una misma cosa, exactamente como para las gentes más rudas del pueblo son sinónimos geográficamente Habana y Cuba, Manila y Filipinas”.” (*La política de los africanistas es esencialmente pacifista*, en “España en África y otros estudios de política colonial”, Madrid, Imp. Del Ministerio de la Justicia, 1891, recogido en Morales Lazcano, 1988: 18-19)

Marruecos corresponde, en la conciencia colectiva española, al mito de la África exótica y extravagante, pero también al desafío que viene desde el sur y que siempre ha puesto en peligro nuestro estilo de vida y nuestra civilización. Esa mezcla de interés y miedo por lo desconocido consigue establecer una terminología simbólica que, en el instante en que los modernistas irrumpen, ofrece multitud de canales de afirmación estética. Pero, en la distancia, el realismo social en el género imperaba en la novela marroquí, preocupada de las mismas cuestiones que la sociedad española. Ese paralelismo intervencionista demuestra la especial reivindicación de la literatura como medio pedagógico y explicativo. En todo caso, la piedra angular de la discusión social corre en torno al papel de la mujer, aquí también. Luz García Castañón, al analizar la obra de Rafiqa Al-Tabi’a, nos cuenta que:

“El personaje femenino de Rafiqa al-Tabi’a ya no es la mujer intelectual burguesa de Janata Bennuna, sino una vulgar “ama de casa” dedicada a los trabajos domésticos en el tiempo que, en época de fertilidad, le dejan libre los embarazos y la lactancia. Estas ocupaciones rutinarias y embrutecedoras, símbolo de su supuesta debilidad física y una incapacidad espiritual, la aíslan de la vida social, política e intelectual (…)” (García Castañón, 2000: 69)

El germen de esta discusión, como es natural, reside en el desequilibrio que representa el matrimonio, al que la mujer, históricamente, se ve abocada como tabla de salvación para su aislamiento secular, mientras que el hombre lo reconoce como una oportunidad y un derecho, ya sea para formar familia o para socializar un amor correspondido. El matrimonio ha servido para estructurar el mundo social de los hombres, para encauzar sus comportamientos y sus impulsos sexuales, o al menos para identificarlos, pero no para liberar a la mujer, en un lugar de oportunidades comunes. Tampoco ha servido para embridar la condición poligámica de la naturaleza sexual del hombre; pero ha creado una institución que, identificada con los valores de la religiosidad y la moralidad consecuente, ha resultado imprescindible para mantener el equilibrio en la superficie. La nueva

conciencia femenina, convierte al matrimonio en uno de los principales campos de batalla de la dialéctica moderna.

“Según Simone de Beauvoir el matrimonio, con diverso significado para ambos sexos, implica una mutua necesidad que no engendra reciprocidad. La mujer, privada de una situación igualitaria, se ve inhabilitada para el intercambio de cualquier tipo de contrato con el hombre. Y en cuanto que el hombre es visto como individuo autónomo, completo y ante todo como un individuo productivo en bien de la colectividad, la mujer es vista como improductiva, sin más papel que el reproductor y el doméstico.”
(García Castañón, 2000: 76)

Por eso, quizás, Rafael Cansinos ya distingue entre personajes femeninos institucionalizados y, otros, “liberados”. Pero las relaciones de los segundos con una escenografía marginal, en su narrativa corta sobre todo, muy en la línea de *El ángel azul*, de Heinrich Mann, no ayudan a la normalización del mensaje emancipador, sino que sirven, en todo caso, para presentar una realidad inexcusable. En la novela de Muhammad Zafzaf, aparecen descritos los valores que han solidificado esta distinción de sexos, y cuáles son las condiciones históricas que la han determinado, afectando directamente, como dice García Castañón (García Castañón, 2000: 99), a sus conciencias por la acción de un “Súperyo que la encierra dentro de los límites de una vida doméstica, alejada del espacio de los hombres”. En otras culturas, como la judía, no sólo el papel de la mujer continúa siendo secundario, sino que representa la pérdida de una dignidad humana primaria, al ocupar el lugar de víctima entre las víctimas. El judaísmo de Cansinos, que es un judaísmo voluntario, heterodoxo y literario, contempla el uso de la palabra divina como un medio de transmisión de conocimiento, sabiduría y belleza, que vuelca en su literatura y en su visión del hombre. La palabra judía cansiniana contiene los medios cognoscitivos que hacen perdurar al ser, sostenido en su propia cultura, fruto de la verdad y auténtico motor de la historia íntima del ser, por encima de toda acción y devenir accidental. Pero no contempla esa palabra como medio de opresión social, o como instrumento de desnaturalización. En Cansinos no se da una defensa de la mujer, como conciencia autónoma, sino que se produce una continuación del modelo idealizado de la literatura tradicional, con matices que van desde el romanticismo a una medievalización de la estética, pero tampoco se la trata con el desprecio cultural que ciertas religiones, entre ellas el judaísmo, manifiestan por el papel desempeñado en su comunidad. Luego, el modelo de convivencia judía también ha establecido sus desequilibrios institucionales

que lo protegen de toda agresión de la libertad de las conciencias, y en esto no se distingue sustancialmente de otras civilizaciones históricas o religiones tradicionales.

“Entre los judíos, el kaddish, la oración por los difuntos, sólo la pronuncian los hombres. Mi siempre afable abuelo, al que sólo recuerdo con los brazos abiertos y los bolsillos llenos de regalos, parece que dijo una vez a su perro, con afectada expresión de tristeza: “Tú eres aquí el único que puede decir por mí el kaddish”. Así habló con el perro delante de sus hijas, y mi madre me lo contó sin criticarlo, tolerando tranquilamente la afrenta, como conviene a una hija judía.” (Klüger, 1997: 31)

Así que la llegada de la modernidad, de los nuevos medios de producción, de las ideologías reivindicativas, de la transformación del modelo social, afectan ampliamente a los patrones de vida de las personas, y a su ubicación dentro del entorno. La transformación afecta a la cotidianidad, hasta en los pequeños detalles, lo que convierte a elementos tradicionalmente marginados, como la mujer, en actantes directos de la realidad y de los hechos relevantes del entorno social. Esta situación convierte la pregunta esencial en un desafío que el tiempo ha traído consigo y al que el modelo, anquilosado, ha de responder con celeridad. En ocasiones, el papel de los individuos no lo decide el sistema, sino que son los mismos individuos los que, por el valor de sus acciones, van cambiando, poco a poco, la perspectiva global. Por lo tanto, el papel de la mujer en la modernidad, al margen de los aspectos pecuniarios, tan importantes sin duda, viene dado por una aceptación narrativa, en el curso de una nueva novela que establecía su contacto definitivo con un público renovado.

“The important place or irony in modernist literatura is related to this repression of the domestic. The wife that used to make it possible is now a hindrance; technology takes over the wifely work (...)” (Clark, 1991: 138)

Y, como hemos visto, uno de los principales medios de aceptación del papel de la mujer, en el ámbito literario, se trasluce en la evolución de las líneas argumentales narrativas y de las técnicas estéticas, más capaces para ahondar en la dialéctica del contorno que la rodea. Su voz, privilegiada por la narración, es una voz desafiante pero también integradora, que utiliza una racionalidad humanizante y que, en su sentimentalidad, evoca las consecuencias de un esteticismo sublimado por la poesía modernista. La voz, más interior pero más cotidiana que nunca, resulta enternecedora, a la vez que firme en la discrepancia y la vindicación. Todos ellos signos de un lenguaje actualizado, a pesar del

orden global de su aparente realismo. Algo que conviene aplicar a muchas novelas de la contemporaneidad.

3.2.2. *Historia como pedagogía.*

El discurso de la historia se ha transformado en un conglomerado científico, social y educativo, más allá de un resorte referencial. Esto se debe a que el uso interesado de la misma, politizado, ha sido la base de la creación y solidificación de los mitos tradicionales territoriales. La historia crea su propio lenguaje, que es un lenguaje ficticio, pues sólo accede a una parte de la realidad. Tenemos en cuenta, desde luego, la limitación que ofrece el código lingüístico, que impide la aprehensión de la simultaneidad de los hechos que se produce en la realidad empírica. Pero también observamos la condición orientativa de la historia, que se ha ido construyendo con un criterio explicativo que, en ocasiones, parece orientado por una necesidad intrínseca de respuestas. Por ello, los historiadores han prestigiado, ante la imposibilidad de abarcar la gran extensión temporal, determinados hechos, países, circunstancias y personajes que han servido para construir un modelo de conocimiento racional, lógico y argumentado, que permite su comunicación como ente divulgativo. Y lo que descubrimos, en primer lugar, es que la historia contiene unos patrones humanos que aparecen periódicamente a lo largo de los acontecimientos registrados. Lo que, de manera excéntrica, confirma poéticamente el mito del *eterno retorno* griego, que nos condena a vivir la misma vida una e infinitas veces. La sentencia de George Santayana sobre la necesidad de conocer la historia, para no repetirla, es un intento baldío de salvaguardar al hombre de sus propios errores. Pero, nada más lejos, el defecto de forma está implícito en la naturaleza humana, que necesita reafirmarse en su mismidad, por lo que se equivoca una y otra vez, obteniendo una enseñanza inmediata pero no duradera. Además, las determinaciones de la historia, muchas veces, han estado construidas sobre la base de casualidades o de errores, lo que indica un alto grado de falibilidad. Hasta que la metodología científica instrumentalizó el estudio de la historia, las ideas en torno a la evolución del hombre han ido cambiando dramáticamente, mostrándonos un ser muy distinto al preconcebido por algunas culturas imperantes.

“Todas las cornamentas, que se habían caído, quedaron sepultadas, y nunca fueron tomadas en consideración en la Historia del Arte. De ahí las falsas interpretaciones. Se habló de hombres porcinos neolíticos. En los cuadernos de Folklore de la Prusia occidental se supuso que, en época sorprendentemente temprana, se habían domesticado cerdos en las tierras bajas de la desembocadura del Vístula. Los expertos discutieron sobre el carácter único de los fragmentos en la región báltica, porque yo, siguiendo el consejo del rodaballo, había modelado las figurillas huecas en torno al dedo medio de mi mano izquierda, imitando el modelo minoico.” (Grass, 1986: 109)

La fábula de Günter Grass juega a mostrar la manipulación del discurso histórico-narrativo, en la manera en que desmitifica las verdades universales y las hace depender de pequeñas iniciativas individuales, o de casualidades colectivas. El objetivo de la narración es el de hacer del lenguaje histórico una herramienta humana, sustrayéndola de su pernicioso poder de influencia en el medio cognoscitivo. La historia es importante para elaborar un molde de la humanidad y sus circunstancias, pero también ha sido un medio de control del individuo y manipulación de la semántica. Grass pone en evidencia la futilidad del proceso histórico controlado por los varones, y padecido por la mujer, como individuo secundario. La narración histórica es una trama que consiste, básicamente, según el alemán, en una lucha entre los sexos, donde uno de ellos propone un código racional y, el otro, un código bélico. Es la batalla constante entre la integración constructiva y el lenguaje de la fuerza y la supervivencia, fruto del miedo al otro y el sentimiento de exclusión. La fábula de Grass coloca a la mujer como eje centralizador de la modernidad, aquella que superará el concurso de la historia y dará luz a la civilización.

“Y como la Historia se presenta como una inevitable sucesión de guerras y paces (...) como si la paz pudiera ser sólo el intervalo en que el hombre se prepara para el próximo caso de guerra, ese círculo infernal se ha cerrado para siempre...a no ser que sea roto por quienes hasta ahora no han hecho la Historia, por quienes no tuvieron que resolver ningún conflicto históricamente notorio, a quienes yo impuse masculinamente la Historia, para quienes la Historia no ha traído más que sufrimientos siempre, y que alimentan el proceso bélico y tienen que compensar el desgaste de material humano: las mujeres en su calidad de madres.” (Grass, 1986: 538-539-540)

La historia, al final, aparece en la cultura como un yugo para el hombre, como una obligación intrínseca, un sacrificio que le empuja, más allá de su condición de ser, libre y amante de la felicidad. Es un constante avanzar hacia ninguna parte. Sólo el movimiento, la permanente transformación, el *momentum*, le confiere algún sentido. Autores como Hesse o Grass han desvelado en su novela el carácter fraudulento de la

historia, y las consecuencias negativas de su alta consideración general. En su argumentario, como en *Viaje al fin de la noche*, de Louis-Ferdinand Céline, se sugiere la reconsideración del modelo histórico, a través de una fenomenología más intuitiva y una reconstrucción de los márgenes del relato, que den respuesta efectiva al problema del conocimiento del hombre, de su tipología cronológica y evolutiva. Esa respuesta puede no corresponder con los objetivos de la sociedad en la que se desarrolla el estudio, pero ha de satisfacer las necesidades de veracidad y fijeza de los términos, que ayuden a la comprensión real del hecho humano, ontológicamente hablando, por encima de deseos o intereses colectivos.

“¡Te lo aseguro! ¡Está demostrado! Lo único que cuenta es la vida. Te apuesto lo que quieras a que dentro de diez mil años esta guerra, por importante que nos parezca ahora, estará por completo olvidada... Una docena apenas de eruditos se pelearán aún, por aquí y por allá, en relación con ella y con las fechas de las principales hecatombes que la ilustraron... Es lo único memorable que los hombres han conseguido encontrar unos en relación con los otros a siglos, años e incluso horas de distancia... No creo en el porvenir, Lola...” (Céline, 2001: 109)

Cuando los hechos se transforman en memoria y ésta en Historia, el hombre construye el ser de su civilización y su relación individual con ésta, así como emite un juicio particular. Este juicio es el que, deformado, redirige los términos de la narración colectiva, lo que conlleva un modo de manipulación que está afectado por el sentimiento de pertenencia a unos elementos ancestrales, símbolos todos ellos de una interrelación entre individuos de una comunidad unitaria y sólida. Aquello que ha sido categorizado en el orden de la historia, adquiere un valor testimonial y significativo y se erige, a sí mismo, como un elemento sustantivador del entorno, es decir un referente lingüístico, un código. Y el código, desde ese momento, es manejado en un orden de intemporalidad, es decir de negación de su carácter originalmente circunstancial y conceptualización de un espectro semántico asociado al mismo. De la *historización* de los símbolos a su *divinización*, no hay un trecho excesivamente largo que recorrer. El lenguaje judaico de Rafael Cansinos es una suerte de mixtificación de la historia de un pueblo y los símbolos construidos para sobrevivir a ella. Sus individuos han necesitado de una reubicación de los acontecimientos, para asimilarlos en beneficio de la colectividad, en la medida en que han marcado el desarrollo de sus transformaciones internas. El judío que representa la narrativa cansiniana, en este aspecto, es un sabio que depende de su historia, de la palabra heredada, que es una forma de comprimir la experiencia colectiva en un término supra-

real. Todo lo que la colectividad asigne al término históricamente aprehendido, matiza su calidad de símbolo hasta certificar su supervivencia cultural y su preeminencia divina, en el caso de que se trate de una manifestación de tal calado.

“En cuanto a la declaración de Logona (...)

El documento se convirtió en el mayor tesoro de Logona. Pude verlo de nuevo en más de una ocasión. Logona hizo una bolsita de cuerpo para él, bordada con bolitas, y la colgó con un cordel en el cuello. De vez en cuando, (...) se quitaba la bolsa y me daba el papel para que lo leyera. (...) La importancia del documento no disminuyó, sino que aumentó con el tiempo, como si la gran maravilla para Logona fuera que no cambiara. El pasado, que había sido tan difícil de traer a la memoria (...) había sido atrapado, conquistado y delimitado antes sus ojos. Se había convertido en historia; contra él no prevalecían ni la variabilidad ni las sombras del cambio.” (Dinesen, 2004: 125-126)

Empero, las relaciones humanas están sometidas a una tensión intrínseca de intereses y ocupaciones del espacio común. No se trata tanto de una supervivencia en el medio, como ocurre con otros animales, sino más bien de una consideración en la escala social que en el medio urbano facilita mejores condiciones de vida. El hombre no anda preocupado de sus bienes pecuniarios, más que de su valoración en la comunidad. Y eso, junto al impulso individual de cambiar los modos y maneras que le gobiernan y que, cuando está al alcance de un sujeto produce una situación de poder político y efectivo, hacen que la historia esté impregnada de muerte y violencia, como elementos catalizadores de las relaciones humanas, significadas, en este sentido, por la dominación del otro y la imposición irracional de un modelo de civilización. La historia está escrita con sangre y se aleja de toda culturización del entorno, como recordatorio de un pecado original que nos persigue. Y se constituye como único modelo teórico cultural ofrecido por el sistema institucionalizado, lo que la eleva a categoría de símbolo mítico. La historia sólo es puesta en cuestión desde la historia, en una dialéctica científica que se mueve entre el equilibrio de la veracidad y la tensión aplicada por la presión institucional. Y en el medio, el sujeto, que ha de moverse en los márgenes de la mitología heredada, que forma parte de su formación como individuo y cuya única posibilidad reside en la actitud crítica, en el reconocimiento del vacío cognitivo que lleva aparejada la historia. Como en el caso del personaje de Gabriel García Márquez, en *Cien años de soledad*, la historia llena nuestra memoria de muerte, una muerte que nos rodea y nos recuerda la condición destructiva de la que estamos hechos, y contra la que batalla la razón con sus propios medios.

“Cuando José Arcadio Segundo despertó estaba boca arriba en las tinieblas. Se dio cuenta de que iba en un tren interminable y silencioso, y de que tenía el cabello apelmazado por la sangre seca y le dolían todos los huesos. (...) Dispuesto a dormir muchas horas, a salvo del terror y el horror, se acomodó del lado que menos le dolía, y sólo entonces descubrió que estaba acostado sobre los muertos. (...) Tratando de fugarse de la pesadilla, José Arcadio Segundo se arrastró de un vagón a otro, en la dirección en que avanzaba el tren, y en los relámpagos que estallaban por entre los listones de madera al pasar por los pueblos dormidos veía los muertos hombres, los muertos mujeres, los muertos niños, que iban a ser arrojados al mar como el banano de rechazo.” (García Márquez, 1990: 344)

La toma en consideración de la muerte como de algo intrínseco a la experiencia vital y coetáneo en el sentido de su manifestación diaria, es algo que ha preocupado al lenguaje narrativo de la modernidad desde los primeros albores. La novela cansiniana conecta con el *realismo mágico* en su aspiración de traspasar los límites de la muerte, en un diálogo activo entre ambos lados que no dependa del sueño, o de la imaginación, sino de la experiencia vívida. La muerte, entonces, va eliminando ese carácter negativo, finalista, que lleva asociado, pero también esa aspiración divina, moralizada, que las religiones imponen en su dogmática. La religión, como piedra angular del antiguo edificio histórico, se vuelve un obstáculo opresor, una quiebra de la fluidez moderna del pensamiento.

“(...) Sofía prorrumpió en gritos: “Estoy cansada de Dios; cansada de las monjas; cansada de tutores y albaceas, de notarios y papeles, de robos y porquerías; estoy cansada de cosas, como éstas, que no quiero seguir viendo”.” (Carpentier, 2007: 82)

Pero la historia también es un espacio propicio para la reflexión política, para la visión retrospectiva de los conductos sociales del movimiento liberador del individuo, congelado en teorías centralizadas y moldeadas por los resortes del poder, pero acaparadoras de rasgos que invitan a la colectivización del pensamiento. La historia es el espacio de la discusión *culturizadora*, en cuanto a dominio del medio externo. En consecuencia, es el foro de la dimensión semántica del mito, del lenguaje construido por la experiencia y orientado hacia la superación de la misma. También es el foro de la caracterización de las “especies” civilizadoras, que se agrupan en naciones y que intentan representar modelos de pensamiento y convivencia. Pero es, fundamentalmente, el espacio de la *motorización*, donde se recogen los impulsos que han devenido en transformaciones empíricas de los vectores relacionales del hombre, consigo mismo y su entorno; hecho que se produce a través del lenguaje de la cultura y de las consecuencias derivadas de las acciones puntuales. Al registrar esos “activos” cronológicos, el hombre

tiene la capacidad de predecir los comportamientos de las diferentes civilizaciones, como objetos individualizados que se relacionan normativamente, cumpliendo parámetros periódicamente contrastables. La historia, consecuentemente, determina a las naciones como sujetos y a los hechos, como rasgos pseudo-psicológicos de los mismos, en una extrapolación de la psicología humana al medio social.

“Empiecen por romper sus cadenas”, dijo Victor. “Martínez de Pasqually –replicó el médico, violento-explicaba que la evolución de la Humanidad era un acto colectivo y que, por lo tanto, la acción iniciada individual implicaba forzosamente la existencia de una acción social colectiva: quien más sabe más hará por sus semejantes.”

“Llegaron los tiempos, amigos. Llegaron los tiempos.” (Carpentier, 2007: 87)

Esa *motorización* es la expresión revolucionaria de los movimientos políticos violentos, que acceden al poder superando el obstáculo de las resistencias, anquilosadas, del sistema que se quiere transformar. Supone un impulso activo de la idea liberadora del individuo frente a la expresión social, al estamento, sostenido por un sedimento ideológico que no es compartido por la mayor parte de la comunidad. Cuando, partiendo de la acción individual, la cultura colectiva comienza a sufrir cambios de índole estructural –que no implican matizaciones, sino concepciones globales diferentes y, en muchos casos, antagónicas- la dinamización del hecho creativo-expresivo, o el sentido comunicativo de las acciones en el medio, convierten al conflicto en una pregunta sobre el estado-nación, que no suele afectar a los orígenes del mismo pero sí a los objetivos y a su orientación histórica.

“Hacia el Oriente se erguía, enhiesta y magnífica, vislumbrada por los ojos del entendimiento, la Columna de Fuego que guía las marchas hacia toda Tierra Prometida.” (Carpentier, 2007: 105)

La memoria colectiva de los pueblos es muy leve, y así se manifiesta en la trazada narrativa de la novela. Los países se olvidan de sí mismos y repiten los mismos errores, y las mismas circunstancias. Sin embargo, los ejes simbólicos de la convivencia están marcados a fuego en las acciones y comportamientos. El hecho de que la historia no sirva de instrumento efectivo de aprendizaje, invita a desdeñar toda la mitología que acompaña. No obstante, esto sería un error crítico insoslayable, puesto que quizá lo único que la sociedad aprovecha del relato histórico es la consolidación de una simbología popular, que sirve de referencia al concepto de nación o pueblo.

“De viuda a pordiosera, tal como rezaba despectivamente un titular del Times. La Vieja Inglaterra había perdido su historia y, por consiguiente –puesto que la memoria es la identidad-, había perdido toda conciencia de sí misma.” (Barnes, 1999: 299)

Lo que sí que caracteriza el dinamismo que construye el relato histórico es la consideración del tiempo humano, del relato del devenir consciente, como de una máquina de destrucción, una apisonadora incombustible, cuyo renacer consiste en una renovación violenta de todo signo anterior.

“(...) desventurado país que a cada generación tiene que destruir a los antiguos poseedores y sustituirlos por nuevos amos, tan rapones y ambiciosos como los anteriores.” (Fuentes, 2007: 57)

Claro está que, como en el proceso queda olvidada toda circunstancialidad acontecida, dicha destrucción no sirve sino para justificar la irracional ineficacia del hombre al construir su medio social. El mundo de las ideas sufre los avatares de la historia, que despliega un velo gris sobre la vida de los hombres. La historia del individuo, imbricada en la historia de la humanidad –lo que Unamuno llamó la *intrahistoria*-, es la sucesión irracional de pequeños acontecimientos que envenenan la idealidad, la posibilidad, la poesía vital.

“Muchas cosas, como su pronto ingreso en el liceo, le resultaban agradables. Pero también esto le era informado. La vida dejó de ser una fruslería poética y fermentó como un violento cuento negro; primero se hizo prosa y luego se convirtió en un hecho. Inexpresivamente y de manera opaca, como en un estado de eterna resaca alcohólica, se iba topando con los elementos de una existencia cotidiana en el alma que los mantenía atados; éstos bajaban al fondo de ella, reales, endurecidos y fríos como cucharas de estaño.” (Pasternak, 2000: 52)

La narración histórica, en consecuencia, se muestra como una especie de *déjà vu*, en el que el héroe arrostra una fatalidad inevitable, que supone un peso existencial de origen. Ese *eterno retorno* histórico, ese movimiento circular inacabable e inabarcable, evita todo progreso empírico e ideológico, pues obliga a afrontar los mismos problemas una y otra vez, agotando las posibilidades de mirar más allá, de alcanzar perspectivas de mayor creatividad y sutileza. El hombre, arrastrado por la historia, es un náufrago en una corriente insalvable e indómita.

“-(...) ¿Tú qué sabes? No puedes responder de ti...

También yo he abominado mil veces de la sociedad, y después de haberla abandonado, no he tenido más remedio que volver a ella...” (Dostoievsky, 1985: 187)

Uno de los mayores problemas del desarrollo intelectual del individuo, y del concepto de humanidad como constructo, es que, una vez identificado el mal genético de la narración histórica, su erradicación como herramienta de conocimiento resulta imposible, en términos objetivos. Esto se debe a su presencia, o la de su materia simbólica, en el gen constructor de la personalidad del hombre, que ha bebido de sus orígenes y que a ellos les debe su principio vital como ser. Es decir, que la superación de la historia debe surgir de su inevitable presencia en el ser, desde sus orígenes, con todo lo que conlleva, en la comprensión efectiva del hecho histórico y de su terminología. Por lo tanto, urge entender que toda entidad individual y colectiva, en vez de ser destruida violentamente, habría de ser reintegrada a la nueva realidad del individuo consciente, en un ejercicio de transformación solidaria con el pasado, y sus beneficios indudables. Porque lo contrario significa luchar contra lo imposible, ya que somos lo que hemos vivido, y antes que eso, lo que otros han vivido por nosotros, y cuya huella permanece en nuestro lenguaje y cultura.

“There was even some suggestion of a conspiracy of ancestors, against the future, certainly against this voyage...” (Pynchon, 2012: 128)

Digamos que hemos de partir, en una utilidad directa de los medios de trabajo, de una asignación efectiva de oficio a la historia, como herramienta cognoscitiva y pedagógica. Su asociación con las ideas creativas debe partir de la base de un modelo fenomenológico, mucho más amplio que el del registro de hechos sucesivos, por lo que el novelista ha de concebir los rasgos aprovechables del lenguaje histórico e integrarlos en su propia narración. En cierta manera, la novela moderna juega este papel pues, al desmitificar los conductos de la historia, logra reciclar sus símbolos en el proceso desmembrador de la ironía o el humorismo, captando verdades universales que describen rasgos estables del ser del hombre. En cualquier caso, la historia no puede ocupar el lugar de privilegio como primera narración, tal y como está concebida, y necesita una recapitulación de sus fondos y cómo se unen para hacer del tiempo una suerte de prestigio y consolidación significativa.

“Muchacha, aún crees que la Historia tiene culpables. No hay sitio en los diccionarios enciclopédicos para la culpabilidad o apenas una línea en la que no caben ni siquiera las víctimas.” (Vázquez Montalbán, 1991: 83)

La novela moderna, en su afán de mostrar la realidad del mundo al lector, ubica la narración histórica en el que ha sido su lugar, desde el punto de vista instrumental, desde sus principios. De esta manera, el hombre ha encontrado la piedra angular que justifique toda acción destructiva y violenta colectiva, en el argumento simbólico de la repetición. Los múltiples ejemplos de civilizaciones que han colapsado o han engullido a otras, sirven de justificación a poderes inconclusos, impuestos por la fuerza de las armas y la irracionalidad ideológica, por encima del consenso general, en su ánimo de división de la sociedad y eliminación de la parte débil. Este relato de autodestrucción y de poder desmedido, que ha jalonado a las naciones –sin excepción-, durante la historia de la humanidad, construye un argumento difuso, pero de gran efectismo, con el que el poder intenta divinizarse yendo más allá del ámbito de la circunstancialidad y obteniendo una categoría mítica que la historia le puede proporcionar. Afortunadamente, los mitos sólo lo son cuando los individuos de la sociedad lo admiten en su lenguaje cotidiano, adquiriendo la categoría de referencia semántica. En cualquier otro caso, sólo supone otro intento de dominación institucional que, a pesar del daño causado, y como demuestra la propia historia que toma como ejemplo, tiene fecha de caducidad.

“-Yo quise alcanzar el poder para lograr justicia –gritó el dictador, y de su herida en la frente comenzó a fluir de nuevo la sangre-, pero para alcanzarlo tuve que realizar injusticias. (...) Quería acabar con la opresión, pero para ello tuve que enviar a la cárcel y aniquilar a aquellos que me lo querían impedir. Tuve que convertirme en el opresor (...) Para acabar con la guerra, debemos declarar la guerra. Para salvar al mundo, debemos destruir el mundo. ¡Esa es la verdad del poder!” (Ende, 2014: 271-272)

Lo que el ejercicio reflexivo de la nueva novela demuestra, en cualquier caso, es la constatación de que la historia, como relato intelectual y como confirmación de la acción colectiva del hombre, es un auténtico fracaso. Seguramente no por defecto de la historia, como objeto racional y cognoscitivo, sino del hombre como ente manipulador del mismo. Y esa circunstancia, lejos de servir como decepción del proceso, anima al hombre a la autocrítica, y a la novela a manifestar su sentido aleccionador.

“La Historia debe seguir su curso, decimos. Cierto, pero, sólo porque la historia es el mito, el mito verdadero, de la caída del hombre manifestada en el tiempo.” (Miller, 2012: 352)

La novela presenta la historia, como en el caso del *naturalismo* decimonónico, como una condición previa a la materia personal del sujeto. Del mismo modo, la novela galdosiana, por ejemplo, sitúa a los hombres en el entorno que la historia, por nacimiento, les concede. El determinismo naturalista es una exacerbación de los motivos que arrastran las naciones desde su concepción, al igual que los individuos que, en sociedad, luchan por acceder a otros estamentos y clases. Los obstáculos a la movilidad social son uno de los grandes temas de conversación en torno a la novela moderna, y sigue los procesos colectivos de las clases bajas y proletarias que alcanzan, ya a finales del XIX, conciencia de sí mismos. Por ello, la sustanciación de la persona, de la clase social o de la nación, tiene una enorme importancia, pues esconde la determinación histórica y los obstáculos que ésta significa. En *Tristram Shandy*, vemos cómo la preocupación por la elección del nombre tiene pues, un carácter determinista, al condenar al hijo a una vida pródiga o al desastre. Esta discusión sobre el nombre condiciona, también, el punto de partida de la vida de Tristram quien, para su padre, ya estaba estigmatizado por tal nombre. Algo parecido a lo que ocurre con la simbología cansiniana, como cuando hace de *Última* el símbolo femenino de la transición hacia la modernidad más ultra, o encierra a *Baby* en el tiempo congelado de su propia soledad existencial.

“Pero de todos los nombres del mundo al que profesaba una aversión más decidida era al de TRISTRAM. Respecto a él tenía la más despreciable y baja de las opiniones del mundo y pensaba que no se podía producir nada de rerum naturae más lastimoso y mezquino (...) para terminar preguntando abiertamente a su antagonista si se sentía responsable al afirmar que recordaba o había ni siquiera oído hablar de alguien llamado Tristram que hubiera hecho algo digno de mención. ¡No!, decía, ¿TRISTRAM? ¡Imposible!” (Sterne, 2000: 110)

Laurence Sterne, en su deformada visión de los convencionalismos de época, utiliza de una cita original para mostrar la preocupación de que el niño, como consecuencia de la reflexión anterior, sea bautizado por encima de todo. El nombre, el bautizo y el lugar de nacimiento son elementos indispensables para que el niño sea redimido de todo mal futuro, y para prevenirle contra su propia condición humana, tal y como la historia demuestra. En este caso, el padre de Tristram Shandy es consciente del mal de la historia, como relato mitológico, y realiza una crítica indirecta, pero muy efectiva, de tal realidad.

“MEMORIA PRESENTADA A LOS SEÑORES DOCTORES DE LA SORBONA

Un cirujano ginecólogo presenta a los señores Doctores de la Sorbona una comunicación según la cual existen casos, aunque muy raros, en los que la mujer no es capaz de dar a luz o en los que el niño está tan encerrado en el seno materno que no muestra ninguna parte de su cuerpo, lo que, según los ritos, justificaría bautizarle aunque fuese condicionalmente. El cirujano informante pretende que por medio de una pequeña cámula es posible bautizar al niño sin causar mal alguno a la madre. Pregunta si este método que acaba de proponer se remite y se legitima y si es posible utilizarlo en los casos que se expresaron.” (Sterne, 2000: 115-116)

Como vemos, la novela, en su modernidad, emprende un camino de reelección de los patrones de convivencia que se dan entre el individuo y su historia. La elevación de la conciencia del yo entre los elementos sostenedores de la mitología popular obliga a una experimentación sensitiva de las verdades, y a una categorización del conocimiento intuitivo. Por ello, la historia se torna un instrumento de opresión, característico de los poderes temporales, que enajena al hombre y le aparta de su libre pensamiento. Así reconocida, la historia queda asociada a la *vieja* cultura, a la novela decimonónica y a los valores tradicionales y conservadores. Herederos del romanticismo, los modernistas surgen de la aceptación de su soledad como creadores e individuos, no aceptados por las trazas del sistema. Bohemios, vanguardistas, novecentistas e, incluso, escritores de la generación del 50, más en la línea del realismo social, son producto de la historia, pues nacen del rechazo a su poder referenciador y conductista. Como una vía de liberación, la novela moderna se mueve en la dirección expresiva de otra realidad y para ello ejercen su derecho a rechazar lo que son, lo que la historia ha dictado. Pero, también, abren el camino hacia una anarquía ideológica y estética que rechaza toda forma de categorización, lo que supone un peligro para la cultura colectiva en el sentido opuesto. Queda claro, como afirma Arnold Hauser (Hauser, 2004: 393-394), que “la novela occidental termina describiendo al individuo enajenado de la sociedad, sucumbiendo bajo el peso de su soledad”. Y para salvaguardarse de ese dolor existencial, los personajes adoptan principios irrenunciables, sólidos, que den sentido al dinamismo creciente de sus acciones. Esta actitud, que también remite al Romanticismo y la épica del ideal frente a la tragedia de la existencia, resulta insustituible y un camino obligado. La historia ha conducido al héroe a la lucha por su supervivencia frente al relato determinista del tiempo. En *La condición humana*, André Malraux nos muestra la tragedia que supone esta convicción, pero también su poder liberador de la ceguera general en que el hombre moderno se halla sumido. Generalmente, por esto, la novela justifica esta actitud mostrando los motivos que mueven a la sociedad y que, en general, tienen poco que ver

con la realidad de sus ciudadanos. Lo que Kafka instrumentaliza en la expresión del absurdo existencial, propio de su narrativa.

“El trato directo con las autoridades no era por cierto excesivamente difícil, pues las autoridades, por buenas que fuesen sus organizaciones, no tenían que defender nunca sino causas invisibles y remotas en el nombre de señores invisibles y remotos (...)” (Kafka, 1994: 68)

En una España autodestruida, las reflexiones sobre el contorno cobran especial consideración. El país, que se ha enajenado del orden internacional pero que aspira constantemente a él, trata de cubrir la cicatriz en la comprensión de los factores que van marcando la modernidad, pero extrañándose de los mismos. La *españolización* de la modernidad es un hecho muy típico de las visiones culturalistas de nuestro país, en un intento por hacer de Europa un sitio personalizado, un área de reconocimiento, al contrario que algunos movimientos, como los modernismos, que a pesar de su defensa de los aspectos positivos del arte nacional, emprenden el camino del aperturismo, de la permeabilización. El miedo a lo ajeno está impregnado del discurso histórico, que ha solidificado las pétreas estructuras mitológicas y el lenguaje cotidiano. Entonces, las críticas nacionales hacia una realidad que se transforma más allá de los Pirineos, tiene un regusto a tristeza, a miseria intelectual y a complejo de inferioridad.

“Bueno, es que de la decadencia de Occidente desde ese punto de vista, de su pérdida de posiciones y de influencias, ni vale la pena hablar. Yo me refería a su propia descomposición interna (...) Ya. Al triunfo del hombre masa, a esa sociedad de robots a la que poco a poco nos vamos acercando.” (Goytisolo, 2012: 81)

La España de posguerra, al igual que el fin de siglo, son épocas que reclaman una transformación, y donde se produce el debate de la intelectualidad y las ideas, de un modo profundamente enconado. Es el momento propicio para la valoración de la reflexión y del artista, como entes universales de escenificación del ser. El pensamiento activo obedece al estímulo del devenir, y a esos espacios lingüísticos que van constriñendo al individuo en un rincón vacío de la realidad. Por tanto, el debate entre la palabra “pura” y la palabra “práctica”, se revitaliza.

“El desprecio respecto a la praxis es uno los rasgos más característicos del intelectual puro. Entregado a sus especulaciones subjetivas, el intelectual puro parece olvidar con frecuencia que nosotros, los

intelectuales realmente revolucionarios, a diferencia de los pensadores de la burguesía, no debemos limitarnos a teorizar sobre la realidad, debemos transformarla (...) (Goytisolo, 2012: 181)

La necesidad de una transformación política de la sociedad crea individuos extemporáneos, que renuncian a la participación convencional en la comunidad y que corrompen las costumbres con denodado entusiasmo. La liberación sexual, como el consumo de drogas, pueden ser vislumbres de una generación hastiada, pero la inconsistencia de algunos de estos argumentos puede parecer, también, una alienante forma de libertad, que se niega a sí misma y atrapa al individuo, una forma de engaño estéticamente atractiva para los considerados a sí mismos “revolucionarios”.

“Lo más chocante del caso fue que Camilo (...) se atrevió asimismo a censurarla (...). Que su conducta era incorrecta, impropia de la compañera de alguien que, bajo las condiciones más duras, está luchando por el socialismo, por la transformación revolucionaria de la sociedad. ¡Él! ¡Camilo, el compañero revolucionario que había sido el primero en tirársela, el negrazo cubano, el sodomita!” (Goytisolo, 2012: 798-799)

Lo que, desde luego, parece evidente es que, más que nunca, los momentos que describimos recuerdan que el hombre, como sujeto social, está pendiente de una referencia, de una guía, de un asidero para navegar a través del tiempo. Esta dependencia resulta particularmente delicada, en el sentido de que hace al hombre un ser manipulable, volátil ante la necesidad, la escasez del pensamiento, la duda que provoca toda vía intelectual. A la falta de una personalidad consciente, la puede suplir una voluntad de imposición intelectual, externa, que ocupe su lugar. Por eso, se hace necesaria una actitud crítica propia, individual y firme.

“¿Qué queréis?”, pregunté. Y uno contestó: “Estamos esperando, señor Fredersen”, “¿A qué?”, insistí. “Estamos esperando a alguien que venga y nos diga adónde debemos ir.” (Von Harbou, 2013: 277)

En esta tesitura de debilidad congénita, el desprecio pone a los hombres a la altura de seres inferiores, indignos, víctimas de todo maltrato. La modernidad convierte a los hombres en víctimas de hombres, pero no de sus conquistas territoriales, sino de su infamia, de su indignidad. Todo individuo que, conscientemente, utiliza los medios que subrepticamente ofrece la historia, con el fin de “extorsionar” la mente de aquellos que no poseen herramientas cognitivas para desarrollarse por sí mismos, es sabedor de esa

escasez de criterio, y, por lo tanto, reconoce su carácter humano. De esta manera, al actuar con esa violencia intelectual, los ideólogos del sistema sacan a relucir el negativo de esa debilidad, que es la debilidad sentimental, la falta de empatía. Los impostores de la historia han negado continuamente el concepto de solidaridad, de igualdad, de justicia, de dignidad, del ser humano; y se lo han negado a sí mismos, también, porque han elegido el camino de la destrucción empírica, incluso física, de los elementos, considerados por ellos, no deseables o prescindibles. De forma que el hombre, enraizado en la terminología histórica, es un ser peligroso, de donde se deduce su autodestrucción, observándolo desde cualquiera de las perspectivas del conflicto.

“El Jaguar estaba de pie, miraba con desprecio al muchacho arrodillado y todavía tenía el puño en alto como si fuera a dejarlo caer de nuevo sobre ese rostro lívido. Los demás no se movían. “Me das asco”, dijo el Jaguar. “No tienes dignidad ni nada. Eres un esclavo.” (Vargas Llosa, 2004: 78)

Es así que podemos hablar de una razón de la desesperación colectiva. La respuesta motora a los problemas no se deja avasallar, es creativa, ordenada, intensa y arrojada. En cierto modo, se puede decir que los elementos transformadores del orden social siempre son violentos, puesto que ejercen un punto y aparte del discurso convencional, son rompedores, se mantienen en la confrontación, en la diferencia, y son exclusivistas. Pero, sobre todo, son dignos de sí, de su origen y no renuncian a la posibilidad, abriendo el espectro semántico de todo objeto, de toda realidad. El discurso de la resignación es, también, pero de otra manera, un discurso de ruptura. Mi abuelo Fernando, al que cito con orgullo aquí, siendo pobre, analfabeto y emigrante –que no estúpido, puesto que aprendió de oído catalán, flamenco, alemán y holandés- decía una frase que no me resisto a registrar en este momento: “Mi hambre es mía”, en referencia a los intentos de comprar su voto, en las elecciones del principio de la democracia española; cuando todavía el concepto de democracia en nuestro país seguía siendo muy lejano. Esto quiere decir que el derrotado, por encima de cualquier consideración histórica, tiene en su pensamiento y en su dignidad personal, su mayor patrimonio, y a éste se aferra, toda vez que la ilusión le ha sido arrebatada.

“En verdad, si no existía ya una confianza en el futuro ni un apego a la tierra ni una verdadera fe en las creencias, ¿por qué no volver al terreno del odio? Sólo de la derrota podía surgir algo nuevo; no ha sido así, pero eso no quita nada al hecho de que fuera la mejor razón para hacer la guerra: poderla perder.” (Benet, 2004: 119)

Los colectivos excluidos de la historia, también se protegen a sí mismos, refugiándose en sus orígenes, en su lenguaje heredado, en su propio asidero emocional. El aislamiento del pueblo judío, por ejemplo, es una seña de identidad y una forma de protección frente a la malsana historia europea. Lo que para Cansinos Assens representa un modo de conservación de la palabra cultural, mitológica, es para Amos Oz una forma de autoexpulsión del mundo, un miedo cerril a toda influencia externa, una falta de empatía, de un provincianismo malsano.

“Por cultura leían sobre todo en alemán y en inglés, y por supuesto por la noche soñaban en yiddish. Pero a mí me enseñaron única y exclusivamente hebreo: quizá temían que si aprendía otros idiomas también yo quedaría expuesto a la seducción de la espléndida y mortífera Europa.” (Oz, 2006: 8)

Aunque pueda tener una cierta justificación, puesto que el colectivo judío está simbolizado en el relato histórico como un chivo expiatorio del mundo civilizado. No obstante, los judíos han sabido hacer de esto un símbolo de su resistencia y dignidad, aunque, en el lado opuesto, la modernidad exige un aperturismo que deje de lado cierta condescendencia de género.

“Los niños aprendían el antisemitismo antes que el abecedario. (...) a Sátira, la única representante infantil de esa raza infernal, la odiaban como si fuera el mal en persona. Era un ser tan marginado en el pueblo que incluso a los gitanos les daba vergüenza jugar con ella.” (Székely, 2007: 62)

Estas posiciones antagonistas, este *malditismo* agresivo, que necesita del enemigo común para autoafirmarse, es lo que hace de la historia un correlato de la destrucción entre los hombres, y de sus restos, tras el conflicto. El hombre ha demostrado ser incapaz de orientar su posición en el mundo, de llenar su vacío, en una mitología formada en base al conocimiento, y no al miedo a lo desconocido, que provoca su animalidad. Nuestro lado racional ha perdido la batalla, de momento. Aunque lo más triste es la constatación de que algunos individuos se han perdido por el camino pues, además de los que físicamente desaparecen, queda una masa informe pendiente de ser reeducada, que se mueve sin dirección de un lado a otro de la escasa realidad que les ha sido asignada. El capitalismo, las convenciones, la presión social, van dejando un poso de amargura no resuelta, un camino andado hacia la nada. La novela moderna narra ese vacío individual en el que, alguna vez, el ser se reconoce. Cuando esto ocurre, el protagonista del relato manifiesta

su deseo de ignorarlo todo o, tal vez, la resignación ante el hecho de que ya no hay nada que hacer. Y en esa terrible tragedia, el mundo sigue girando y, a su alrededor, seres inconscientes siguen haciendo las mismas cosas, día tras día, sin preguntarse por qué y para qué. El drama de la existencia aborda los límites conscientes del yo, que no siempre ofrecen algo más allá de la incisiva pregunta, origen dialéctico y motor del nuevo ciclo de la historia que, nuevamente, incumplirá toda expectativa creada.

“-(...) En cambio, a mi marido, o a mi recuerdo, como queráis, lo venció la guerra. Me casé con él después, en plena paz, en plena derrota. En mi noche de bodas, la boca me sabía a arena y, a pesar del amor y de la esperanza, no me sentí poseída por un hombre, sino violada por un cadáver. ¡Qué asco de vida, en la que no da tiempo de amar a la gente antes de que muera...!” (Gómez Arcos, 2007: 175)

A ese límite del yo se llega, normalmente, mediante el ejercicio de la reflexión, que es una medida crítica pero también estética, pues requiere de una apoyatura técnica, descriptiva, formal. Por eso el libro es un objeto valioso, a la vez que peligroso, pues pone en manos del individuo el argumento de una posibilidad. La potencia deviene en acto únicamente mediante la instrumentalización de un argumento preciso, que convierta un objeto cualquiera del pensamiento en una razón que fluye, en un signo. Los libros, así vistos, generan una dinámica del conocimiento y juegan papeles diferentes, según los grupos sociales y las épocas.

“(...) siempre existía el riesgo de que leyeran algo que pudiera destruir uno de sus reflejos condicionados (...)” (Huxley, 1999: 44)

La evolución del género se mueve, por lo tanto, también en la proyección empírica de su materia narrativa, de la que se espera actúe en el orden de la discusión y el pedagógico. Los modernismos, en consecuencia, promueven esa visión misteriosa e inquietante de las palabras, que contienen los libros, que atraigan el contacto de aquellos seres que han sido inoculados desde el poder, pero que desean ejercer su íntima conciencia: acceder al mito de la verdad. La verdad es un lenguaje transparente que las hordas del miedo han usado como repelente de las excentricidades, y de los individualismos creativos. Y aunque presente una forma, en apariencia, coherente, puede ser sólo una cuestión estética, una manipulación más. La verdad no es una, no es pétreo, reside en las relaciones intuitivas del conocimiento, es la verdad del ser, y a ella hay que remitirse. Todo lo demás, apela al dogma, al existencialismo del mito histórico, no a la interpelación de la voz humana.

“Cien repeticiones tres noches por semana, durante cuatro años –pensó Bernard Max, que era especialista en hipnopedía-. Sesenta y dos mil cuatrocientas repeticiones crean una verdad. ¡Idiotas!”
(Huxley, 1999: 71)

La verdad de la novela cansiniana no corresponde, casi nunca, con la escena en la que se desarrollan los acontecimientos. Ni la puta feliz es feliz, ni el amante es dichoso en su desgracia, ni la santurronería folclórica representa la moral católica, ni el mundo de los niños es ideal, ni el de los adultos es deseable. La verdad que transcurre a lo largo de todas sus narraciones está en la crítica, en la voz primera, en el reconocimiento de la mismidad, en la búsqueda de la salida a la libertad, en la palabra que se recrea a sí misma, en la formalidad del hecho conocido del término, que es voz colectiva que nos trae el eco de una sabiduría lejana. Pero toda la tramoya cansiniana no es sino un reparo de la historia al hombre, que se mueve inconcluso por los márgenes de su pequeña celda urbana. Sin embargo, ese mundo ha sido adquirido, somatizado por el personaje, como ocurre en *Brave New World*.

“Todo el mundo es feliz actualmente.
-Sí, ahora todo el mundo es feliz –repitió Lenina como un eco.
Había oído repetir estas mismas palabras ciento cincuenta veces cada noche durante doce años.”
(Huxley, 1999: 102)

Es perfectamente asumible qué significa un mundo así para el intelectual, para aquel que sí utiliza los medios de su intuición y de su conocimiento crítico. La sensación de marginalidad que vive el individuo creativo es la única que puede resultar insalvable para un hombre, pues no depende de un argumento pecuniario, de un comportamiento adaptado, de una formalidad, o de una vinculación ideológica o de una actitud sino que le obliga a renunciar a la verdad, una vez que ha sido hollada, en el momento en que se ha mostrado, con toda su complejidad y no deja descansar la conciencia, martilleando constantemente con su sólida pregunta, abierta a la posibilidad. El dolor del pensamiento, es una característica muy del hombre de su tiempo, que despierta a una sensibilidad de regeneración colectiva. Así se supone el “me duele España” unamuniano, o la muerte espontánea de Antonio Machado, al asumir la derrota de sus postulados humanos en esa realidad histórica nacional. Esto es lo que Mario Vargas Llosa aplica a la Europa previa a la gran guerra, en su análisis de *El cero y el infinito*.

“Para quienes, como él, habían dedicado buena parte de su vida a luchar por el socialismo, y vieron, en ese año, avanzar el nazismo por Europa como una tempestad incontenible, se sintieron tratados como delincuentes por los gobiernos democráticos a los que pidieron protección, y debieron (...) tragarse el escándalo del pacto nazi-soviético, el mundo tuvo que parecer un irrespirable absurdo, una trampa mortal. Incapaces de soportar tanta ignominia muchos intelectuales amigos de Koestler, como Walter Benjamin y Carl Einstein, se suicidaron. La atmósfera de desesperación y fracaso que vivieron esos hombres es la que respira, de principio a fin, el lector de *El cero y el infinito*.” (Vargas Llosa, Mario: *Prólogo, Almas inflexibles*, en Koestler, 2001: 15)

A eso hay que sumar, como se cuenta en *La condición humana*, el fracaso inherente a toda revolución, cuyo principio responde a la subjetividad de un entorno creativo-motor, y cuya objetividad final claudica ante las exigencias del entorno histórico-conservador. La revolución, como movimiento activo de las masas, argumentadas por la individualidad consciente y solidaria –que nace de un exclusivismo beligerante, para luego ir adaptándose a las nuevas condiciones- lleva asociado el destino trágico de su desintegración en el orden de las instituciones. De esta manera, el ciclo histórico es, como hemos dicho, un *eterno retorno* irresoluto.

“¡Había tantos que pensaban decir algo! Pero el Movimiento carecía de escrúpulos; se arrastraba desenfadadamente hacia su fin, y depositaba los cadáveres de los ahogados a lo largo de los meandros de su curso. En su lecho había numerosas revueltas y muchos meandros; ésta era la ley de su ser. (...) Los movimientos del individuo no le importaban. Su conciencia no importaba al Partido (...)”
(Koestler, 2001: 105)

Los actos transformadores, en sí mismos reflexivos, tienen una naturaleza dubitativa que se replantea constantemente la razón revolucionaria. Manifiesta un alto sentido autocrítico, inherente al hecho que conlleva todo cambio social abrupto, en un ejercicio de coherencia propio de las arquitecturas lógicas. Este principio de hecho es, también, una enorme dificultad a añadir a la acción globalizada. El existencialismo renovador es una cruz muy pesada para el ser pensante.

“Yo fui uno de esos espíritus. Pensé y obré como debía; he destruido seres que amaba y he dado poder a otros que me desagradaban. (...) Pero ¿cómo se puede decidir en el presente lo que será la verdad en el porvenir? Nosotros estamos haciendo de profetas sin tener don profético.” (Koestler, 2001: 132)

Al final, buena parte de toda esa maraña que supone la construcción de la historia, está resumida en la obra de Arnold J. Toynbee, donde se especifica el curso de los conflictos que suponen los contactos entre civilizaciones, y cómo éstas se van aglutinando para luego ponerse en cuestión desde dentro. Los límites nacionales administrativos no pueden encerrar los flujos culturales, que traspasan fronteras. Sin embargo, los símbolos nacionales construyen *culturalidad* y, en situaciones de tensión vital o de enajenación social, hacen que el individuo se identifique con determinados elementos estatales. Un territorio es sólo un punto de referencia pero, con el curso del relato histórico, se transforma en una leyenda común, en un constructo que pertenece, íntimamente, al sujeto y al que éste se encuentra profundamente ligado. Y esta *culturalidad*, ya manifiesta, abarca, entonces, a todos los elementos que están influidos por la tierra: el modo de vida, las costumbres, el folclorismo, etc. De ahí que, lo que somos como seres globales, en un principio, vaya restringiéndose al objeto unitario encerrado en los límites de la nación. Aunque para que se produzca este efecto aleccionador, la nación ha debido de desterrar, generación a generación, los elementos que le unían indisolublemente a otras civilizaciones, y que creaban una cultura común. Una manera de hacerlo es a través del lenguaje: integrando en el espectro semántico de las palabras antiguos significados o usos, más propios de otros pueblos; o bien, transformando la morfología de las mismas, que recordaban un origen lejano o excéntrico. Después, esa multiculturalidad propia, como concepto integrador, será vista como un enriquecimiento singular de la lengua vernácula, un mérito nacional y un orgullo, pero nunca como un préstamo, en sí mismo, o como una dependencia cultural de unas relaciones más ambiguas entre naciones, y más naturales. La diferenciación de los pueblos desnaturaliza, por ello, un concepto de cultura que es mucho más amplio y benigno. Y todo se debe al miedo, que es el factor determinante de la historia.

“Un gran mapa arrugado de Oriente Medio estaba colgado en la pared y casi era imposible ver Israel: ¡Es tan pequeño! Como si se hubiera encogido todavía más, quizá debido a la recesión, quizá debido a que Egipto, Siria, Jordania y el Líbano se estaban entonces hinchando alrededor de él. Solo mirar ese mapa producía sofoco. A distancia lo palpó, pasó con recelo los dedos por las fisuras y las rugosidades: como una piel.” (Grossman, 2012: Posición 6645-6648)

La novela moderna, en su afán captador de la realidad, insiste en la delgada línea que desequilibra y pone en peligro la estabilidad democrática. En toda comunidad humana, el esfuerzo que se ha de hacer para mantener la equidad entre los valores que justifican la

equidad de los sujetos, es mayúsculo y constante. El asalto al poder por parte de los individuos que creen en las bondades de la fuerza física, y de una supervivencia originada por los más fuertes, frente a los más débiles, es un gran desafío diario. La fuerza se manifiesta en el poder político, económico, o en el abuso intelectual, y se ejerce sutilmente desde los medios de comunicación, desde los partidos institucionales o desde las propias herramientas del estado. El individuo, por lo tanto, para mantener el flujo de solidaridad entre los miembros de la comunidad, debe favorecer un pensamiento libre y crítico –empezando por él mismo-, que es la base de toda democracia, y debe participar en el sistema desde su individualidad, y a través de un sentido de la empatía y la convivencia con el otro. De no ser así, el miedo a ser superado por el interlocutor, por el vecino, o por el desconocido, hace relucir una agresividad innata, en la que nos sentimos más a salvo. Todo esto es producto de la inseguridad del ser del hombre, solitario y abandonado a su suerte en un cosmos inmanejable.

“Ralph saltó de su asiento.

-¡Jack! ¡Jack! ¡Tú no tienes la caracola! Déjale hablar.

El rostro de Jack flotaba junto al suyo.

-¡Y tú también te callas! ¿Quién te has creído que eres? Ahí sentado...diciéndole a la gente lo que tiene que hacer. No sabes cazar, ni cantar.

-Soy el jefe. Me eligieron.

-¿Y qué más da que te elijan o no? No haces más que dar órdenes estúpidas...” (Golding, 1990: 129)

Una vez localizado el peligro, y abandonada la posibilidad de entendimiento a través del diálogo, el único paso más allá de la democracia se encuentra en la tiranía, que es la posesión única de la palabra. Por encima de todo concepto físico, de dominación por las armas, el tirano se argumenta en el poder del lenguaje, del control de la terminología, de los símbolos, de la historia. Como se puede ver en la literatura hispanoamericana más reciente, sobre todo, la figura del dictador, descrita por Carlos Fuentes, Miguel Ángel Asturias o, sutilmente, por Gabriel García Márquez, por poner algunos ejemplos, representa el control absoluto del relato narrativo histórico, del que el poder extrae elementos justificadores de su actitud violenta. Lo realmente rentable es la inoculación en el pueblo de unas ideas contrarias a la reflexión individual, que rechacen abiertamente toda duda constructiva y que asimilen conceptos como dogmas, en el afán de conseguir una estabilidad artificial y perniciosa. Orwell o Kafka, muestran también, de modos distintos, la capacidad del lenguaje para moldear las personalidades colectivas, creando

un solo individuo, el *individuo colectivo*, construido a imagen y semejanza de una idea de estado personalizada, invasora.

“-La caracola la tengo yo.

-¡Caracola! ¡Caracola! –gritó Jack-. Ya no necesitamos la caracola. Sabemos quiénes son los que deben hablar. ¿Para qué ha servido que hable Simon, o Hill, o Walter? Ya es hora de que se enteren algunos de que tienen que callarse y dejar que el resto de nosotros decida las cosas...” (Golding, 1990: 143)

Aquí aparece una cuestión importante: si el poder de la tiranía reside, esencialmente, en el control del lenguaje; ¿es posible diferenciar el carácter de la lengua heredada, una lengua impuesta por las circunstancias de origen? La lengua materna, o la lengua histórica, que procede de la culturización del individuo en su entorno más cercano –como en el caso del judaísmo de Cansinos, aunque de un modo mucho más consciente-, es para nuestro autor un asidero intelectual de primer orden, y una manifestación del origen común al que pertenece el poseedor de tal tesoro cultural. En su conocimiento de la realidad a través de la lengua, el hablante expresa todo el pasado acumulado en ella y su pertenencia al mismo, su identificación con un modelo empírico de convivencia que representa valores humanos y que conlleva acciones prácticas, y una moralidad colectiva. A diferencia del lenguaje impuesto por la fuerza, éste es un lenguaje originario que se ha aprehendido y ha sido aceptado mediante un proceso libre de identificación. De alguna manera, es también una lengua impuesta, pues uno no elige cuál es su lengua materna, pero también representa el entorno en el cual hemos nacido, de dónde venimos, y no condiciona del todo, adónde vamos, pues se presupone una libertad intelectual al hombre para decidir su lugar en el mundo. Por lo tanto, ambos lenguajes, volitivamente hablando, son absolutamente diferentes, siendo el lenguaje tiránico un lenguaje de la historia mediatizado por el poder, no permitiendo valoración personal o afecto alguno.

Como ya señalamos, el orden de las cosas se puede transformar pero sólo en apariencia, pues los movimientos transformadores parecen condenados a fracasar, al reintegrarse en los sistemas históricos. La revolución es imperfecta, en cuanto humana, y posee un doble sentido de ilusión y de refracción, al desvirtuarse de sus propósitos iniciales. En *El siglo de las luces*, Alejo Carpentier muestra el concepto de libertad como un ideal que navega por el mar de la historia sin un rumbo fijo. La influencia europea, de la gran metrópoli, que llega a América es, por un lado, la de las ideas ilustradas, la de la

razón, la de la posibilidad y la pregunta, esperanzadoras, pero también la de la guillotina, la de la muerte, en esa dualidad que conlleva toda revolución ideológica. América constituye, en sí misma, el nuevo mundo y es un concepto político, más que un área geográfica, por lo que la admisión o no del modo intelectual de las palabras tiene una fundamentada vitalidad en su construcción.

“Con la libertad, llegaba la primera guillotina al Nuevo Mundo.” (Carpentier, 2007: 144)

América representó, como otros lugares alejados del centro de la historia registrada que siempre se consideró el territorio europeo, un paraíso en la tierra. Un lugar donde poder reconstruir al hombre, ignorando los errores pasados que algunos achacaban a las identidades nacionales, a las luchas de poder entre los territorios, a la compleja convivencia de las lenguas y culturas, a la desafiante presencia de una diferencia innata de las sociedades limítrofes. Sin que nadie hubiese hecho hincapié en la vértebra cultural única que une a los pueblos europeos a lo largo de historia, o al deseo unificador que esta realidad trasluce de todos los imperios surgidos en el continente, o a ese afán destructor e impostor del hombre civilizado, cuyo fruto es la guerra y la desesperación vital. Por eso, la novela, que posee un poder expresivo incuestionable, crea realidades que, lejos de parecer extravagantes, hacen de la historia un ejemplo de *escapismo*. Mediante la construcción de los imperios o la culturización de los pueblos, de manera artificial, los hombres han intentado materializar esa idea del paraíso en la tierra, alejado completamente de todo vaivén del tiempo y de su acción destructora. Un espacio aislado geográficamente pero, sobre todo, culturalmente, en el que la libertad sea una imposición, también, y no una necesidad. Así ocurre con *Brave New World*, de una manera trágica y diabólica, pero también con *Alamut*, que prescinde de los elementos estéticos de la modernidad para encuadrar su relato en un escenario que puede pasar por histórico, pues tiene una base documental, lo que acerca al lector, aún más, a su significado.

“Fátima levantó hacia el maestro su bonita barbilla (...) y se puso a recitar (...):

-En el decimoquinto sura, versos cuarenta y cinco y cuarenta y ocho, leemos: “Así los temerosos de Dios entrarán en unos jardines en los que corre una fuente. ¡Entrad en paz! Nosotros les quitaremos la amargura del corazón y se sentarán unos frente a otros sobre cojines. No sentirán cansancio y no los expulsaremos jamás.” (Bartol, 2002: 21)

Pero en el mundo de los hombres el paraíso no puede ser perfecto, sólo una combinación de equilibrio y compromiso colectivo, basado únicamente en el concepto de libertad individual, e integración. Por lo tanto, todas estas construcciones de la novela se quedan en el ámbito de la *Utopía* de Tomás Moro, y en el marco de la conceptualización sobre el ser de la filosofía del siglo XX. La imperfección, no obstante, no supone una decepción sino una barrera que permite el movimiento constante del constructo social, que no es una figura pétreas sino un espacio maleable y deformable a voluntad. Lo que los personajes destilan en este tipo de modelos sociales, es, nuevamente, un miedo a una realidad diferente, capaz de sacarles del sueño de los justos de su inacabada felicidad. En el caso del modelo orwelliano, esa felicidad es una negación de la vida, por lo que el lector identifica cualquier cambio, cualquier anomalía, como una posibilidad de mejora; pero, en el caso de la novela de Bartol, sin embargo, esos cambios son la ventana abierta a la imperfección, al desgarrar, a lo desagradable, que nos saca de la burbuja de perfección y nos obliga a mirar con otros ojos, no rechazando el lado negativo de la verdad. Para el héroe kafkiano, por su parte, la realidad es de una perfección negativa, en sí, cuya sólida estructura produce fealdad, animadversión hacia lo humano, y es incuestionable, insalvable, opresora. No hay en Josef K., como en Gregor Samsa, más realidad que la realidad negativa, fea, fría, deforme. El personaje cansiniano de *El canto nupcial de los esclavos* se mueve entre la posibilidad idealizada del esclavo, que acaba cegado ante la visión de la belleza femenina, que proviene del “otro” mundo de arriba, y el alejamiento consciente de la princesa del submundo, cuya existencia conoce, pero cuya realidad no reconoce simultánea a la suya. La ceguera del esclavo, resultado del castigo por haber mirado a la princesa, no es la ceguera del habitante de la caverna platónica, que descubre la verdad y se ve deslumbrado pero al que, poco tiempo después, no se le impide mirar al futuro, sino que es la ceguera del que será impedido para moverse, para reflexionar, para avanzar. Es una ceguera fruto de un castigo, y por lo tanto, es institucional, y un modo de mantener la separación entre las realidades empíricas, imperfectas ambas por cuanto disociadas.

“¿Y Adí? –siguió.

-Es un eunuco.

-¿Un eunuco?

-Un hombre que no es verdaderamente un hombre.

-No lo entiendo mucho.

Sara entró en explicaciones más precisas, con lo cual Halima la cortó malhumorada:

-No quiero oír hablar de eso.

-Tendrás que oír hablar de muchas otras cosas.” (Bartol, 2002: 24)

La revolución social y política siempre tiene un principio de utilidad, prioritario sobre el sentido ideológico, ya que nace de una urgencia histórica y vital. Pável, el personaje de *La madre*, mantiene su fe a pesar de ese principio de incertidumbre.

“-Hay que hablar de lo que es; lo que ha de ser, no lo sabemos.” (Gorki, 2000: 73)

Lo que está claro, es que esta incertidumbre resulta preferible a esa realidad infamante, que forma el núcleo del relato histórico convencional. La verdad sobre el siglo XX, nos enseña la novela, es la verdad sobre cómo se destruye el ideal colectivo y cómo esta experiencia condiciona la visibilidad de las conciencias humanas.

“En aquel año 43 se tenía una experiencia lo bastante amplia de la muerte de los hombres para saber cómo había muerto René Hortieux.” (Semprún, 1978: 60)

Todas las diferencias que el hombre genera, han consolidado un orden ancestral que la lucha de clases –muy significativa en el siglo pasado- cuestiona. Las diferencias no son tanto de orden empírico como de origen artificial, y al ocupar una parte de la terminología social del individuo, aleccionado desde las instituciones, deriva en un odio irracional. Este odio es equiparable a la diferencia creada por los elementos culturizadores, asociados a objetos nacionales o de identidad nacional. El exclusivismo, cuando no está en la base de un pensamiento cognitivo y progresista, sólo es capaz de direccionarse a través del miedo, la expulsión, la eliminación. Sin embargo, lo que llama al sujeto a la violencia puede ser, también, la necesidad de no competir en el mismo campo con individuos semejantes, pues en la semejanza es donde se advierte el peligro. Los personajes de la novela que encuentran motivos para destruir a otros personajes parecen, a pesar de la diferencia de clases o culturas, haber descubierto rasgos de su personalidad en el otro. Esa identificación tan íntima es la que pone en alerta al sujeto, pues en su mismidad está el sustrato de la negatividad. Cuando reconocemos que esa negatividad existe y somos capaces de inhibirla, sea por motivos culturales, sociales o legales, estamos admitiendo, además, que el sentimiento permanece latente, a pesar de todo. La posibilidad de que un sujeto sea similar a nosotros, nos hace temer que ese sentimiento aflore a la superficie, en un ser que no controlamos, con un súper-yo censor que no es el nuestro.

“(…) había descubierto el punto débil de María Nikolaevna, sabía el lado por el cual podía herirla. Pero ¿por qué? Pues porque ella era única, y parecidas a mí había millares; porque los vestidos que tanto la habían embellecido y que luego arreglaba para mí no me sentaban bien; porque ella no sabía lo que eran la vergüenza y la miseria; porque ella amaba, y yo no comprendía siquiera lo que era eso.”
(Berberova, 2004: 89)

Para que se produzca un cambio en los valores tradicionales, y se arrinconen todas esas pulsiones negativas, ha de confirmarse el cambio de mentalidad social. Una mentalidad que, durante el siglo XIX, estuvo muy condicionada por la alta cultura, al menos en los estamentos sociales que tenían acceso a ella. Esta imagen de los modelos de comportamiento y tipología social, a través del orden cultural, es muy común en la novela decimonónica. Algo que podemos observar en obras como *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. La cultura aparece como una forma de imposición ideológica y social, como batalla de las civilizaciones. En la discusión sobre la germanización del continente europeo, en la antesala de la gran guerra, esta cuestión sobre el papel de la cultura muestra un carácter eminentemente utilitarista, instrumentalizado y dirigido hacia un objetivo histórico preciso. No hablaríamos propiamente de cultura sino de *geocultura*, pues se establece en los márgenes administrativos de un poder político determinado, sustentado por una mitología identificativa, y un carácter reconstruido a partir del relato cronológico y los intereses particulares de su aparato de poder.

“La kultur es la acción de un Estado que organiza y asimila individuos y colectividades para que la sirvan en su misión. Y esta misión consiste principalmente en colocarse por encima de los otros Estados, aplastándolos con su grandeza, o lo que es lo mismo, orgullo, ferocidad, violencia.” (Blasco Ibáñez, 1923: 146)

A esta *geocultura* pertenece el lenguaje histórico-tradicional que elabora el catálogo de símbolos socioculturales aprehendidos por el ciudadano de a pie, y que le servirán de excusa a sus comportamientos y convicciones. Sin embargo, toda esta magnificencia idealizada y dinámica, en apariencia, contrasta con la realidad efectiva de los estados que, más allá del concepto de nación, establecen criterios que poco tienen que ver con la convivencia y la solidaridad entre clases e individuos. Por ello, el género novelístico se nutre, ampliamente, de un universo urbano mucho más profundo y cuya realidad permanece ajena al lenguaje pétreo y bruñido de la superficie. Esta, sin duda, es la otra

cara de la civilización, donde el yo y la conciencia resultan mucho más “objetivas”, en cuanto subjetivas.

“It is all right! I know how to talk to these people! I have studied their culture! Listen – ‘st los, Hund? Boogie-boogie, ja?” (Pynchon, 2012: 48)

En *Barbary shore*, descubrimos una dialéctica coloquial de gran interés político, pues los personajes se encargan de barajar las posibilidades que una transformación social tendrá en sus vidas, y cuál es su responsabilidad en dicho proceso. Se trata de individuos altamente comprometidos con el cambio, intelectualizados en sus acciones y relaciones sociales, distantes y peligrosos, en ocasiones, y cercanos y solitarios, en otras. La complejidad de sus vidas y la futilidad de sus discusiones, en el terreno de la práctica, conlleva, sin embargo, algunas conclusiones interesantes: el hombre no construye grupos si no es sobre el desequilibrio y la consecuente violencia de unos sobre otros; se hace necesaria la distinción entre lo bueno y lo malo, y en qué orden y, sobre todo, la falta de una posición histórica o de una terminología mitológica reduce las posibilidades de construir una civilización sólida y duradera en el tiempo. Es decir, que el germen del hombre es el de un animal netamente solitario y profundamente desguarnecido.

“Empires had fallen, kingdoms beenn reshuffled, but that was over the horizon. I played a closed drama in which the machine would let me go...go where?” (Mailer, 2013: Posición 1049-1050)

Sin embargo, uno de los grandes problemas de la humanidad consiste en la falta de referencia. Por eso se construyen símbolos, por eso se identifica un lenguaje común y una moral aunque, en el fondo, ¿dónde reside la base empírica de todo ello? Ya conocemos la base argumental de las sociedades históricas pero, ¿dónde se localiza realmente el poder: en el dinero, en las ideas o en la utilización de las mismas?

“Al observarlos juntos, vi con toda claridad algo que ya sospechaba desde hacía mucho tiempo: Gatsby y Yefimenkov pertenecían a una misma clase, la de los amos del mundo, aunque uno fuera un multimillonario y el otro un escritor comunista, o, si se prefiere, a la banda internacional de los Big Brothers a la élite.” (Limónov, 1991: 41)

Parece que todo pasa, indefectiblemente, por el orden de la política, que es la que se reconoce como autorizada para la intervención en el medio social. Cualquier alterador de

las ideas, por excéntrico que sea, debe establecer un cierto paralelismo político a su acción, para que así pueda ser identificado con una ideología, un movimiento, un tipo de activo transformador. De lo contrario, no pueden asignársele valores y categorías, y permanece al margen de los afectos de la mayoría, que precisan de esa referencia pues han conceptualizado sus sentimientos de empatía o falta de ella a través de una etiqueta. En todo caso, la propia política puede enroscarse en sí misma, volviéndose ajena a sus principios, ocultando en su aislamiento un alto sentido de la supervivencia al margen de todo servicio público. Entonces el *corpus* político es, en sí y para sí, una ideología que no contiene trazas de solidaridad o sentido de la dignidad, sino las claves para el mantenimiento de una actividad circular, endogámica e institucionalizada.

*“-No entiendo eso, Luchí. ¿Servir a la patria entonces quiere decir matarnos los unos a los otros?
-Éstos se quisieron levantar contra el Gobierno.
-Porque el gobierno apreta desde arriba.
-Para eso es gobierno.
-Pero no apreta a sus correligionarios.”* (Roa Bastos, 2008: 195)

Esta política endogámica es propia de sociedades capitalistas o, por mejor decir, *capitalizadas* pues han renunciado a sus propias responsabilidades con el contrato social, para replegarse, y dejar en manos de otros poderes los efectos de una masificación del dinero. La sociedad evoluciona hasta el punto de que cambian los modelos aprehendidos, pero parte de nuestras ideas preconcebidas siguen presentes, porque no hemos asimilado dicho cambio. Ése es el gran problema, que hay que superar la barrera de lo políticamente correcto. Por eso es tan importante el papel de la educación. Tom Sharpe satiriza este aspecto en *Wilt*, donde muestra el modelo educativo como un oficio no-vocacional y sometido a la presión de unos objetivos que más tienen de empresariales, que de pedagógicos. Algo que se asemeja mucho a las experiencias actuales. Es la enajenación del conocimiento en favor de un utilitarismo destructor.

*“-Pero todos tienen una formación superior –dijo la señora Chatterway-. Todos están titulados.
-Pues claro. Como dice usted, todos tienen título. Todos son profesores cualificados, pero las tensiones a que se ven sometidos dejan su huella. (...)
-Bueno, yo lo único que puedo decir –protestó el contratista de obras-, es que no todos los profesores de artes liberales acaban asesinando a su esposa y echándola al agujero de un pilote.
-Y yo lo único que puedo decir –dijo el director- es que me sorprende muchísimo que no lo hagan más a menudo.”* (Sharpe, 1988: 125-126)

Toda esa desaparición del activo de la voluntad intelectual del hombre, que se acomoda a los medios de producción en pos de su supervivencia, es una derivada resultante de los hechos históricos, que demuestran la debilidad del individuo frente a los avatares del tiempo. El mismo mal, la misma destrucción, aparece en forma de tortura y muerte, de silencio, de normalización del pensamiento colectivo. Esta circunstancia obliga al sujeto a procurarse los medios de subsistencia, sin importar, en ocasiones, lo que dice la conciencia o lo que reflexione acerca de los mecanismos de la sociedad. Porque los poderes actúan en cualquier lugar y de la misma manera, y son un rasgo histórico común a la colectividad del objeto nacional instituido como civilización. De ahí que los dictadores sudamericanos, como Trujillo en la República Dominicana, presenten los mismos rasgos del fascismo europeo del siglo XX. Por eso, puesto que el relato de la historia se explica a sí mismo, pero no puede ofrecer la solución más allá de sus símbolos, es por lo que el tiempo, como elemento de construcción de la respuesta colectiva, deja de ser una referencia de “inteligibilidad”, en palabras de Marc Augé (Augé, 2014: 31). Augé escenifica la desconfianza en la historia como narración heredada por las generaciones, y establecida como marco de conocimiento y discusión acerca del ser. La historia ha dejado de ser ontológica, puesto que ha perdido la entidad que se le presumía y, así, se ha creado una duda sobre ella “como portadora de sentido”. Marc Augé alude, también, a la imposibilidad de un desarrollo empírico mucho más certero de la historia, cuyo relato está limitado por el código lingüístico –algo que ya señalamos previamente- y por la abundancia de información, cuyo sesgo supone en sí una toma de posición y un direccionamiento, no siempre acertado, de la materia. Coincide con nuestras tesis en la necesidad intelectual del grupo social de integrarse en etiquetas, de diferenciar rasgos, para lo cual ha de “ignorar a la vez su carácter intrínsecamente problemático” (Augé, 2014: 56-57), porque no puede permitir que su identidad se confunda con ninguna otra, lo que antes llamamos la *desnaturalización* en el orden de las nacionalidades. A su vez, llega a la misma conclusión de nuestra tesis, en el sentido de privilegiar el espacio como “medio de esta empresa”. Pero el espacio es una zona que no corresponde a un área geográfica, sino a un área intelectual. O más bien, diríamos, “debería” corresponder, puesto que su finalidad histórica es la de crear una *geocultura* que materialice la “intrusión del territorio en el espacio”, como dice Augé (Augé, 2014: 119). Así es como este intelectual considera que el concepto de Imperio, en los mundos de Orwell o Kafka,

es la disolución de la modernidad, entendida como ese espacio al que aludíamos anteriormente.

3.2.3. *La crítica al sistema.*

La historia de la novela española durante el siglo pasado, constituye un ejemplo ilustrativo de los vaivenes de la intelectualidad artística y de los creadores, individualmente, por allanar el horizonte de expectativas del género, de cara a una utilidad social y humana, que está en los orígenes de su expresión. Las reacciones en contra y a favor del sentido intervencionista e histórico de la novela, cuentan con numerosos giros y modelos teóricos, suficientes como para hablar de auténticas escuelas literarias. Estas diatribas, no sólo están fundamentadas en la aparición de diferentes líneas estéticas y formales, sino en la creación de auténticos objetos de percepción y conocimiento, que lleguen a las conciencias de los lectores y establezcan cauces comunicativos y transformadores. Esto es lo que hemos descrito para la novela de Cansinos y los modernistas, así como sus epígonos. Pero también es aplicable a aquellos que entendieron el acercamiento del lenguaje y la difuminada presencia de la palabra –más un instrumento que una verdad en sí- en un escenario arquitectónicamente conocido, parametrizado e instrumentalizado de cara a un resultado final. A pesar de los esfuerzos de la novelística de vanguardia y los modernismos, la novela regresa, periódicamente, a un objetivismo empírico, en la necesidad de los autores de compartir la tragedia de la historia con sus conciudadanos. Manuel Rico aprecia este particular:

“(…) ¿es posible, en este fin de siglo, hacer novela o poesía de la autocomplacencia, de espaldas a un mundo marcado por notables dosis de incertidumbre?” (Rico, 2013: Posición 1496-1497)

Y para evitar esta “autocomplacencia” de la que habla, el escritor se plantea el íntimo sentido de su trabajo, del que parece renegar ante la crítica que despierta su libertad creativa, su expresión de amplitud y de sonoridad. La literatura establecida sobre el cimiento de su ser, sin más aditivo que ése, ha sido siempre identificada como una literatura de evasión, ociosa, alejada de la realidad empírica. Y este estigma es el que ha inutilizado a algunos creadores, que requieren también del reconocimiento social, a la

hora de ejercer su vocación, pasando a ejercer su profesión, sin más. El súper-yo colectivo ha actuado sobre ellos, al dirigir sus ámbitos de actuación, en muchos casos, o creando la duda existencial sobre los límites de su creatividad. Pero no se puede encerrar eternamente a la naturaleza del conocimiento humano. Por eso, ante la certeza de que la literatura es, como dice Julio Cortázar, “un factor histórico”, no hay otra solución que la de *literaturizar* la literatura, es decir, concederle el más alto sentido y significado lingüístico y expresivo, semántico y estético, dentro de su propia condición y dinámica, de modo que cuanto “más histórica”, “más operante se vuelve” (Cortázar, 2013: Posición 4061-4063).

La posición crítica de la novela retrata a la civilización desde una perspectiva desconocida para la historia. Los símbolos tradicionales tienen, en el fondo, un espíritu ridículo, risible, que los autores desnudan ante el lector para provocar, no su risa sino su estupor. España sigue siendo un tema de discusión. Vista desde la modernidad, se presenta como un dolor inconcluso, no resuelto, un problema sin fin, una mediocridad congénita, una historia irreparablemente mal construida. *Tiempo de silencio* es, entre otras cosas, la crónica del fallecimiento de una lengua popular, de un mundo estancado y maloliente. Es el retrato de la habitación del fondo, la que siempre permanece cerrada, y en la que la sociedad acumula los trastos rotos del progreso.

“Sí, realmente, sí, qué bien, qué bien lo has visto: Todos somos tontos. Y este ser tontos no tiene remedio. Porque no bastará ya nunca que la gente esta tonta pueda comer (...) puesto que víctimas de su sangre gótica de mala calidad y de bajo pueblo mediterráneo permanecerán adheridos a sus estructuras asiáticas y así miserablemente vegetarán vestidos únicamente de gracia y de la repulsiva técnica del noroeste. Cantehondo, mediaverónica, churumbeliportantes faraones, fidelidades de viejo mozo de estoques, hospitalidades, équites, centauros de Andalucía la baja, todas ellas siluetas de Elefanta, casta y casta y casta y no sólo casta torera sino casta pordiosera, casta andariega, casta detripaterrónica (...)” (Martín-Santos, 1978: 129)

Toda esa antigualla, todo ese casticismo desasosegante, es materia de chiste, de deformidad, pero de un humor sangrante que va desgastando la paciencia del colectivo, hastiado de sí. El mundo es incertidumbre pero ¿puede una sociedad ampararse en la estabilidad sin ser realmente libre? La presentación de escenarios como los de los bajos fondos madrileños, ayuda a encontrar argumentos para el rechazo a los postulados institucionales. La historia no ha sabido manejar los deseos de convivencia. Por lo tanto,

los tiempos necesitan un cambio, y un cambio que no llegue únicamente de la mano de la estética. La libertad ha sido consumida en esa lengua castiza de la “raza”, que es un cúmulo de degradaciones del hombre y un signo de sumisión. Degradación que ha transmutado los valores originales. Aparece un tipo de esclavitud capitalista, que es una versión modernizada de la esclavitud patriótica. Un modelo de institucionalización que deslocaliza el poder en manos del flujo de capitales. Algo muy propio de los nuevos tiempos y la industrialización violenta, a la que hemos dado en llamar *globalización*. Este proceso de culturización y sometimiento de los individuos es un ejemplo de la incivilización, del abuso del débil o del ignorante, despreciando las normas mínimas de civismo que han de coronar las sociedades equilibradas. ¿En qué se ha convertido la comunidad, en una ciudad ahogada en su propia polución, en una colmena uniforme? La visión negativa de la colectividad abunda en la idea de que la civilización es, en realidad, un cataclismo global del que el hombre quiere huir (a cualquier parte del mundo). Sin embargo, ni Europa, ni América, ni África le harán libre, porque la opresión la ejerce el hombre, y no es producto de la ubicación geográfica.

“Todo el mundo tosía en mi calle. Eso mantiene ocupada a la gente. Para ver el sol, hay que subir por lo menos hasta el Sacré-Coeur, por culpa de los humos.

Desde allí sí que hay una vista magnífica; te dabas cuenta de que allá, en el fondo de la llanura, estábamos nosotros y las casas donde vivíamos. Pero cuando las buscabas con detalle, no las encontrabas, ni siquiera la tuya, de tan feo que era, tan feo y tan parecido, todo lo que veías.” (Céline, 2001: 295)

Una de las más efectivas críticas que ejerce la novela, como narración alternativa a la historia, es la de la cosificación de la sociedad como un ente. Su corporeidad maquinizada, como un gran monstruo triturador que necesita ser alimentado para que nos engulla lentamente, sin apariencia de dolor, es una de las grandes imágenes asociadas a la jungla urbana, auténtico espacio vital del hombre moderno. El negocio es la bacteria a la que hemos de alimentar continuamente; negocio a costa de la debilidad humana, algo que muestra la falta de escrúpulos del sistema con respecto a los individuos, muy propio de todo capitalismo.

“-Hay que explorar las grandes hambres y las grandes sedes...Lo demás es tontería.” (Gómez de la Serna, 1970: 46)

El capitalismo, de esta manera, se convierte en el tema central de una narrativa descorazonadora y realista, en el sentido de interconexión con la experiencia del yo. Ese poder es el que arrastra, como una marea, al individuo, empujándolo de un modo violento hacia la socialización programada. Este modelo de integración obligatoria, no pertenece al orden de la *geocultura*, sino al de una internacionalización de la funcionalidad social del individuo. Los mitos de la *geocultura* mantienen ocupados los centros de reflexión del sujeto, dan pábulo a su capacidad dialéctica, que está adormecida en su propia acción, en unos márgenes que no corresponden a una verdadera actitud crítica. Por lo tanto, se trata de una supracivilización, de carácter global, que somete al individuo a las condiciones del dinero y su visión del orden establecido pero que, para no terminar de asfixiar las aspiraciones del sujeto, ofrece el señuelo de una identificación nacional, un asidero emocional que crea la *geocultura* y que no corresponde, en realidad, con el sentimiento intuitivo y la heredad lingüística y personal de los individuos, cuya complejidad y amplitud superan los límites de la nación, propiamente dichos. Mimetizarse en el magma de esa ideología capitalista es renunciar al concepto de autocrítica y, por tanto, a la vía intelectual del conocimiento. Porque el utilitarismo, arma arrojadiza contra el pensamiento libre, arrincona la idea y el pensamiento, la reflexión. *Manhattan Transfer* es la constatación de un lenguaje diferente, marginal, de una expresión que no se conforma con lo establecido. Y lo hace a través de un recorrido fotográfico por la gris cotidianidad urbana, destapando los bulos y las mentiras inoculadas en individuos manipulados y tristes, que hacen suyas las convicciones que maniatan sus propios movimientos.

“No es estáis divirtiéndolo, estáis diciendo para vuestros adentros: ¡Qué pelmazo es! ¿Para qué le sirve a la sociedad? No tiene dinero, no tiene una mujer bonita, ni conversación, no conoce los secretos de la Bolsa. Es un fardo inútil a la sociedad... El artista es un fardo.” (Dos Passos, 1989: 401)

Empero, la autoridad no anula del todo la vida aunque sí tiene, para el personaje de *El castillo* por lo menos, la capacidad de integrarse en ella, hasta el punto de llegar a confundirse. Como si se tratase de un mandato divino que no puede cuestionarse por medios racionales. La falta de autocrítica ahonda en la indefinición del ser, que pierde el asidero de su voluntad cognoscitiva, el único capaz de dar sentido y referencia a su complejidad, y está propiciada por la firmeza inamovible del sistema social. La construcción estatal se aprovecha de esa inestabilidad de origen, para ofrecer categorías

que ayuden a soportar el transcurrir del tiempo, y, de paso, inocular un sentido del estado, del flujo de las ideas y de la personalidad misma del individuo.

“-Ser o no ser. Hallarse a merced de un registro civil, de una cédula falsificada, de un pasaporte. Esperar a que alguien nos diga qué somos...” (Jarnés, 2008: 64)

Mantener ese sentido artificial de la personalidad es muy importante para el modelo integrador, pues presiona al individuo para rechazar cualquier aspecto externo al sistema. De modo que los sujetos que hacen un esfuerzo por liberarse son aquellos que se enfrentan al enjuiciamiento de un colectivo estructurado, y perfectamente modelado. La presentación de este tipo de sociedad es una clara alusión novelística a la destrucción que provoca la historia, trazando una crítica social indirecta. Gran parte de la novela moderna ejerce un realismo de nuevo cuño, al apostar por modelos degradados, expresionistas y de incipiente satirización de las relaciones humanas. Así ocurre con *La conjura de los necios*, por ejemplo.

“-¡Por favor! No podría soportar otra vez esa triste historia. “Hombre limpio, muy trabajador, de fiar, callado.” ¡Santo Dios! ¿Pero qué clase de monstruo quieren? Creo que jamás podría trabajar en una institución con semejante visión del mundo.” (Kennedy Toole, 2013: 71)

Por eso el modelo nacional, cuya identificación ha ido elaborándose por medio de la *geopolítica*, presenta, desde la visión panorámica de una crítica aguda, un sentido muy acusado de vacío, de nación muerta y borrosa. Sólo en la superficie se mantiene la férrea disposición de su simbología, pero su realidad está enmarañada por una nebulosa existencial, donde la idea se ha evaporado y el individuo ha perdido su posición de motor intelectual. Es una sociedad en la que sus miembros buscan respuestas, a veces inconscientemente. El retrato que Michel Houellebecq realiza en *La posibilidad de una isla* resulta de una gran acidez sentimental, pues su frialdad recalca en la desarbolada naturaleza del humanismo moderno, desaparecido y olvidado.

“Las sectas son el signo de una sociedad perdida y necesitada.” (Houellebecq, 2014: Posición 4074)

En ocasiones, la novela procura elementos técnicos que ya habían sido utilizados en la novela tradicional, producto del argumento y la construcción clásica. La huella de Charles Dickens o Galdós, en la elaboración de modelos objetivistas de la realidad urbana es

patente en narradores de oficio como János Székely, muy acuciados por su biografía personal. El espejo social vívido que ofrecen es una denuncia desde el ámbito del costumbrismo, pero también una denuncia política en toda regla, aunque sometida a la consideración del tiempo concreto en que se recoge. Uno de los elementos de crítica tiene como factor al niño, que está asociado a la debilidad, al desamparo, a la pureza, al futuro. Al destruir al niño y sus expectativas estamos destruyendo nuestras esperanzas, nuestro modelo de continuidad. En los cuentos de Rafael Cansinos, el niño también encuentra un lugar protagonista para expresar la desesperación en un colegio encerrado, ante la imposibilidad de que nadie abra la puerta, en la incomunicación y opresión que produce la imagen: que por un lado manifiesta un sistema educativo embaucador y violento y, por otra, expresa la necesidad de que la educación se abra al mundo y comunique con una realidad más cercana, a través del conocimiento. Los niños de Dickens o de la sociedad madrileña galdosiana, son producto de todo tipo de explotación, pero también son víctimas de una mezquindad emocional. La época de Navidad es el símbolo perfecto para el contrapunto que supone un niño sin regalos, frente a una vieja usurera malvada. Como en todo cuento, el malo ha de ser exageradamente descrito, pero el modelo real de Székely convierte lo decimonónico en un alarde de conciencia individual, que se explica resignadamente, y que analiza al detalle lo sucedido, no dejándose llevar por el sentimentalismo.

“-A ti no te han mandado nada –dijo la vieja con una mezcla de ironía y de placer por mi desgracia.”
(Székely, 2007: 135)

Para algunos escritores, como George Orwell o Franz Kafka, más importancia tiene la sugerencia del modelo que la explicación al detalle del mismo. Por eso presentan mundos fantásticos que parecen ciencia-ficción, aunque son sublimación lógica de los argumentos teóricos de la sociedad moderna, sin falla, o bien parecen rígidamente objetivos, aunque luego manifiestan una realidad completamente alegórica, donde el individuo vive en un entorno que se vuelve irreconocible e irrespirable. Como el propio Huxley afirma en el prólogo a *Un mundo feliz*, lo más importante, “desde un punto de vista práctico, [es] el silencio sobre la verdad” (Huxley, 1999: 19). Su novela ofrece una perspectiva descorazonadora, pues alude a la imposibilidad de que el hombre se construya en sociedades equilibradas y solidarias. Entonces, los conceptos de libertad y de igualdad pierden todo sentido, y las relaciones se vuelven magmáticas, indefinibles, funcionales

pero carentes de significación. Y el hombre en soledad no es un hombre, pues su naturaleza le obliga a vivir en el otro.

“-O el sistema de castas. Constantemente propuesto y rechazado. Existía entonces la llamada democracia, como si los hombres pudiesen ser iguales de otra forma que no fuera en su composición fisicoquímica.” (Huxley, 1999: 71)

Como vemos, la complejidad es una justificación habitual en los resortes del poder para evitar el diálogo. La reflexión es un ejercicio complejo, que se genera en la ilocalización de la idea y la búsqueda infructuosa de una solución para el hombre, pero cuyo ejercicio supone la mejor referencia de avance y progreso para la humanidad, que en sí es una acumulación superpuesta de complejidades. Por lo tanto, las soluciones históricas, que pasan por la conceptualización masiva, la etiquetación, la categorización y el orden cronológico, no dan respuesta a los problemas del hombre. Y toda sociedad, por lo tanto, surgida de ese orden, no puede ser sino una impostura. Por eso es por lo que la modernidad no conoce de hombres, sino de castas, como observamos en la novela de Huxley. Cuando Iris Murdoch en *El mar el mar* dice que “a todos nos hicieron un lavado de cerebro con lo del “sexo”” (Murdoch, 2005: 78), está registrando la convicción general de que, una vez pasado el tiempo y con la suficiente perspectiva, la educación generacional ha moldeado las vidas de la gente, y ha impedido tener una visión más abierta y creativa. De la misma manera, aquellas poblaciones que habían sufrido la segregación de algún tipo, como la racial, seguirían sufriendolo con virulencia en el siglo XX, aún más, si cabe, ante los desafíos de los nuevos movimientos pro derechos humanos. La aparición de grupos que habían permanecido al margen de la historia, genera nuevos conflictos; y ante ellos la actitud es la de una *historización* del problema, en un primer momento, que se resiste a abandonar los criterios y los parámetros que han hecho sobrevivir a la comunidad; después, ante la intensidad del desafío, el individuo conservador extiende su miedo en un afán destructor del problema, y surge la agresividad. En último momento, cuando los acontecimientos superan a la historia, queda la adaptación, o la resignación. Por eso el proceso, indefectiblemente, no se difumina o, a lo sumo, reaparece periódicamente, hasta que la razón de los hechos convierte la anomalía en un resto del pasado. El racismo, en especial, es una de las realidades denunciada por la novela norteamericana del siglo XX, muy consciente del ser nacional histórico, determinista y beligerante.

“-¿Todos los abogados defiendes a los nn---negros, Atticus?

-Naturalmente que sí, Scout.

-Entonces, ¿por qué dijo Cecil que tú defiendes negros? Lo dijo con el mismo tono que si tuvieras una destilería.” (Lee, 2006: 123)

Pero lo que esta problemática social de los E.E.U.U. reclama no es una atención sobre el clasismo de raza, sino sobre el clasismo económico, pues determinadas etnias, y en este caso los negros afroamericanos, son identificados con una posición ligada al esclavismo del siglo XIX, y su enraizamiento en la tierra, con un rol determinado frente a las familias latifundistas del sur. Es decir que, como se lee en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*: “el dinero es el dinero (...) y sin él no hay dicha segura” (Blasco Ibáñez, 1923: 38). Es decir que el capitalismo es el auténtico causante de una visión del hombre encerrada entre los límites de su papel en la sociedad, papel que no ha elegido y que se le otorga por una cuestión de nacimiento o de oportunidad –o falta de ella-. También es verdad que con el nacimiento de los movimientos proletarios, y la lucha obrera, la terminología simbólica del capitalismo, tras pasar por el tamiz de Marx, crea nuevos tópicos, demonios a los que aferrarse para mantener el camino y la acción. De ahí que las personas que han desarrollado carreras profesionales en puestos de responsabilidad, o han triunfado en las altas esferas empresariales, son etiquetadas como auténticos defensores de la *culturización* institucional, y eso les convierte en enemigos de la patria y del hombre. Esa visión tópica no siempre responde a la realidad. Por eso, es de agradecer que autores como Limónov, muy beligerantes con el poder del dinero, sean capaces de describir este contraste y darle pábulo. En *Historia de un servidor*, uno de los personajes responde a la perfección a esta casuística.

“No, él no era uno de esos capitalist pigs, pensaba yo. A un hombre que había tirado por la borda casi dos millones para rodar una película intelectual, y que luego se reía al hablar de la pérdida de esa suma, sencillamente no se le podía incluir entre la multitud de cerdos sin rostro. Steven Grey merecía que se le distinguiese de esa masa.” (Limónov, 1991: 15)

Porque, en realidad, ¿qué es un trabajador? ¿Qué es un empresario? Seguramente, desde el punto de vista funcional, la realidad empírica puede posicionarse ante esta cuestión y definir, a la perfección, el papel institucional y social que cada etiqueta lleva asociado. Pero no es menos cierto que la actitud creativa del individuo, en ocasiones, hace que ambos términos no correspondan con el lenguaje convencional. En la sociedad capitalista,

el tópico se abona desde ambos lados: desde el proletariado y desde la patronal. Ese desorden de libertades, que genera las relaciones entre clases sociales, que no entre clases productoras, que tienen otros medios de regulación que dependen más del estado que de las propias empresas, es la auténtica cruz del capitalismo social. Porque el capitalismo, a secas, es un sistema que sabe sobrevivir y que absorbe las capacidades del medio urbano. Pero el capitalismo social se envuelve en la necesidad de superar los niveles de miseria y opresión, que crecen alrededor de la opulencia y el dinero. Cuando el empresario se comporta como un depredador, ocupando su papel en el tópico del patrón, coadyuva, si las autoridades lo permiten, a que el destino del oprimido, del mísero trabajador siga siendo el mismo, y su esperanza no sea sino una ilusión baldía.

“Puedes odiar cuanto quieras, que siervo eres y seguirás siéndolo. Vi cómo el amo se dirigía hacia Linda, sin parar mientes en mí, su esclavo.” (Limónov, 1991: 25)

Pero también existe el tópico del trabajador, aferrado a un esteticismo inmoral, un engaño y una traición a la lucha obrera, una impostura que juega con la carga histórica del término y que se rodea de elementos que, aun reconocibles, poco tienen que ver con una realidad intrínseca, una experiencia vital, una composición de idea y un motor de actividad común. Aunque, claro está, como le pasa a Leppince, el personaje de Eduardo Mendoza, no hay nada en la sociedad moderna que pueda definirse en sí mismo, pues la colectivización de los ideales y de los movimientos sociales y de clase, responden a una razón superior que también esclaviza a los individuos. Si el poder maneja al sujeto y la acción liberadora, también, ¿qué razón hay para confiar en las palabras? De ahí que los modernismos sean una vía de respiración, consolidándose en su rechazo a todo dogmatismo, benigno o maligno. Porque la gran mentira es la que esconden las palabras que se visten de ideología y que acaban convirtiendo al hombre en una marioneta, que se mueve al son de extraños rituales, de cotidianidades sin justificar, de vacíos interminables con nombres de objetos extravagantes y caros. Es una realidad que pulula por el devenir y que parece difícil de captar, toda vez que se participa de ella y se sobrevive en ella. Pero existe, y necesita una perspectiva, que la novela moderna ofrece, al redimensionar el efecto significativo del mensaje. Por eso Rafael Cansinos es tan propenso a mostrar la convivencia del individuo en el entorno de las pequeñas tradiciones, a mezclar lo folclórico con lo psicológico, y a engrandecer los miedos que, frente a estas limitaciones, experimenta el sujeto, atrapado en su propio gen educativo. Es un camino de no retorno, que es difícil de afrontar y que

nace, indudablemente, de la reflexión. Las tradiciones mantienen esa estética añeja, de la que parece surgir una verdad incuestionable, pero que en sí misma se manifiesta como un acto absurdo, indescriptible e inexplicable y, por lo tanto, incomprensible. Ha sido incorporado a la cultura individual gracias a la costumbre y al hecho social, y transmite una emoción incommunicable. Es por ello por lo que no se puede erradicar con el intenso ejercicio de razón alguna, puesto que su verdad reside en un fenómeno intuitivo e íntimo, que reconcilia al individuo con el lenguaje, que se mueve en las mismas dimensiones. Así que el camino de renovación es largo y comienza por la reubicación de la palabra, más allá de toda terminología histórica.

“Pero la gente de aquel tiempo seguían yendo año tras año al cerro a desclavar a Cristo y pasearlo por el pueblo como a una víctima a quien debían vengar y no como a un Dios que había querido morir por los hombres.

Acaso este misterio no cabía en sus simples entendimientos.

O era Dios y entonces no podía morir. O era hombre, pero entonces su sangre había caído inútilmente sobre sus cabezas sin redimirlos, puesto que las cosas sólo habían cambiado para empeorar.” (Roa Bastos, 2008: 40)

Cuando la angustia existencial no es sólo una situación vivencial insoportable, sino una agresión física que amenaza con destruir al individuo, los medios de reacción utilizan mecanismos de supervivencia más previsibles. La muerte, que se presenta como un recordatorio del estilo de vida miserable de los pueblos, en los que el silencio es cómplice, exige la confrontación activa del individuo, que no puede conformarse con el llanto o el asentimiento, con la apatía sentimental, sino que ha de pasar a la acción. Los mecanismos de animalidad que ello comporta, sugieren la superación de unas barreras sociales o relacionales que, en un principio, suponían un muro muy difícil de traspasar. Las instituciones no ofrecen ningún apoyo ante la amenaza y el héroe, entonces, aparece como un ser inconsciente e inútil. Un ser sin esperanza, que va camino del matadero. Pero la realidad de las calles no corresponde con el modelo teórico de humanidad, que ciertas etiquetas venden como una idea empírica. Y la acción física es inevitable. Tanto Malraux, como Orwell, Kafka, Kerouac o Schulberg, hacen de esta situación un camino de salvación del héroe, que puede venir a través de la evasión, de la victoria o de la muerte digna. Pero en la narración de esta épica de la modernidad siempre hay redención, recuperación esperanzadora de los conceptos que hacen al hombre un ser *humano*. Y ese mensaje sí es un acto renovador de las conciencias. Porque las normas sociales van a

castigar a los inocentes y éstos no se van a ver reforzados por el colectivo, salvo cuando acontezca el acto central de la tragedia: su muerte o la victoria frente al opresor. El relato de la épica moderna sugiere, de este modo, los rasgos reivindicativos de la verticalidad del héroe griego, clásico y universal. Lo demás no es sino una forma de esclavitud disfrazada de oportunidad de consumo, que invita a la pasividad de los míseros y los inconscientes.

“-¡Ahí se equivoca usted! –exclamó otro-, la milagrosa multiplicación del dinero continuará. Nunca cesará. Y mientras no cese, nadie continuará viaje. Y mientras nadie continúe viaje, no saldrá ningún tren. ¡Todo permanecerá tal y como está! ¿Seguro que no quiere usted un par de acciones? ¿Por lo menos dos o tres?” (Ende, 2014: 96)

Otra forma de atacar al poder, más propia del lenguaje narrativo moderno, es la descalificación humorística. El humor posee la capacidad de mostrar realidades desde la negatividad, desde la degradación, bajando al piso a los objetos idealizados. Esto se consigue desde la visión del absurdo, provocando la reacción del lector en un sentido de falta de la lógica, identificando el objeto de debate como una nimiedad social, como un trasto sin sentido que representa la vergüenza, lo risible. En *Wilt*, Tom Sharpe dibuja la típica idiotez de la policía, ante una confusión que hace más absurdos los resortes del poder, incapaces de comportarse con lógica. Wilt es detenido por el asesinato de una muñeca hinchable, ya que los agentes no pueden llegar a una conclusión más certera. En el fondo, no obstante, el personaje sí deseaba matar a su mujer pero, en la práctica, sólo se trata de un pobre diablo maltratado por su esposa. La situación es tan ridícula, y la acción policial es tan delirante, que la imagen social que queda en el lector es la de unas fuerzas de seguridad ineficaces, y de unos agentes de policía poco menos que analfabetos.

“-Sigo diciéndoles que lo que metí allí fue una muñeca hinchable.

-¿Era hinchable la señora Wilt?

-Era porras –dijo Wilt.” (Sharpe, 1988: 125)

Sin embargo, la policía no puede actuar sin detener, que es el fin de sus acciones. La represión es una manera de justificar su trabajo, para mantener a raya cualquier disidencia o muestra de extravagancia. El conductismo del poder se ve tan ridículo que el sarcasmo resulta delirante, ácido. ¿Puede un ciudadano pensar por sí mismo, o ha de someterse a la normalidad de lo establecido? A Wilt le parece imposible razonar con el investigador,

puesto que éste está programado para creer en la culpabilidad de todo el mundo. Y en esa lógica, todo argumento, aunque absurdo, resulta válido. El modelo de sociedad que el poder posee se adapta a sus necesidades y no contempla la ética individual o la dignidad del sujeto. Por ello es por lo que el investigador no puede entender que el personaje de Wilt sea capaz de razonar, o de poner en cuestión su lógica de autoridad. En respuesta a eso, lo único que puede hacer es amenazar con encerrarlo, ya que la policía no dialoga con los detenidos, sólo los somete.

“-Así que cuando la señora Pringsheim se tumbó en la cama y le pidió que tuviera un intercambio sexual con ella...

-Lo que me dijo fue joder –corrigió Wilt.

-¿Y usted dijo que no?

-Eso mismo –dijo Wilt.

-¿Y no es un poco extraño eso?

(...)

-¿Extraño? –dijo-. ¿Extraño? Vamos a ver, una mujer entra aquí y se tumba en esta mesa, se levanta las faldas y le dice “Anda, jódeme, querido”. ¿Daría usted un salto encima de ella gritando “¡Viva, allá voy!”? ¿Es eso lo que entiende usted por normal?

-Santo cielo, Wilt –farfulló el inspector-, está usted en la cuerda floja... No abuse de mi paciencia.”
(Sharpe, 1988: 132-133)

Incluso la visión de Dios aparece ridiculizada por la novela, desde un punto de vista humano. Las religiones son sometidas al escrutinio de la sátira, y muestran la voluntad de poder de una minoría “iluminada” que argumenta su dominación en claves simbólicas. En la novela de Isaac Asimov, el profeta, aun llamándose “indigno”, jamás duda sobre la naturaleza de su divinidad, en un ejercicio de impostura propio de las tiranías y los gobiernos totalitarios (Asimov, 2010: 1398-1400). Pero el novelista no escatima esfuerzos en desnudar el lenguaje adquirido, volviéndolo más puro, más esencialista. Y es por esto que hasta plantea la duda, no velada, sobre los padecimientos reales de la población, en una ironía no encubierta. Hay un deseo de feroz crítica, contenida y silenciada contra la voluntad del narrador (que calla). La no justificación explícita del mensaje, mostrado como una pregunta en voz alta, evita la posición del lector y mantiene viva la condición dialéctica del fenómeno literario. Por ello, Luis Martín-Santos, emplea una afirmación indirecta que no compromete a nadie y que, de hecho, hace alusión a esa condición indiferente del hombre frente a la razón del otro, muy propia del nuevo mundo.

“(…) a intentar imaginar cómo –Dios mío– cómo vivía todo este pueblo en los que ellos mismos dicen –ellos sabrán por qué– que fueron los años del hambre.” (Martín-Santos, 1978: 16)

Al igual que en *Wilt*, a Jaroslav Hasek le interesa la función opresora del sistema. En consecuencia, la detención del soldado Svejek, que no representa ningún peligro para una sociedad violenta y absurda que, en sí misma, sí que es una amenaza contra la convivencia pacífica, muestra lo despótico e ilógico de las condiciones históricas de vida. El individuo, desposeído de su libertad para expresarse o caminar, cae en la cuenta del descrédito absoluto de quien ejerce la ley, que se transforma en una caricatura, en una mofa, en el ámbito del lenguaje literario, donde puede ser desposeído de toda su autoridad. Hasek utiliza el humor para hacer de su mundo un divertido juego de guiñoles, sin esconder el fondo de tragedia que supone en la realidad empírica. Su visión busca desacralizar la tragedia, haciendo hincapié en la estupidez de todo régimen histórico para justificarse a sí mismo, y mostrar a los demás el porqué de su siniestra actitud.

“De manera que Svejek se fue de la taberna del Cáliz en compañía del agente y, una vez en la calle, le preguntó con su cara siempre iluminada por una sonrisa bondadosa:

-¿Tengo que bajar de la acera?

-¿Por qué?

-Pensaba que por estar detenido ya no tenía derecho a caminar por la acera.” (Hasek, 2008: 21)

En este descrédito de los símbolos de la historia, también ocupa un lugar llamativo la sátira de la *geocultura*. Joyce hace mofa y escarnio de la literatura nacionalista, y de todo aquello que se enroca en su ser de irlandés provinciano y desclasado. Para Leopold Bloom seguramente su mundo es un mundo empequeñecido por la historia, y reducido aún más por la visión geocéntrica de la cultura local, algo que le supone un rechazo natural como individuo pensante. De ahí que los elementos nacionalistas sean tenidos por signos de la vanidad y de la estupidez generalizada de una colectivización ramplona.

“-El moquero del bardo. Un nuevo color artístico para nuestros poetas irlandeses: verdemoco. Casi se saborea, ¿no?” (Joyce, 1999: 73)

No obstante, la descomposición de la realidad conocida hace que James Joyce no sólo cambie la narrativa, sino que cambie su estructura, su imagen, su composición, introduciendo obras de teatro en el texto o alterando la morfología de las palabras y los órdenes de la sintaxis. Esta actividad, ya por sí misma, significaría un ejercicio de acción

política muy determinado. Su orientación social parece encaminada a la presentación de una realidad diminuta, minúscula, subvertida por el poder de la historización, pero que posee una verdad en sí que es intensa e irrenunciable y que alcanza, irremisiblemente, a los personajes que se ven sometidos a ella y al esfuerzo que supone entenderla en su complejidad. Esa realidad también sirve para discutir el papel que el hombre ejerce en esa sociedad “de mínimos”. Al comparar el lenguaje de la política con el de la prostitución, las funciones sociales quedan convertidas en un instrumento de uso comercial. Joyce no pierde la oportunidad de comparar la vida de los pobres con la del poder, acomodado en su oropel, cuya imagen de infamia queda resumida en su creciente obesidad. La deformación, la hipertrofia del poder, está, así, perfectamente dibujada.

“BLOOM: (Se quita el manto majestuosamente, revelando obesidad, y desenrolla un papel que lee solemnemente).” (Joyce, 1999: 539)

Para el individuo reflexivo, no basta con degradar la sociedad que se posiciona frente a él, y en la que él mismo es centro activo, sino que ha de volver la vista hacia su propia mismidad, en la que residen buena parte de las dudas sobre la existencia. El poeta ha de colocarse frente al espejo degradante de su situación social que refleja, a su vez, la degradación del hombre en su conjunto. Seguidamente, la crítica al Arte es fundamental, como una acción que va en contra de lo establecido, examinando el papel político que juega y cuáles son las consecuencias de su intervención. Lo que parece claro es que la novela no prestigia al creador, ni a la literatura misma, pues necesita ofrecer el más alto grado de coherencia interna en el camino a una transformación efectiva de la realidad. Este tipo de autocrítica evita toda posibilidad de rechazo del medio literario, como medio válido de intelección y progreso humano, y prestigia su uso social.

“(...) los poetas (...) se han apoderado del sexo como de cosa exclusiva (...) han pretendido (...) constituirse en ciudadanos excepcionales, en intérpretes del Misterio Universal, en mensajeros de la Divinidad. ¿Y qué han logrado? Formar, ni más ni menos, parte de la caterva reaccionaria del oscurantismo (...)” (Torrente Ballester, 1988: 103)

La sociedad de la modernidad –y la postmodernidad- del siglo XX provoca en el creador una sensación de rechazo, de repugnancia hacia las consecuencias de la acción sistemática del poder, de la palabra corrompida, que se vuelve insoportable, como en la novela de Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, donde las instancias del poder actúan con plena

conformidad general. Mundos aparentemente irreales, como el concebido por George Orwell, apocalípticamente deshumanizado y frío, parecen reproducirse en modelos históricos conocidos, donde el lenguaje de la *culturización* ha tornado los seres en copias de un original. En los comportamientos cotidianos, aparentemente inofensivos, es donde se registra más intensamente la acción del poder, y donde la politización del individuo se manifiesta con mayor claridad. El niño judío que fue Amos Oz, obligado a comportarse como tal ante las agresiones externas, mantiene una dignidad que poco tiene que ver con su naturaleza infantil, más espontánea, y que ha de cumplir una serie de preceptos sociales y religiosos que subvierten, incluso, el uso libre de la lengua. De este modo, en la narrativa de Oz se incide en un aspecto muy importante de la visión de la realidad, que es crucial para edificar el sentido autocrítico de toda persona: el uso espontáneo de la lengua es el modo más importante de conocimiento, y ha de valorarse en virtud de una cultura personal, propia de una necesidad compleja y determinada por el contexto, pero no ha de venir impuesta por un sistema programado. La lengua no debe ser la lengua de la *geocultura*, sino la lengua natural del individuo que representa su diferencia esencial, su *geist*. Ese esencialismo es vital para que el hombre gane, desde el origen, su libertad. Por eso no existen lenguas correctas o dignas, y lenguas menores o indignas, tal y como sugieren los episodios infantiles de *Una historia de amor y oscuridad*. Los recuerdos de Amos Oz responden al intento del pueblo judío de defenderse de sus circunstancias históricas y mantener, así, un sentido de lo *geocultural* que, en su caso, resulta de una férrea e inamovible condición. Pero al niño no se le pregunta si quiere ser judío o no, no se cuestiona su naturaleza de nacimiento, pues ya está sometido, desde entonces, a la presión cultural y limitada que lo etiqueta. Luego, lo que puede parecer la supervivencia de los pueblos, a través del elemento nacionalista o *geoculturalista* supone, sin embargo, la castración individual de sus integrantes. Se trata de una actitud colectiva, fanática e integrista, de la que no están exentas sociedades menos implícitamente religiosas, como la occidental, en la que ideologías políticas de toda especie, han sido empleadas como válvulas de escape de una línea histórica decrepita y amortizada, pero cuyo cambio no está soportado en una reflexión global y en una anticipación individual que afecte al conjunto. Y en ese marasmo huérfano de idea, todo mensaje pétreo, dinámico y tranquilizador, fuerte en sí mismo, triunfa; sin que se adviertan, entonces, las incongruencias del mismo. La locura pertenece a un escenario mucho más amplio que el manicomio. El mundo que dibuja Ken Kesey en *Alguien voló sobre el nido del cuco*, está

presidido por una humanidad de la que carece la sociedad histórica que refleja *El conformista*, cuyas infames y tristes consecuencias ya conocemos.

“-Pero en lo que se refiere al Duce, todos estamos tan locos por él como su marido, ¿no es cierto, señora?, locos todos de atar, de duchas y de camisa de fuerza, toda Italia no es sino un manicomio, eh eh.” (Moravia, 2002: 171)

La posición política del sujeto también está recogida como una tipología, como una etiqueta, una impostura que se revela a través de una serie de rasgos identificativos; de ahí surgen los movimientos urbanos o las clases urbanas, según sea su motivación ideológica. A veces, a sus integrantes no les une un fundamento teórico común sino una toma de posición estética, que puede ser únicamente superficial o tener una connotación de algún tipo. Este tipo de personajes pertenecen a un mundo concreto dentro de la ciudad, a un espacio de exclusión que se expresa a voluntad pero que, con el paso del tiempo, se queda en la marginalidad, la mayoría de las ocasiones, puesto que no responde ya al estilo de vida imperante y, sobre todo, al lenguaje imperante. Porque, no nos olvidemos, todo grupo o corriente política tiene su argumento principal en la determinación lingüística, en su relato o correlato *intrahistórico*, en su propia terminología, nomenclatura, símbolos, espacios, elementos culturales, etc. De ahí que el anacronismo sea la nota dominante, en aquellos que desean hacer perdurar lo que sólo se manifiesta como una circunstancialidad. Los movimientos que pueden ser llamados como tales, más allá de toda estética, superan el curso de la historia, porque han sido determinados por una cultura, con mayúsculas, por un lenguaje íntegro, que engloba el reconocimiento de la sociedad y que construye un modelo teórico, por eso perviven y pueden adaptarse a las nuevas circunstancias. Al igual que con las tribus urbanas, los *ismos* y la bohemia dejaron su huella y su herencia simbólica, pero no pasaron de ahí, difuminándose en los postulados de unos más amplios modernismos, por poner un ejemplo.

“Andar por ahí con esa barba, defendiendo las virtudes del fetichismo y el voyeurismo... Andar por ahí con esa barriga, abogando por la pornografía y haciendo ondear la bandera de su polla. Qué viejo chiflado patético y pasado de moda estás hecho, Mickey Sabbath.” (Roth, 2011: Posición 6425-6427)

Porque esas tribus, al revés de lo que preconizan, no dan una respuesta al sistema, sino que conviven en él dentro de sus márgenes, limitándose, como la señorita Cochrane en *England, England*, “a seguir la lógica del mercado” (Barnes, 1999: 218). Otros estilos de

vida, propios del que no se arrincona tras la imagen de un impostado enfrentamiento con los medios es aquel que, siguiendo una filosofía primaria de la supervivencia humana – que en un estado capitalista significa la acumulación ilimitada de bienes contables-, fuera de toda razón, utiliza el poder y la fuerza como una idea histórica, hallando ejemplos en el pasado que vinculan su acción al devenir del hombre, que es incuestionable y que parece inevitable, por encima de cualquier otra idealización humana. Por eso el más fuerte es el que sobrevive, y la dialéctica aparece como una pérdida de tiempo, un argumento de los débiles para no sentir su debilidad. Esta actitud es la antipolítica, la evasión de la discusión y de la puesta en marcha de argumentos reelaborados a partir de premisas y necesidades.

“Nuestra palabra. Tú y yo, miembros de esa masonería: la orden de la chingada. Eres quien eres porque supiste chingar y no te dejaste chingar (...)” (Fuentes, 2007: 123)

Pero claro, el hombre, además de establecer una tipología de vida, que encuentra una posición en el mundo y que puede etiquetarse y confrontarse con la de los demás, es decir, además de autorreferenciarse en el medio, el sujeto, decimos, conserva un secreto íntimo, y posee la necesidad de mantenerlos, pues son un patrimonio que no se puede compartir. Hay que esconder los secretos, la verdad propia, como si fuera un arma peligrosa. En esos secretos es donde podemos hallar la única respuesta, o donde tal vez podamos elaborar la única pregunta válida de nuestra existencia. Resulta más sensato, empíricamente hablando, no revelar los secretos y mantener al yo escondido en la subconsciencia. La novela, la narración literaria, extrae esos espacios de la mente del sujeto, mostrando la voz del yo. Esta modernidad huye de los estereotipos sociales, de las tipologías y las clases artificiales, y de todo símbolo que no muestre la realidad. Incluso en la renovación de los realismos, el hombre busca su estado natural, su acomodo en el conjunto de la sociedad, y el colectivo le provoca dudas y ansiedades, miedos y certezas, que ha de evaluar en la tranquilidad de su espacio original. Hacer de ese espacio un espacio extensible, hace que el hombre ponga en el terreno de la dialéctica sus más íntimas vías de conocimiento, lo que puede resultar incomprensible para el otro, y germen de un conflicto posterior. Por eso es tan importante ser capaz de guardar el secreto, que la novela usa como un material privilegiado pero, a la vez, cotidiano, donde sólo accede el lector. Empero este diálogo no es arriesgado, sino una valoración comunicativa, por lo que el sujeto, en este caso el personaje, puede hablar con la mayor de las libertades, puesto que

su orden empírico no se va a ver afectado por esta circunstancia. Así descubrimos que hay muchas realidades tras las varias capas que esconde el devenir.

“Aquella mañana salió de la niñez en la que se encontraba aún por la noche. Por primera vez sospeché que había algo que convenía esconder para sí y que si lo revelaba, lo haría tan sólo a personas que sabían gritar y castigar, que fumaban y cerraban las puertas con pestillo. Por primera vez, en el caso de esta nueva Motovilija, ella no dijo todo lo que pensaba, y lo más importante, esencial e inquietante lo guardó para sí.” (Pasternak, 2000: 34)

De aquí cogimos una dificultad innata en el individuo para hallar un interlocutor adecuado, un oído diseñado para la comprensión de nuestras ideas, receptivo y capacitado para interpretar lo que decimos. La gran apuesta de la comunicación intelectual del ser humano choca con el principal de los problemas: la emisión del mensaje no garantiza su recepción y, mucho menos, su comprensión. Por lo tanto, dependiendo del mensaje, sea literario o evocador de una voz original, todo ser encuentra su correspondencia en la aceptación de la terminología usada en su lenguaje, en los términos semánticos y formales en que el emisor los entiende, o al menos en el mismo espacio de manejo de las connotaciones y denotaciones que encierra. Hablaríamos, en este caso, de *estamentos lingüísticos*, espacio intelectual en el que se produce la comunicación entre seres hablantes que hablan, por así decirlo, un mismo lenguaje. Las auténticas clases sociales deberían pertenecer a un mismo estamento lingüístico, pues sólo así podrían compartir, plenamente, una visión teórica del mundo en su máxima conexión comunicativa y cognoscitiva. Sin embargo, los individuos de la modernidad han encontrado un mundo ruidoso pero incomunicado, alienante, y este hecho manifiesta la desesperación del hombre, la mayor de ellas, en forma de soledad, de aislamiento.

“Llevo puesto el abrigo siberiano de los judíos, como todos los demás. (...) ¡Debo buscar a alguien! Todavía no sé exactamente a quién (...) temo que ya lo hayan deportado antes que a mí, aunque sólo con él puedo hablar de aquello, sólo con él y hasta la séptima generación, de la que ya no puedo salir garante porque después de mí no vendrá nadie.” (Bachmann, 2005: 203-204)

Que el individuo critique el sistema, o que cuestione el orden social, implica también la crítica del modelo de expresión elegido y la calidad del mismo. En este sentido, la acción se aproxima a la de la crítica literaria, pues expone las dudas ante la estética formal del instrumento crítico, así como su idoneidad para la acción política pertinente. No siempre

el modo de revertir el orden social llega a buen fin, entre otras cosas porque ha de instrumentalizarse una vía de evolución atractiva, que invite a la colectividad a sumarse. Ese tipo de proselitismo es una nueva culturización del hombre, que sólo tendrá éxito en la medida en que el lenguaje utilizado sea, a la par que “auténtico”, un medio que esté en la dimensión de las expectativas del ser. Groucho Marx, con un sarcasmo coherente y ácido, pone en entredicho las razones por las cuales un nuevo lenguaje es capaz de ser admitido por el grupo, cuestionando, a la vez, la capacidad de la crítica para hacer análisis acertados.

“Si te has dedicado a estudiar la historia de la joven América, cosa que pongo en duda, de lo contrario no estarías perdiendo el tiempo leyendo esta porquería, sabrás que originalmente existía una razón práctica para que los mormones practicaran la poligamia.” (Marx, 1977: 181)

En la misma línea de razonamiento, si el discurso crítico ha de ser puesto en duda, ya que su voluntad de transformación, en sí misma, no supone ninguna garantía de éxito, también hemos de cuestionar la cultura establecida, que es un elemento de desorden implícito. La cultura, tal y como está estructurada, dentro de la línea narrativa histórica, ha de ser extirpada de la población. Así es como en los personajes orwellianos aparece el sentimiento de culpa, ante el conocimiento inoculado por una educación dirigida. La cultura, como medio de opresión, sólo genera dolor y desesperación en aquellos que son capaces de recuperar su sentido crítico, ignorancia y agresividad, en los que aceptan su mandato. Como se lee en *El movimiento V. P.*, transformar el orden de la creación y, por consiguiente, el orden de la cultura, es como cambiar el mundo desde sus bases, impidiendo que la sinrazón y la *geocultura* se apoderen de la libertad de pensar. También es instaurar un mecanismo de convivencia que no obligue al individuo a ser un ente productor, y únicamente eso, sino que su capacidad de trabajo le sirva para generar un espacio vital, en el que poder desarrollar otras virtudes del intelecto. La población debe ser equilibrada en orden a su disposición intelectual y cognitiva, en todas las dimensiones de su racionalidad.

“On a quasi-systematic basis an attempt was made to eliminate that portion of the population which was incapable of producing for the economy.” (Mailer, 2013: Posición 4120-4121)

Como ya hemos constatado superficialmente, el caso de la mujer debe consideración aparte. No sólo estamos tratando con un individuo que participa de la problemática del

ser en la modernidad, con todos sus condicionantes, sino que, además, sufre de una marginación especial, heredada del lenguaje simbólico transnacional, que la considera un ser menor, ya desde el mensaje bíblico. Las religiones monoteístas, sobre todo, hacen hincapié en su condición de individuo de segundo grado, cuyo papel en la sociedad depende de su relación con el varón. Esta disposición social se transmite al legado cultural y forma parte del aburguesamiento de la ciudad, incluso una vez superada su condición de ciudadano pleno de derecho frente a la ley. Por lo cual, aún seguimos hablando de literatura “femenina”, como si el ser mujer fuese un condicionante extraordinario a la hora de valorar un hecho creativo. Pero también hemos de reconocer que determinadas obras están impregnadas de esa singularidad, y están escritas desde un punto de vista que sería muy difícil de encontrar en un autor varón –al menos en los aspectos más descriptivos del problema-. Por lo tanto la novela moderna aborda el tema de la sexualidad desde el ámbito de la mujer como centralidad; eso supone una novedad en sí misma y un desbordamiento de los ámbitos tradicionales de la narración, que también suponían una mujer polarizada ante las reformas sociales. Ahora la voz de la mujer es una voz primera, original, y nos descubre una realidad que es muy de tener en cuenta, a la hora de construir el modelo teórico globalizado.

“Los vocablos ‘ar (oprobio) y ‘aib (vergüenza) son un motivo constante en la literatura femenina y feminista árabe. Los dos términos expresan la represión que se le impone a la mujer a través de su biología, teniendo como objetivo convertirla en un objeto sexual al que no se le concede participación verdadera en el ámbito sexual, es decir que se le impide su realización en tanto que sujeto sexuado.”
(García Castañón, 2000: 49)

El lenguaje de la historia no conoce de patrias, puesto que es de su narración de la que se derivan los símbolos nacionales, y no al revés. De este modo, su línea narrativa crea mitos que se universalizan, como el de la mujer, que tanto en sociedades ricas como en las menos favorecidas, conservan determinados *tics* que conectan inherentemente con los colectivos. La imagen de la mujer como objeto sexual y herramienta social de segundo grado es, curiosamente, común entre sistemas donde la mujer trabaja y tiene un cierto grado de independencia, así como es legalmente un ciudadano de derecho, con aquellos lugares en que se prescribe su maltrato físico o es sometida por una ley religiosa. Lo que demuestra que el discurso de la historia permea los mundos y las estructuras políticas, conformándose como una *metacultura*.

“Los estudiantes masculinos del CCNY eran ambiciosos y miraban hacia delante. Se preparaban para hacer verdaderas carreras. Entre las chicas se podía estudiar, como materia principal, home economics, una “asignatura” que preparaba y fortalecía a la estudiante para la economía doméstica y la maternidad.” (Klüger, 1997: 230)

Por eso es por lo que, precisamente, la mujer ha permanecido fuera del discurso poético como individuo protagonista, durante una buena parte del desarrollo de la cultura universal, quedando integrada en la idealización a través del símbolo medieval, religioso o renacentista, que luego hemos ido heredando en variadas morfologías pero con un mismo significado. Cuando se produjo el cambio de orientación en la percepción de la mujer como un objeto de expresión poética, se instrumentalizó su lado sexual, como una sublimación del *malditismo* que la poesía simbolista enraizaba en la modernidad: así en Baudelaire. Pero, tal vez, ése no era tampoco el uso adecuado de una voz que pretendía dejar de ser objeto para liderar su propia expresividad. Algo que nos recuerda Suzanne Clark:

“Symbolist poetics installed the text itself as a kind of feminine fatale, a female otherness speaking the subject. Does not the place which might be occupied by a femme fatale exclude a woman as speaking subject and make evident how the possibility of such a ruptura of the symbolic is dangerous?” (Clark, 1991: 103)

Empero, la mujer ha de enfrentarse, como cualquier individuo, a dos dimensiones del problema: la dimensión global, donde su posición renovada deja muy claros cuáles son los papeles que desea jugar y de qué modo desea conseguirlos y, dos, el enfrentamiento con el entorno cercano, principalmente el familiar, donde su nuevo rol obligará a un período de aceptación y desplazamiento del resto del grupo. Porque no olvidemos que todo cambio implica un replanteamiento de los vectores relacionantes y cambia, por consiguiente, a todos los miembros actantes. En cualquier caso, las mujeres creadoras han mostrado esa realidad cercana desde su experiencia, abriendo al lector a una modernidad de a pie, que tiene que batallar día a día con sentimientos y sensaciones íntimas, ligadas a nuestro progreso, pero también a nuestra felicidad personal, donde los mundos imperfectos, hace tiempo ya, fueron consolidados sin el permiso de los protagonistas, que deben deshacer el entuerto. El hijo del matrimonio, fruto de una sociedad y un modelo imperfecto, en *El cuaderno dorado*, sufre de desorientación y es causa de dolor, a su vez, para los progenitores, enfrascados en la consideración de un nuevo modelo relacional. Al

discutir, provocan el desarreglo de los cimientos que mantenían sólido el edificio familiar, poniendo al descubierto las debilidades y las culpas.

“-¿O sea que tu aplomo procede de holgazanear por ahí? (...)

Molly no hizo caso de Anna y pasó al ataque:

-Lo que dices de mí puede que sea o no sea verdad. Pero ¿de dónde sacas tú el aplomo?

No quiero que Tommy sea un hombre de negocios. (...) Vamos, Richard, ¿cuántas veces has venido a verme y, sentado en este sillón, me has dicho cuán vacía y tonta era tu vida? (...)

-De acuerdo, no soy oportuna. ¿Por qué debería serlo?

Richard dice que mi vida no vale mucho; de acuerdo, también. Pero ¿y la suya? Tu pobre Marion se ve tratada como ama de casa o como anfitriona, pero jamás como ser humano. Tus chicos están marcados por el molde de las clases altas por mero capricho tuyo, a la fuerza. Tus amoríos son estúpidos. ¿Qué razón me das para admirarte?” (Lessing, 2004: 55)

3.2.4. El impulso individual.

En este trabajo hemos defendido la idea de que el impulso individual es el auténtico artífice de los cambios colectivos. Toda la renovación del lenguaje de la novela es producto de lo que hemos llamado los *modelos teóricos*, identificados con las creaciones particulares de los novelistas, que en sí mismas constituyen todo un paradigma de construcción de la realidad y del ser. El individuo, en consecuencia, ha pasado a protagonizar el papel narrador de la novela, pero también se convierte en objeto pasivo de la descripción literaria, por cuya conciencia pasan los objetos y las experiencias que han de ser analizados. Los relatos se adentran en el posibilismo intelectual del yo, que aprovecha el cauce del saber freudiano y los avances técnicos de los modernismos, e identifican la fenomenología singular de los términos, así como su capacidad mutativa, connotativa y múltiple. El individuo, el yo, es el gran tema de la novela moderna, independientemente de que desapareciera en diversos períodos o fuera sometido al escrutinio de una crítica artística circunstancial, apegada a la terminología histórica. Pero la literatura independiente, la literatura con mayúsculas, crea a espaldas de todo presupuesto formal, tan sólo se evoca en sí misma, incluso en aquellas formas y líneas de narración que ya han sido holladas, pero que pueden ser reutilizadas de una manera íntima, personal, haciendo de ellas un modelo nuevo. La literatura se convierte, así, como

dijimos, en el arma de acción política que más posibilidades ofrece al sujeto, a ese sujeto que desea, en el orden interno, que la investigación del protagonista de la obra no se detenga, en la convicción de que hay algo ancestral en el país que nos impide avanzar hacia la completa humanización del hombre. En *Tiempo de silencio*, la escenografía da pie al siguiente discurso, más propio del ensayo noventayochista que de la novela experimental.

“Hay posibilidad de construir unas presas que detengan la carrera de las aguas. ¿Pero, y el espíritu libre? El venero de la inventiva. El terebrante husmeador de la realidad viva con ceñido escalpelo que penetra en lo que se agita y descubre allí algo que nunca vieron ojos no ibéricos. Como si fuera una lidia. Como si de cobaya a toro nada hubiera, como si todavía nosotros a pesar de la desesperación, a pesar de los créditos. Esa cepa cancerosa comprada con divisas otorgadas por el Instituto de la Moneda. Traída desde el Illinois nativo. Y ahora, concluida.” (Martín-Santos, 1978: 7-8)

La presencia del yo no sólo invita al diálogo activo emisor-receptor, sino que ha de crear unas condiciones intelectivas completamente diferentes. La comunicación se ha alterado, desde el momento en que el narrador ya no es una figura omnipresente que lo condiciona todo. El escritor, que es el yo comprometido y revolucionario, ha de mirar a la obra con los ojos del político, pero esto no se consigue en términos de política empírica, sino en los parámetros del oficio artístico que representa. Por lo que, ante el desafío de la evolución y el progreso social, el hecho político ha de huir de la terminología aprehendida, instaurada por el régimen histórico y la metacultura, para inmiscuirse en los engranajes de su instrumentación literaria, la única a la que tiene acceso realmente, y la única que ofrece caminos de simplificación comunicativa de toda esa complejidad. El escritor, así, realiza la pregunta, en primer lugar, sobre el ser de la novela, llevando el asunto hasta los cimientos de su formalización. Técnica y estructura son puestas en duda, así como medios de diversificación de la materia y semantismo, y de la propia semiótica. La esmerada reactualización de los valores literarios y su modelización como herramienta artística y cognoscitiva, ha tenido que lidiar con la inveterada crítica de quienes observaban sólo la superficie de la acción, y no han sido capaces de percibir el esfuerzo socializador que la obra, en sí, conlleva. El problema de la formalización de un nuevo lenguaje, o de un nuevo modelo artístico o expresivo, es el problema de la culturización neutra del individuo, aquella que crea las capacidades y ofrece las preguntas, pero que no da las respuestas.

“Hoy se pregunta al escritor por el compromiso. El *engagement* sartriano o el realismo socialista son respuestas seguidas por muchos, a los cuales les interesa más una literatura de denuncia que una revolución formal. Para otros, la revolución no ha de hacerse a nivel de temas (...) sino que igualmente revolucionaria puede resultar una obra que se dedique a destruir el lenguaje. (...)

El autor nuevo se encuentra en su novela con el problema de que el pasado es un presente revivido. (...) El monólogo actúa directísimamente sobre el lector al no necesitar de la mediación del narrador y, además, al ser forzosamente presente, un presente vívido que puede o no corresponderse con el tiempo de la narración. Por medio del monólogo interior el autor moderno ha encontrado la posibilidad de actualizar ese pasado que él quería destruir.” (Sanz Villanueva, 1972: 262-263)

Sin embargo, ¿qué significa un “nuevo” lenguaje? Para la novela moderna el asidero formal de un esteticismo ensimismado, es una manera de mostrar el poder de la palabra para autoadministrarse y para acaparar la multiplicidad que representa a toda realidad; además, otro recurso literario es el de sacar a la superficie determinados usos de la lengua que habían permanecido ocultos para el género artístico, que no pertenecían a la cultura, como concepto exclusivo. Por lo tanto, no se trata únicamente de una actitud, o de un edificio intelectual, porque para abordar el impulso de libertad que toda conciencia crítica requiere, siempre que se alza contra la sinrazón, sin medir las consecuencias, en un ejercicio de dignidad e insumisión, conformando nada menos que la esperanza de toda la humanidad, la literatura no puede limitarse al ejercicio crítico sin hacer de él una acción íntima, que pertenezca al protagonista. Y para ello ha de usar su lengua, ha de hablar desde su cultura personal, desde su arraigo, desde su imperfección, si se quiere, pero ha de ser él mismo, y no una impostura ficticia. Esto es lo que analiza Rafael Conte, a propósito de *Viaje al fin de la noche*.

“Pero esta escritura “antiburguesa” era también una literatura cuya simple expresión se convirtió desde el principio en “antisistema”. (...) este lenguaje surgía como de las profundidades mismas del “inconsciente” narrativo popular, que aquí se personalizaba en un sentido global y totalizador, daba la palabra a quienes hasta entonces habían casi carecido de ella, a todos los abandonados, a los desposeídos, a las víctimas, al pueblo llano, pero no tan sólo para que ese inconsciente colectivo hablara y se expresara para empezar desde ese “interior” del que estaba ausente –la literatura-, sino que también así comunicaba su trasfondo colectivo global.” (Conte, Rafael: *La literatura y la moral*, Prólogo en, Céline, 2001: 22-23)

El hombre, en su homocentrismo universal, romántico, trágico y advenedizo en la modernidad, quiere acaparar el diálogo con el lector desde el primer momento, incorporando la idea como una experiencia fenomenológica íntima, no como un simple

sustrato abstracto, elaborado en un laboratorio filosófico. Por eso su palabra suena a verdad. No obstante, existe el peligro inabordable de que se transforme en un instrumento de poder, no equilibrador sino imperante. Y este peligro define la actitud de la existencia humana, entre la oportunidad de dominio y el rechazo al dogmatismo del yo, dirigiendo la palabra hacia el otro, y hallando en éste la respuesta. La historia del siglo XX es la historia del yo hipertrofiado, de una experiencia ajena al discurso de la conciencia, pues se trata de un yo estigmatizado por el devenir, que alude a los símbolos de la metacultura, que ha crecido al albur de las fuentes ya registradas. No es un yo de la búsqueda, es un yo de la reafirmación, del convencimiento, y ése es un yo pernicioso, dominador, agresivo, incivilizado. La literatura, en este tratamiento de la voz protagonista, indirectamente, y a veces sin más intención que mostrar el poder de la palabra en todos sus órdenes, se maneja en los bordes de esa peligrosa expresión de la conciencia, que parece un modelo adquirido y no propio. En consecuencia, también, parte de la literatura de la modernidad, lejos de responder a un patrón de conducta política de modelo teórico individual, en la acción que hemos descrito como reiniciadora de los valores de humanización del hombre, ha servido de ejemplo a filosofías beligerantes con el débil, de una poderosa sonoridad histórica y justificadoras de todo régimen dictatorial, donde el orden se entiende como una estructura pétreo y no como la gestión de una globalidad compleja, con todas sus dificultades y diferencias. Por eso, no todas las estéticas similares, desde el punto de vista de la crítica literaria, deben ser vistas desde el mismo ángulo, pues manifiestan intereses particulares o colectivos no siempre coincidentes. En este sentido, la consideración de la obra como modelo teórico, literario y vital, en sí mismo es una actitud mucho más consecuente que la de la valoración de unas líneas formales o cronológicas. Por eso es por lo que, en su diferencia temática o técnica, muchas obras aquí analizadas, que no deberían responder a una misma línea genérica, son tratadas como representantes de un mismo movimiento expresivo. Este ejercicio comparativo parece, a todas luces, más natural y acertado que el que ofrecen algunas etiquetas académicamente instauradas.

“Aunque el Modernismo literario en lengua inglesa se acercó en ocasiones al filofascismo, esta creencia en la selección de los más aptos fue también compartida por algunos escritores de la izquierda. En *On the rocks* (1933), Bernard Shaw justificaba la dictadura del hombre fuerte como remedio frente al desorden. El Auden de *The Orators* (1932) estaba fuertemente influenciado por las doctrinas autoritarias de Lawrence, como él mismo reconocería años más tarde (...)” (Hidalgo Andreu: 36)

En la novela cansiniana no hay una actitud de desprecio por el débil o por el menos favorecido socialmente, sino una mirada, en ocasiones, condescendiente que, en realidad, lo aparta de los lugares escogidos, de las posiciones realmente transformadoras. Su misión consiste en dignificarse, dentro de los órdenes de su vida cotidiana, sin más, aunque esa experiencia se puede extrapolar al resto de la convivencia comunitaria. Ese ejercicio educativo es un gran arma intelectual de transformación, pero el lenguaje que utiliza, a veces, también puede dar lugar a pensar que son seres apocados, alejados del ideal humano de fortaleza que representa, sin embargo, algún otro personaje de Cansinos, emblema de la modernidad, de la ultrarrealidad, de lo venidero. Por eso, se puede decir que en la novela del sevillano se entrecruza la presencia de los más fuertes, de los capaces, de los que miran más allá, y de aquellos que, en su debilidad, en su insignificancia, renuncian a cambiar el mundo si no es a través de los pequeños detalles. En este sentido, se trata de un ejercicio de integración, más que de una exclusión mutua.

Como en tantos otros órdenes de la vida, las mujeres protagonizan el cambio de una manera más decidida, pues son los primeros individuos que hacen suyos los postulados del nuevo modelo teórico. La novela creada por las primeras autoras modernistas es mucho más incisiva, más creativa en su original aportación a la crítica generalizada del sistema, pero también más condescendiente con el hombre, como género, del cual soporta su errónea actitud y trata una evolución progresiva y solidaria. Djuna Barnes representa buena parte de este cambio formal y activo del género, con un modelo teórico innovador y sonoro, real en cuanto verídico.

“Se crea entonces un nuevo lenguaje repleto de metáforas e imágenes que invierten el orden social. La finalidad es crear una realidad que supere el antagonismo entre los géneros.” (Cobos Fernández, 1995: 154)

Como realmente la duda es el principio de todo cambio, Barnes acaba cuestionándose hasta el propio lenguaje, como un fundamento exclusivamente humano, en una actitud netamente modernista. Ya sabemos que es la incertidumbre la que inicia el cambio y es la reflexión la que lo completa. De todos modos, la iniciativa intelectual es contraria a una construcción social, puesto que sabe de sus imperfecciones. El choque que se produce parece, de alguna forma, inevitable. De ahí que muchos autores opten por el escapismo de su modelo estético, ofreciéndose como una alternativa, no siempre efectiva, de cambio.

“¡Ah, mayor Stede Bonnet, tengo razones para creer que los principios de la religión que os inculcaron en vuestra juventud (dijo Nicolás Trot) han sido corrompidos por nuestra mala vida y por vuestra excesiva aplicación a la literatura y a la vana filosofía de estos tiempos (...)” (Schwob, 2003: 175)

Existen determinados sectores de la sociedad que son susceptibles de replantearse los conceptos heredados. Entre ellos, los jóvenes, que presentan discrepancias con las instituciones, a las que perciben como caducas, adustas, incomprensibles, ajenas a su espíritu libre e innovador. Y, en el otro lado, está el intelectual, el espíritu crítico que, no por su naturaleza vital, sino por su afán científico, creativo, se muestra inquieto e inconformista. La visión del intelectual es, para la mayoría, la visión de un loco, incómoda, que no encaja con los compartimentos estancos ya creados. Para combatir tanta irracionalidad, Bruce Chatwin propone viajar, conocer la globalidad del mundo en toda su dimensión. El camino es una forma de expiación de cualquier mal, igual que sucedía en el cristianismo antiguo con la peregrinación. Esta es una actitud vitalista que destila pasión por la experiencia y el conocimiento, y una constructiva manera de edificar la personalidad y la posición del hombre en el mundo. Algo que también constituye la raíz de novelas como *En el camino*, de Jack Kerouac, o *Mis viajes con Charlie*, de John Steinbeck.

“Los propagandistas nazis argumentaban que los gitanos y los judíos –pueblos con la trashumancia en los genes- no podían tener cabida en un Reich estable.

Sin embargo, en Oriente aún sustentan el concepto antaño universal, a saber, que la trashumancia restablece la armonía original que en otro tiempo existió entre el hombre y el universo.” (Chatwin, 2000: 238)

Ante el quietismo estructural de la tribu humana, el arte subvierte los usos y costumbres y también altera los convencimientos o vaguedades políticas. De ahí la imagen de ente invasor que algunos tienen de la modernidad, pues no sólo se magnifica su labor transformadora, sino que se escenifican sus recursos *asociales*, que rechazan toda moralidad pública, y se muestran en su plenitud natural, desafiando la cotidianidad y alterando las conciencias. Una de las labores más importantes del arte surge de la provocación, que es una experiencia catártica para el receptor, al progresar en su modo de pensamiento bajo el estímulo de la acción exterior. La provocación evoca una pregunta, que es el principio de cualquier posición crítica.

“Mary-Ann toca el brazo y me dice:

-De verdad, señorita Myra...no debería usted escribir así, en público.

Me reprende suavemente, porque escribir en público en la época electrónica es cometer una obscenidad antisocial.” (Vidal, 2000: 119)

Así que la provocación es un medio para despertar conciencias, y oculta la convicción del diferente, del antisocial, de redimir a la sociedad y al individuo con su acción. La provocación es una acción agresiva, pero no violenta, porque lo que busca es escandalizar a quien la percibe, y el escándalo es el resultado de una cultura histórica, tipológica, que se revuelve ante la amenaza, ante la anomalía. El punto de inflexión generacional, que nace de un interrogante, de un estímulo, es una impresión ante la realidad contada o experimentada. Suele ocurrir que la provocación nace de un sector más joven de la sociedad, pero también es percibida por él de un modo menos beligerante, pues ha pasado menos tiempo –o aún no ha tenido el suficiente- culturizado por la terminología convencional adquirida. Por lo que el nexo entre un movimiento impulsor y sus actantes suele llegar de la mano de los más jóvenes, o de los desclasados, como los artistas, así como los aceptados en su singularidad, como científicos y filósofos. Sin embargo, el movimiento impulsado por los jóvenes suele ser más efectivo y directo, ya que su labor no es captada como una labor de oficio, sino como un germen de transformación que pertenece al sedimento mismo de la sociedad: el Mayo del 68, el movimiento *punk*, de raíces anarquistas, o los *hippies* en los años 60, el 15M español, o la llamada *primavera árabe*, las revueltas de la plaza Tiananmen de 1989 en China, o los movimientos universitarios en México contra los abusos de los derechos humanos, etc.

“(…) ¿cómo debía interpretar mi generación, la de los nacidos más tarde, la información que recibíamos sobre los horrores del exterminio de los judíos? No podemos aspirar a comprender lo que en sí es incomprensible, ni tenemos derecho a comparar lo que en sí es incomparable, ni a hacer preguntas, porque el que pregunta, aunque no ponga en duda el horror, si lo hace objeto de comunicación, en lugar de asumirlo como algo ante lo que sólo se puede enmudecer, presa del espanto, la vergüenza y la culpabilidad.” (Schlink, 1998: 103-104)

El individuo más joven reclama su derecho a ser formado, a ser educado a todos los niveles, a tener armas suficientes para enfrentarse a los errores de las generaciones precedentes, a crear un mundo distinto. Y ese impulso, esa tenacidad de luchador, tiene en su fresca vitalidad un actante primordial y continuo, que impulsa con intensidad las

reformas y que presiona para que éstas lleguen en tiempo y forma, a fin de favorecer a su generación. Porque existe, más allá de la Europa que se presenta como una enfermedad histórica, congénita, incurable, una visión del orgullo del individuo por encima de las clases sociales, algo que es muy patente en los personajes desastrados, vencidos, de la novela cansiniana, y que el género moderno explota como un carácter formal de los nuevos tiempos. Esta dignidad y autoconfianza del sujeto joven es la mejor arma educativa posible, pues nace de la motivación a ultranza, de la voluntad de crecer, que es el germen incansable de la transformación de la realidad, y suele manifestarse en condiciones de opresión o de indiferencia, según se hable de sociedades pobres o ricas. Aunque este sentimiento global se puede confundir en los diferentes sectores sociales, y no hay un patrón fijo de conducta.

“Así que estos son los que nos lo quitan todo, pensé, hasta la leche materna.

¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué?

¿Con qué derecho?

Soy más listo, sé más, y no hablemos de lo que vale mi puño... Casi me eché a reír.” (Székely, 2007: 166)

Toda esa intensidad, como vemos, siempre bordea el límite de la violencia. En los personajes que no saben equilibrar sus emociones, se vulneran los márgenes de la acción colectiva, y se someten a los “enemigos”, a los ideólogos de la parte contraria, a situaciones de respuesta animal, ya que el joven interpreta que tiene derecho a imponer lo que otros le han negado históricamente. Así que cuando la reflexión desaparece, y el diálogo se hace imposible, la acción de las nuevas generaciones es una revolución en términos del relato convencional y, como vimos, su consecuencia será el desastre y el intervencionismo institucional, basado en los mismos constructos sociales, pero con diferente nombre o estética. Es decir, que para que las nuevas generaciones obtengan auténticos resultados transformadores, evolutivos, han de usar modos nuevos de acción que no pasen por la violencia, sino por el diálogo y la empatía colectiva, la integración, y sean métodos constructivos en cualquier caso. El peligro de la reclamación de derechos mediante la violencia es el que manifiestan personajes como el Jack de *El señor de las moscas*, que termina convirtiendo en una dictadura mortal lo que no es sino una reivindicación, o una queja frente al sistema de organización que han diseñado unos niños desvalidos, perdidos en una isla desierta. Porque, en realidad, una vez que el individuo está convencido de que hay algo que cambiar, una vez que se ha producido la pregunta,

su camino es irreversible, pues la importancia del hecho sugiere una respuesta, una solución, y se hace imposible la indiferencia. Para que la efectividad de la acción sea constatable, el respeto por el medio natural al que el hombre pertenece, indica la nobleza de esta versión del superviviente, muy diferente de lo que podemos identificar como un depredador, cuyo rasgo principal es el desinterés por el bien público. Así que, además del diálogo, la generación impulsora debe ser consciente de que el orden social no puede transformar el orden natural de las cosas, que tiene sus propias reglas y a las que el hombre debe plegarse. La naturaleza y sus ritmos, al final, es lo que marca la auténtica posición del hombre en el mundo, lejos de toda sociedad y construcción artificial. Utilizar esa referencia por encima de todo lenguaje de la historia o de toda metacultura, es crucial para entender la ontología humana y para elaborar criterios de convivencia más equilibrados y justos, a la par que efectivos.

“Entonces empezó a sentir pena por el gran pez que había enganchado. Es maravilloso y extraño, y quién sabe qué edad tendrá, pensó. (...) Brincando y precipitándose localmente pudiera acabar conmigo. (...) Me pregunto si tendrá algún plan o si estará, como yo, en la desesperación.”
(Hemingway: 51-52)

Toda juventud deseosa de vivir, de experimentar, y de considerar las experiencias como una auténtica enseñanza que coadyuva a la creación de un nuevo lenguaje, propio de los tiempos, es una generación que presenta un alto nivel de autoconciencia. El papel del individuo no aparece diluido en la masa, pero sí que aparece fortalecido por una misma necesidad de integración y, sobre todo, de exposición pública. Lo que caracteriza a estos grupos surgidos de la inquietud juvenil es su afán de expresión colectiva, de reelaboración de las estéticas formales que confunden al hombre con el grupo. Al vestirse de la misma manera, al probar los mismos estimulantes o al escuchar la misma música, no sólo no actúan como *masa*, sino que hacen que ésta ejerza de *sujeto*, con unos rasgos comunes a todos los que conforman el colectivo. Es una manera de hacerse fuerte, de hacerse oír y de mostrar orgullo por una forma distinta de pensar. El inconformismo juvenil es un buen camino para encauzar la angustia y la soledad existencial, y tiene multitud de formas para hacerlo.

“Eran como el hombre del calabozo y las tinieblas, el underground, los sórdidos hipsters de América, la nueva generación beat a la que lentamente me iba uniendo.” (Kerouac, 2000: 70)

Por tanto, al chocar con el problema de la ubicación del individuo, al cuestionar el modo de reconocer el lugar que se ocupa en la historia, en el contexto, en la cultura, etc., el sujeto supera órdenes que parecían intocables, hasta ese momento, como el de la religión, cuya funcionalidad institucional está fuera de toda duda. Cuando el Señor de Saint-Savin habla con Roberto, en *La isla del día de antes*, no esconde sus verdaderos ideales y sus razonamientos, que le impulsan a moverse por el mundo y realizar actos extraordinarios:

“No lo creeréis, mas en su idioma [el de los indígenas] no existía ningún término adecuado [para Dios]. (...) la religión es necesaria al pueblo y el sabio debe sacrificar parte de su independencia para que la sociedad se mantenga firme.” (Eco, 2005: 232)

Dando en el clavo de lo que significa la metacultura: una manera de mantener el edificio en pie, a costa de la libertad de pensamiento de los ciudadanos. Por eso es por lo que siempre existe una moralidad basada en la ética del comportamiento personal y los principios de la razón, más allá de toda culturización previa. Y el individuo, que no soporta los materialismos opresores, percibe como el mayor de los tesoros de la vida el de la elección, el de la posibilidad. El orden natural del hombre, que es su propia capacidad de construir el destino, no se siente cómodo en el encaje de los órdenes artificiales, sobrevenidos, ya que lo importante es poder constatar que, en cada momento, la decisión es una cuestión de conciencia, y la conciencia es un yo personal e intransferible, que no puede ser sustituido por una norma general. Aunque la novela moderna también evalúa los límites de esa libertad natural del hombre, que chocan indefectiblemente con las libertades de los otros hombres, provocando la aparición de conceptos como el respeto, los principios de convivencia o la acción equilibradora de las fuerzas sociales.

“(...) el ser humano está dotado de libre albedrío, y puede elegir entre el bien y el mal. Si sólo puede actuar bien o sólo puede actuar mal, no será más que una naranja mecánica (...). Es tan inhumano ser totalmente bueno como totalmente malvado. Lo importante es la elección moral.” (Introducción, Noviembre de 1986, en Burgess, 2002: 11)

Por tanto, siempre hay una conciencia individual que es considerada tal porque existe una conciencia social, o de grupo. Y ahí es donde el hombre es responsable de establecer su propio criterio, desde sus límites cognitivos y no desde el exterior, sobre los fundamentos de su sitio en el medio. La novela hace hincapié en este sentido de la responsabilidad y el

criterio del individuo, quien en su libertad de pensamiento y acción, puede tomar decisiones equivocadas o injustas, pero cuyo margen de maniobra ha de ser respetado, por encima de todo, pues éste es el principio de toda liberación de la metacultura. En ocasiones, en personajes como Atticus, en *Matar a un ruiseñor*, la heroicidad del individuo no consiste en impulsar enormes transformaciones, o en movilizar estéticas provocativas, sino en hacer cumplir los fundamentos íntimos de las leyes de la sociedad, convirtiendo a un papel solemne en un acto de moralidad pública, en una conversión de las palabras en hechos, dando forma a una convicción íntima y considerando la ética del oficio como imprescindible para el progreso social. Y este cambio, íntimo y silencioso, también es provocador; a veces, como observamos en esta obra, en mayor medida. Además de tratarse de una verdadera transformación empírica y de una materia de diálogo constructiva y dinámica. Las transformaciones sociales que se acogen a movimientos políticos, no tienen siempre por qué provenir de líneas ideológicas partidistas. Al revisar el surrealismo de André Breton, José Miguel Oviedo (Prólogo en Camus, 2002: 10-11) nos recuerda las disensiones internas del movimiento, y su tentación de asociar “arte y política”, ligándose a la acción beligerante del partido comunista de la época. El existencialismo era una vía de escape “Para los escritores franceses, viviendo bajo el peso angustioso de la guerra y la ocupación nazi” (Prólogo en Camus, 2002: 12), y, por lo tanto, un medio de asidero vital ante el horror de la destrucción humana. Así es como la urgencia de los acontecimientos separan al hombre, divide sus conciencias, y le aparta del camino del conocimiento, desligándose de sí mismo, en la necesidad de hallar un medio efectivo de sobrevivir. El pensamiento, como ocurre en la posguerra española con el renacimiento del realismo social en la novela, se vuelve un arma de combate, y en su supuesta efectividad olvida lo más importante: el criterio, la idea. Luego, genéricamente, la intelectualidad se desvirtúa. Ken Wilber lo ve en términos de desnaturalización del ser humano, y lo explica en ese contexto.

“Es una pena que durante los últimos siglos en Occidente hayamos tendido a reprimir cada vez más lo trascendente. Sin duda esta represión, tan difundida como sutil, es más responsable del descontento de nuestra desdichada civilización actual que toda la represión de la sexualidad, la hostilidad, la agresión o cualesquiera otras represiones superficiales que puedan actuar en los niveles superiores del espectro. Por más frenéticas y espectaculares que puedan ser, las represiones en el nivel de la persona, del ego o del centauro no alcanzan la amplitud suficiente para marcar el tono de una sociedad entera, cuyas raíces se hunden siempre, tanto si se cabe como si no, en el suelo de la trascendencia.” (Wilber, 2012: 162-163)

En tal caso, la visión de Wilber nos ofrece una dimensión a añadir a las ya descritas: la de una sociedad que, lejos de su circunstancialidad o categoría histórica, tiene una naturaleza ontológica y, por lo tanto, trascendente. Esto explica que la colectividad, en sí misma, no halle, en determinados momentos, encaje en su propia sistematización, como un proceso de reflexión interna que, paralelamente al individuo, se produce también en el grupo. Al proyectar las características de la conciencia humana al grupo, Wilber convierte al constructo en un *corpus* vital, adquiriendo, de este modo, unas consideraciones diferentes. El hombre, entonces, no lucharía únicamente por transformar las sociedades, sino por hacerlo más allá de ellas, en el terreno del lenguaje del que dependen, que es el que hemos llamado la *metacultura*. El auténtico movimiento opresor, entonces, se fundamenta en los procesos históricos, pero no en una institucionalización pétrea, que puede ser cambiada y sustituida por otra menos rígida y más humana. Mirar a la herencia de la civilización y al modelo teórico que se extrae de ella es fundamental para dar forma a las exigencias de esa conciencia colectiva, que no anda tan preocupada de los desarreglos cotidianos, sino de la modelización de la idea misma de convivencia y estado.

El voluntarismo de las nuevas generaciones es la expresión de un estado de inconformismo, que entronca con lo colectivo, con la búsqueda de un sitio en el mundo, propia de los que aún no han sido sacudidos del todo por la realidad. Como recuerda Jean-François Duval, en el momento de la publicación de *En el camino*, “Bob Dylan y Joan Báz tienen dieciséis años, y John Lennon diecisiete” (Duval, 2013: 13), y tanto el concepto vital que representa el rock & roll, como la perspectiva que da la novela moderna, constituyen un mensaje de enorme potencia pedagógica, que escapa a todo sistema. A esto hay que sumar la volatilidad de la vida, la sensación de que el cambio sólo puede venir de la acción, de que el tiempo nos pertenece en cuanto a conciencia del mismo, y la convicción de que todo cambio está al alcance del individuo, algo que trastorna sustancialmente el rol del ciudadano. *Los siete pilares de la sabiduría* es el relato de esa visión de futuro, de ese impulso individual que llevó a un simple hombre a escribir una leyenda, y a condicionar la historia, muy por encima de presupuestos ideológicos, aferrado a la naturaleza de la comunicación humana intercultural. T. E. Lawrence, *Lawrence de Arabia*, representa el ideal del héroe moderno, enfrentado con las potencias militares, incluso con el sistema que lo contiene a él y que lo identifica, impulsor de

acciones imposibles, y creador de un lenguaje universal: el lenguaje de la libertad de los pueblos y de la comunicación.

“Todos los hombres sueñan, pero no igualmente. Los que sueñan por la noche en los polvorientos rincones de sus mentes despiertan de día para encontrarse con que todo era vanidad; pero los soñadores de día son hombres peligrosos, porque pueden realizar sus sueños con los ojos abiertos, hacerlos posibles. Esto fue lo que yo hice.” (Lawrence, 1997: 71)

Parece, de todas maneras, que los movimientos generacionales han sido revisados históricamente, hasta constituir un mensaje más de la metacultura, inserto en el devenir cronológico de los acontecimientos. Por esto, las generaciones contestatarias se repiten periódicamente, ante los nuevos retos, y las nuevas ideas surgen del mismo modo que las antiguas, como el diseño de un horizonte renovado de expectativas. Pero esta actitud no deja de ser un motivo histórico más, moldeado por el lenguaje sistematizado que se supone que evitan estos movimientos. Esto se debe, seguramente, a que este activo, que suele ir acompañado de una estética determinada, ha acabado siendo absorbido por el monstruo de la comercialización, al tener unas evidentes ventajas económicas. Al contrario que los modernismos, en los que los autores hallaron enormes dificultades para enfrentarse al triunfo de obras convencionales como *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, o aquellas que salían de la pluma de los Felipe Trigo o “El caballero audaz”, los movimientos más propagandísticos, con más poder mediático, como el movimiento *beat* norteamericano, han superado la línea del tiempo porque, como bien dice Duval “las editoriales descubren de pronto la existencia de un mercado eminentemente prometedor” (Duval, 2013: 15-16). Éste es el método que utiliza la sociedad capitalista de la modernidad para acabar con el sueño: haciéndole una OPA hostil. Curiosamente, algunos de los miembros más influyentes de esa generación *beat*, tenían educaciones católicas, conservadoras, y un apego íntimo a la idea de pecado “que los acompañaba permanentemente” (Duval, 2013: 81). En cualquier caso, los individuos que protagonizan los cambios sociales, lejos de la estética de los movimientos juveniles o las ideologías políticas, también son los individuos del cambio cotidiano, los vecinos de al lado, el ama de casa, el trabajador gris y empobrecido. Todos ellos son capaces de protagonizar historias que indican, hasta qué punto, las acciones del hombre condicionan el mundo en el que viven. Este es un importante *leitmotiv* de la novela moderna, y constituye un lenguaje reciclado, pues usa de situaciones conocidas para establecer diálogos novedosos.

El personaje de Anna, en *El cuaderno dorado*, reflexiona sobre el futuro que acontece tras una revolución social e histórica que, una vez más, deja al mundo sumido en una decepción. Contempla, conscientemente, qué significa ese círculo de negatividad y describe la desolación del hombre ante tal panorama. La sensación de soledad del individuo puede estar involucrada de un miedo razonado. Christopher Isherwood crea un personaje –el judío Bernhard– que, al comenzar a detectar la amenaza que significa el régimen nazi, especialmente para su pueblo, en un ambiente de violencia creciente, experimenta la misma sensación de soledad y abandono, de falta de origen al que aferrarse, de destierro. Esto comienza a minar su conciencia patriótica e individual. Tal vez su situación, como la de Anna, no sea la de un motor de transformación inmediato, pero sí que es el germen necesario de cultivo ideológico que, cuando la ocasión se presente propicia, y el flujo colectivo empuje en la misma dirección, apoyará y acrecentará ese movimiento desde la experiencia personal. Por tanto, colegimos, los movimientos históricos o generacionales de transformación política se producen al colectivizar y condensar sentimientos individuales, que se han ido gestando con el tiempo y que conforman una visión unitaria del modelo teórico de convivencia. Si consideramos que el género humano, en cuanto especie que se integra en una masa informe carente de capacidad crítica y manipulada por el lenguaje de la historia, es un *corpus* inutilizado para la acción evolutiva, convendremos, entonces, que el factor que convierte a este ente inerte en un motor del pensamiento es el individuo. De ahí que una de las semillas más productivas de este dinamismo se haga visible en las relaciones entre la metacultura, que ha imbuido la educación de los padres y la *anticultura*, que nace espontánea de las nuevas generaciones que pugnan por ocupar los espacios de la anterior. Las relaciones tumultuosas entre padres e hijos sustentan esta dialéctica narrativa, que se explicita en la sensación de abandono que sufren estos últimos ante la incompreensión de los progenitores.

“No, mis queridos padres ciegos y despiadados, nada de lo que me dijerais nunca, nada de lo que hicieseis por mí, me dio nunca la alegría y el consuelo que me proporcionaba aquella máquina. ¡Si al menos hubiera podido desmontaros, como hacía con mi bici, y engrasaros con cariño!” (Miller, 2011: 120)

Ahondando en el problema femenino, que constituye un individuo excepcional en este relato de las alteraciones modernas, parece como si los acontecimientos, en este sentido,

se percibieran en un curso de normalidad. Luz García Castañón sugiere que la novela moderna no se ocupa convenientemente de este tema, en la creencia de que la modernidad, en sí misma, traerá la igualdad social y solucionará el problema (García Castañón, 2000: 30). Pero algunos de los relatos que constituyen el realismo social marroquí contemporáneo, representativo de esta problemática, consideran que el papel de la mujer es el papel que corresponde a uno de estos individuos descritos anteriormente. La mujer, como símbolo de la integración, constituye en sí y para sí una estética de la transformación, una posición del individuo consciente que se enfrenta al sistema, y una generación que se sustenta en la fuerza juvenil de un pensamiento refrescante y renovador, reconstructor del orden. García Castañón analiza la figura literaria de Janata Bennuna, profesora nacida en Fez en 1937, y creadora de una fuerte tipología femenina, que tiene los siguientes rasgos:

“Bennuna es la creadora de la figura de la mujer burguesa intelectual, fuerte, comprometida política y socialmente que a lo largo de monólogos y diálogos teoriza sobre la necesidad de pasar a la acción y se dispone a enfrentarse a la cobardía, la inercia y la indiferencia del sistema social y familiar. (...) Con bastantes años de diferencia, Bennuna podría hacer suyas las ideas de Emilia Pardo Bazán, cuando se refería a la mujer española de principios de siglo.” (García Castañón, 2000: 37)

Y aquí es donde se recoge la clave fundamental que distancia al movimiento *feminista* de los movimientos generacionales, más circunstanciales y sometidos a presiones del mercado capitalista: las líneas políticas y el lenguaje que encierra el discurso feminista se aproximan a una historización de su terminología, más allá de todo devenir acontecido. Por encima de la temporalidad del hecho, el movimiento de igualdad de la mujer es una constante universal con unos objetivos claros y precisos, que la novela moderna recupera como una realidad y como una extensión de la alteración perceptiva de la cotidianidad. En consecuencia, posee una semántica propia y una simbología no asociada a metacultura alguna, sino independiente y fortalecida por el apoyo individual y colectivo que ha ido acumulando. Por eso, la heroína de Bennuna, que se enfrenta a un sistema cerrado y granítico, y que intenta superar su papel históricamente asignado, para confirmar el derecho a ser individuo en libertad plena y en acción plena, reclama, con un lenguaje simbólico aprehendido, su situación, de manera que el efecto comunicativo sea mayor. Es por esto que la mujer se coloca en la misma posición que la identidad nacional, que la propia tierra, universalizando el debate acerca de las condiciones en las cuales la tierra pueda ser reclamada, violada, usada o percibida. Es un diálogo de naturalización de

términos, de extrapolación de percepciones internas al conflicto histórico, en un ejercicio de asimilación semántica y relacional de los procesos reflexivos. El varón, como clase inductora del desequilibrio, consciente de la dirección del debate, modifica su posición inicial, puesto que en su razonamiento el cambio de terminología o de significado obliga a una justificación distinta. Todo este movimiento desde el esquema inicial, puede dar como resultado una respuesta no esperada, que abra la puerta a una transformación asertiva de la sociedad, en la que el varón no sea un obstáculo sino un elemento de integración.

“La mujer reclama la “descolonización” de su cuerpo, del mismo modo que luchó por la descolonización del país. Aunque ambos son dos tipos de colonialismo, el de la nación es visto como una cuestión de orden político-nacional que canaliza las fuerzas y las voluntades para recuperar la identidad amordazada de un pueblo. Alcanzado tal objetivo, se refuerzan mucho más las infraestructuras tradicionales en ese anhelo de cavar un foso entre ese mismo pueblo y la cultura colonialista, originándose una vuelta a los valores del pasado tratando de reencontrar las raíces de la identidad nacional.” (García Castañón, 2000: 61)

El elemento nacional, identificativo de éste y otros valores, puede ser usado como arma arrojadiza para equilibrar las posiciones, como el caso de los personajes de Bennuna, y tratar de hablar con la parte quietista de la sociedad en su mismo lenguaje, o puede ser usado para identificar determinados males genéticos de la *geocultura* que condiciona un país, una sociedad, un territorio históricamente consolidado. Es el caso de Günter Grass, que en su literatura se muestra muy crítico con lo que se ha venido en llamar el “espíritu germano”, de índole expansionista y violenta, que ha sido el germen de muchos desastres. Alude en *El rodaballo* a esa formulación alegórica del hombre como un ser racional, pero sensitivo, lógico pero pacífico y tras el que surge esa especie de violencia expansiva, que es producto de la ausencia de esa compleja realidad en completo equilibrio. Cuando Antonio Muñoz Molina propuso, en el curso de las reuniones periódicas de la Real Academia Española de la Lengua, la eliminación del término *lebensraum*, o “espacio vital”, como justificación del carácter invasor del III Reich, parecía estar eliminando de nuestro lenguaje cotidiano la posibilidad de establecer un término que definiese semejante consideración violenta, inapropiada para un espíritu nacional, en este caso el español, que no se siente identificado con tal terminología. Esta alusión de la simbología histórica no corresponde, como sabemos, con el hecho cierto de que toda civilización supera los límites nacionales, y está en perpetua tensión con el resto de nacionalidades y culturas

límitrofes. La obra de Grass, no obstante, acierta en la exposición de una *geocultura* germana que ha calado hondo en lo que llamamos el “sentimiento nacional” alemán, y que parametriza y da forma a las ideas que sustentan la fortaleza de este pueblo, y su afán constante de protagonismo territorial e ideológico.

“En suma: ¿a quién puede extrañarle que la fuerza bárbara, pero libre, de la Germanidad, sobre cuya violencia primitiva advirtió Tácito a los romanos, resultase atractiva para los hombres, atados tan corto, de aquel pequeño pueblo costero, sobre todo cuando, por la razón que fuera, no existía ya un tercer pecho que aplacase la sed de libertad de los hombres, calmase su hambre de distancias y pudiese adormecer su instinto de actuar por el simple gusto de actuar? La única solución era marcharse. Salir de aquel agujero. Entrar en la Historia.” (Grass, 1986: 87)

Tanto el rodaballo como el soldado Svejik, pertenecen a esa especie de personajes que destruyen la imagen, que refractan el mensaje y lo subvierten para hacer pensar al lector. Pero también son de un realismo incisivo, que llega a los intersticios que deja la terminología oficial, que supera los costumbrismos superficiales y que ofrece perspectivas de diferentes órdenes. Hay muchos mundos en el mundo, como puede ser el que una mente trastornada disecciona para nosotros, tal y como ocurre con el personaje idiota de Faulkner, y su desviada manera de comunicarse con el lector. Pero su presencia, su monólogo invertebrado, son resultado, también, de una división social, que llega al límite de la palabra y se cosifica en una coloquialidad compleja e infamante, reguladora de lo sentimental, de la experiencia humana. Esa personificación del hecho vivencial, de la ruralización del ser, alejado de la ciudad y consciente de su provincianismo, así como de la escasa comunicación en el magma urbano, provocan la modelización de la percepción lectora en dos mundos bien diferenciados, y definidores de esa modernidad capitalizada.

“Another great divide also appeared between the inhabitants of cities and rural America. (...) The city became the main economic force, as it expanded and produced middle-class suburbs where consumerism became the norm. (...) The novel’s concentration on the internal life of the characters, on their very personal filtering of external information, usually manages to draw the reader into the very specific world the characters create for themselves.” (García Mainar: 62-63)

Al igual que ocurre con los movimientos renovadores, el lado conservador de la sociedad también posee sus propios demonios. La historia va consolidando la simbología apocalíptica, los lugares comunes de la negatividad. Éstos configuran la referencia ideal

para el sostenimiento de los resortes institucionales. El hombre necesita de estos símbolos malditos, perniciosos, para contrastar con los valores que han construido su civilización. Toda civilización se construye sobre la contraposición al mito destructivo, peligroso, de modo que el estamento conservador mantenga su dinámica existencial, como una lucha constante por erradicar el lado negativo de la historia. Es decir, que para que un modelo teórico perdure ha de estar en constante movimiento, sea éste un movimiento dentro de la posición, o sea un modelo proyectado, que exige un desplazamiento activo de los antiguos valores. Así, John Kennedy Toole ridiculiza los miedos de la sociedad norteamericana de su tiempo, obsesionada con la amenaza comunista, que ha sido inoculada desde los medios de comunicación y el arte, convirtiendo a los ciudadanos en marionetas estúpidas.

“La psiquiatría es peor que el comunismo. Me niego a que me laven el cerebro. ¡No seré un robot!”
(Kennedy Toole, 2013: 307)

El comunismo es un movimiento político que nace de una ideología, el socialismo marxista, que, entre otras virtudes, capta la atención del sistema capitalista, desafiando sus desigualdades con un concepto del hombre basado en la equidad dentro del sistema productivo, en el que se comparten los beneficios y se eliminan los privilegios. Lo que supone de amenaza para los países más conservadores de occidente, como E.E.U.U., es la posibilidad de que quien más tiene ceda a quien menos tiene, en un ejercicio de solidaridad razonable. Pero uno de los ejes del capitalismo es la ambición personal, confundida con el egoísmo masivo propio del ser humano y su animalidad de fondo, por lo que el sistema ve peligrar su estabilidad, ante la posible variación del horizonte de expectativas de la clase menos favorecida. Martín, en *Sobre héroes y tumbas*, trata de justificar la posición del hombre en ese tipo de sociedades, dando argumentos peregrinos e inconsistentes, más producto del miedo que de la razón.

“En fin, para qué seguir; el hombre es por naturaleza desigual, es inútil pretender fundar sociedades donde los hombres sean iguales. Además, observe que sería una gran injusticia: ¿por qué un hombre trabajador ha de recibir lo mismo que un haragán?” (Sábato, 2008: 158)

Lo que se trata es de mantener a todo hombre en su posición, cueste lo que cueste, hecho que se consigue por medio de los sistemas educativos programados, que resignan al individuo y que evitan que desarrolle su capacidad crítica; también mediante una política

del maquillaje, que ofrece subvenciones en vez de oportunidades, y que vende como una ventaja lo que sólo son limosnas públicas; y, finalmente, mediante la obligación de mantenerse en el sistema, a través de impuestos, obligaciones de todo tipo, dificultades para acceder a la vivienda, que empujan a esclavizarse en condiciones inferiores a las deseadas, etc. Pero, sobre todo, lo que el individuo debe interiorizar para que el sistema no se derrumbe, es que su complejidad no tiene sentido y es un signo de debilidad interior. La auténtica alienación del hombre es aquella en la que cualquier pensamiento, que surja de la espontánea necesidad de preguntarse por el ser de las cosas y su relación con él, sea admitido como un reflejo de la negatividad que surge de nuestro ser, como un error del pensamiento, un fallo de fábrica, y no como una oportunidad y un acto propio de nuestra naturaleza. Algo que se consigue después de años de represión intelectual.

“-Bien –dijo de pronto. Quiere decir que la sección entera debe ser expulsada. Unos por ladrones, otros por borrachos, otros por timberos. Todos son culpables de algo, muy bien. ¿Y usted qué era? -Todos éramos todo –dijo Alberto-. Sólo Arana era diferente. Por eso nadie se juntaba con él (...)”
(Vargas Llosa, 2004: 356)

Todo ese oscurantismo intelectual va asfixiando al individuo, que vuelca sus esfuerzos en mantener la rueda del consumo girando, maquinaria que a él le sirve para malvivir y a los que la organizan le sirve para enriquecerse. La psicología humana ha de buscar, entonces, una respuesta a los males e identificarlos. Como sucede con las sociedades, la conciencia, en ocasiones, funciona mejor si tiene un enemigo a quien combatir. El problema existencial no se resuelve negando a las generaciones anteriores, culpables de haber continuado el modelo educativo y vital y haber impregnado al propio sujeto de él, pero sí que sirven para amortiguar el golpe de la decepción. La consecuente ruptura se produce de manera abrupta. En *El cordero carnívoro* la sociedad está representada por la figura de la madre (patria), a quien se odia y de quien se exige su desaparición, por todo el mal causado conscientemente.

“Se pudrirá sola, sin lágrimas hipócritas. Una muerte en condiciones. Y merecida. Tabicaremos la puerta y las ventanas del salón. Taparemos todos los agujeros, para que el olor de la descomposición no nos contamine. Podremos terminar por fin la limpieza de la casa.” (Gómez Arcos, 2007: 63)

Algunos autores, como Máximo Gorki, utilizan esta reacción visceral en contra de lo establecido, como una acción impulsora de la ideología política, más que como un

ajusticiamiento de la generación anterior, a la que reconoce como víctima del sistema y no como impositora de unas reglas de juego conscientemente malvadas. Gorki hace de *La madre* un manifiesto político en el que apenas hay lugar para el desarrollo artístico. El tratamiento es maniqueo, aunque sabemos que la realidad histórica se aproxima a lo que la novela cuenta, es decir que se mueve en el terreno de una cierta veracidad. Las palabras de los personajes son como arengas de un mitin y las frases procuran sentenciar una moralidad universal. Otras veces, el lenguaje de la novela sugiere la necesidad de escapar de la realidad, de no mostrarse ni activar ningún resorte, que la historia demuestra ineficaz. El individuo, así preocupado, quiere moverse en el terreno de una falsa realidad, de una cotidianidad alegre y distendida, donde pueda dar rienda suelta a su libérrima personalidad. La excusa del arte lanza a algunos sujetos a la vida bohemia.

“Desnoyers conocía estos trabajos nocturnos: escándalos en los restaurantes de Montmartre y peleas, muchas peleas.” (Blasco Ibáñez, 1923: 91)

La posición más comprometida es la del creador, que elabora modelos teóricos a partir del medio expresivo, en la convicción de que, siguiendo las palabras de Norman Mailer, “Art is a people’s fight” (Mailer, 2013: Posición 160). La literatura siempre es un arma política, que aparece para descubrir nuevos esquemas ontológicos que el hombre, simplemente, había arrinconado o ignorado en su camino de conocimiento.

“El aplauso cerrado después del último verso, sobre Friedland, que no deja que se haga la paz (Fried) en el país, fue el primer mitin de protesta al que he asistido. Descubrir que textos antiguos pueden ser puestos al servicio de situaciones actuales. Cuando yo aplaudía, oponía resistencia.” (Klüger, 1997: 105-106)

Aunque, sobre todo, la literatura se convierte en herramienta de intervención política a través del lenguaje, siguiendo el ejemplo que dieron los modernistas. Suzanne Clark, en referencia a Hart Crane, hace un alegato en favor de esa transformación del *logos*, al reconocer sus posibilidades intrínsecas, ya que, como éste, “(...) he also hoped to produce a utopian “new word” which would inflect a progressive alternative to pessimism.” (Clark, 1991: 6). De este modo, el lenguaje personal del individuo, el suyo y no el normativo, es la clave para establecer los modelos que recogen la realidad, tal y como se produce, cuya visión es, en sí misma, disidente y subvertiva con respecto al modelo histórico.

3.3. EL ARRABAL.

3.3.1. Dibujo de la miseria.

Para crear la conciencia individual que permita el cambio de mentalidades, la novela moderna se esfuerza por mostrar el lado oculto de la realidad, aquel que no encaja con la idealidad nacionalista o con la defendida estabilidad del papel del hombre civilizado. La verdad de los acontecimientos, sea por el prisma de un tradicionalismo narrativo o sea mediante el uso de técnicas más propias del psicoanálisis, considera el desequilibrio de un colectivo en el que el hombre presenta un alto grado de enajenación. La novela moderna es la novela del arrabal, del modelo de ciudad como jungla que pervierte el sentido de la humanización colectiva. El arrabal, mito de la modernidad narrativa, es un constructo complejo que el género moldea para servir a la conciencia de la voz protagonista. En la España del nuevo progreso, aparece un pueblo ciego y malnutrido, ignorante, que descubre el atraso secular de la nación, muy contrario al mensaje propagandístico del régimen franquista. *Tiempo de silencio* es una novela del lenguaje, de la renovación mental del individuo y del género mismo, a través de él, pero es, sobre todo, la novela del contraste; la modernidad de su narración, y de la actitud vital del personaje protagonista, se debate en un mundo al que parece no pertenecer, pues se halla en las afueras de todo; un mundo que, al transcurrir el tiempo, descubrirá que lo invade a él mismo, que lo hace partícipe de su presencia y lo condena, puesto que, incluso olvidado, ese mundo es el que navega por los fondos de la ciudad.

“¿Cómo podremos nunca, si además de ser más torpes, con el ángulo facial estrecho del hombre peninsular, con el peso cerebral disminuido por la dieta monótona por las muelas, fabes, agarbanzadas leguminosas y carencia de prótidos? Sólo tocino, sólo tocino y gachas.” (Martín-Santos, 1978: 8)

El género encuentra en el arrabal el mito de la sociedad moderna, la jungla urbana donde el hombre quema su tiempo y sus ilusiones. Es la escenografía perfecta de la tragedia. Pero, lamentablemente, también es una fotografía de la realidad capitalista de los nuevos tiempos, no un marco inventado para ensalzar el mensaje. La gran ciudad se convierte en un lugar ajeno a toda humanidad, donde vivir no es posible para un individuo, que transita como en un hormiguero donde todo es hacinamiento y desconfianza. John Dos Passos consigue en *Manhattan Transfer* dibujar el apocalipsis de la contemporaneidad, sin alzar

la voz más allá de los pequeños detalles, sin acudir a la historia, sin inventar épicas, sólo retratando el curso ordinario de la existencia.

“Sale al hall atestado. No sabiendo por dónde tirar, se queda un momento pegado a la pared, con las manos en los bolsillos, mirando a la gente que se abre paso a codazos al entrar y salir por las puertas giratorias: muchachas de dulces mejillas masticando goma, muchachas carilargas con flequillo, chicos de su edad con cara de crema, jóvenes gomosos con el sombrero ladeado, recaderos sudorosos, miradas entrecruzadas, caderas ondulantes, mejillas rojas mascando cigarros, lívidas caras cóncavas, cuerpos lisos de hombres y mujeres, cuerpos barrigones de señores maduros, todos codeándose, empujándose, arrastrando los pies, metiéndose en dos filas interminables por la puerta giratoria, saliendo a Broadway, entrando de Broadway.” (Dos Passos, 1989: 143-144)

Ésta es la cara pobre y anodina de la ciudad, la que no aparece en las postales, la que la historia no considera si no es para justificar su propia simbología. El progreso, la tecnología, la modernización del estatus humano en el universo, tiene, en paralelo, que soportar el crecimiento de la enajenación del sujeto, al que se le orienta para seguir engrasando el proceso, y nada más. Eso da lugar a un nivel de exclusión, marginalidad y abandono, propio del mundo atroz de *Tentación*, en el que la metáfora descriptiva de Újpest (Nuevo Pest) resulta descorazonadora, pero de un intenso tremendismo romántico:

“Al otro lado, adosada a una de las esquinas de un depósito de chatarra, había una chabola medio caída en la nieve, como un enorme tacón de zapato torcido.” (Székely, 2007: 172)

Es la misma ciudad de la novelística de Rafael Cansinos, el sentido de lo sórdido que convive en la primera poesía de Jorge Luis Borges, la maldita realidad de la América de Bukowski, la misma especie de miseria normalizada que la renovación de la novela observa como una herramienta descriptiva de primer orden. El problema muchas veces no nace del exterior, sino del interior, y este ejercicio de introspección genera un alto nivel de desasosiego. El héroe narrativo se desvincula de esa vida que vive, la ignora en lo más profundo de su ser, la desprecia, y únicamente dejar fluir su cuerpo a través del tiempo y las circunstancias, sintiendo que alguien le arrebatara algo. Entonces, el héroe comienza a tomar cara en las cosas pequeñas, a adoptar la imagen de los seres cercanos, del ambiente asfixiante y reconocible, de los hábitos.

“Muchos norteamericanos detestaban sus hogares. El número de gentes sin hogar en Estados Unidos no era comparable al número de norteamericanos que tenían un hogar y una familia a los que odiaban.” (Roth, 2011: Posición 1904-1905)

Hay una patología psicológica muy potente en todo ello, un rechazo por el ser mismo, por el yo, que concede el lugar a todo aquello que le arrebató la realidad. El individuo, al desprenderse de su voluntad, ha enajenado todo cuanto podía pretender en la vida, atándose a una idea general que no domina y no comprende, pero que le obliga a seguir, sin poder reflexionar sobre ello. La vida se desarrolla en un palmo de terreno; mientras la ciudad crece desmesuradamente, y muestra su magnificencia con aparente orgullo, los ciudadanos observan toda esa megalomanía desde sus oscurecidos barrios, donde la sordidez no se corresponde con la propaganda oficial. La ciudad moderna es decepcionante, un páramo de cemento, ladrillo, acero y petróleo. Pero no sólo es un lugar desolado y violento, que deglute a sus miembros, sino que reduce ostensiblemente las posibilidades del ser humano de cambiar de rumbo, estrechando sus vías de comunicación con la globalidad, agotando sus registros, arrinconando sus acciones, escatimando la verdadera información y ofreciendo vanos consuelos que, lejos de favorecer el solaz de las mentes, degeneran su moral y su sentido del equilibrio sentimental y humano.

“Bajamos del autobús en Main Street que no es diferente de los sitios donde te bajas del autobús en Kansas City o Chicago o Boston: ladrillos rojos, suciedad, tipos que pasan, tranvías rechinando en el desamparado amanecer, el olor a puta de una gran ciudad.” (Kerouac, 2000: 102-103)

“Me moría de hambre. Lo único que me quedaba en forma de calorías eran las gotas para la tos que había comprado en Shelton, Nebraska, meses atrás; las chupé porque tenían azúcar. No sabía ni cómo pedir limosna.” (Kerouac, 2000: 128)

El esteticismo de la novela, además, encuentra en el suburbio un interés formal y expresivo. La vida en el arrabal bulle; son espacios donde el maquillaje de la narración no tiene efecto alguno y donde la humanidad se presenta en toda su crudeza. Andrea, la protagonista de *Nada*, reconoce que le atraen más las “calles viejas” (Laforet, 2001: 208), lo cual es una muestra de su voluntad de conocimiento, pues será ahí donde se manifieste la realidad urbana en su desnudez. El arrabal se va conformando, también, como mito literario de la modernidad, como símbolo irrenunciable del nuevo lenguaje narrativo. Y, en algunos casos, se identifica con valores ideológicos de los movimientos progresistas. Evoluciona hacia una foto del barrio obrero, donde gente de toda laya se hacina en

bloques uniformes, colmenas que representan la normalización de la ruina. La clase obrera ocupa muchas páginas de esta escenografía, puesto que sus valores son los que perduran por encima de la miseria, y los que dan valor al movimiento transformador que proviene de los barrios más deprimidos. La valoración de la fuerza productiva, basándose en las ideas de Marx, recoge la dignidad de que se inviste el ser humano constructor, que ha sido confinado en el espacio indecente de la fábrica capitalista. Para Pepe Carvalho, además de una fuente de información, es, en sí, el espacio singular de los personajes más atípicos, rodeados por un folclorismo de lo vulgar, de lo *cañí*. Vázquez Montalbán dota al arrabal de un sentido de casticismo ordinario, alejado de toda intelectualidad, al que el sentido de lo conservador sólo se le puede aplicar de una manera superficial, pues entronca con una corriente reivindicativa de origen sociolaboral.

“El bar, lleno de mesas de plástico a topos y calendarios de gordas en bikini, tenía el suelo cubierto por una capa de mugre, resistente incluso a los punterazos que le daba un Carvalho impaciente.”
(Vázquez Montalbán, 1976: 51)

El humorismo del escritor catalán no está exento, por supuesto, de la seriedad descriptiva de tanto abandono. Los símbolos nacionales –los toros, el fútbol, la gastronomía, el vino– son pequeños sustentos del pensamiento en el arrabal, formas de mantener la identidad de un mundo que se ha deslocalizado. Los personajes de la novela experimentan en sus propias carnes toda la crudeza de la miseria. En *La acompañante*, Sonechka pierde el deseo de vivir, incluso el de morir, y se maneja en una indiferencia inhumana, en un vaivén impreciso donde sólo el tiempo constata su presencia. Es el momento en el que la conciencia ha dejado de cumplir su papel, y el arrabal se ha tragado al personaje, mimetizándolo con el entorno, como un objeto más del que se puede prescindir. Algunos autores españoles, además de nuestro Cansinos, han hecho del arrabal un medio de expresión creativa muy significativo, como el caso de Joaquín Dicenta. Cansinos asocia los lugares concretos del arrabal con una dimensión de la sordidez humana. Es una sordidez que no persigue el vicio, sino que se dibuja con el romanticismo trasnochado de las almas desvalidas. El refugio del sexo está representado por un hotel de tercera, desvencijado, en *Las cuatro gracias*, y todo confabula para que el personaje dé rienda suelta a sus deseos, que es lo único que le queda y lo que realmente le da vida.

“Eran letras de llama que componían un nombre exótico (...)” (RCA, 2013: 20)

Todo ese estigma huele a vicio y corrupción, y condiciona la posición perceptiva del lector. En *El poema de la cocinera*, Cansinos recurre a la decadencia del cuerpo para expresar el clima de degradación y podredumbre que se respira en la ciudad. Los héroes cansinianos están investidos de una colección de defectos y, sobre todo, de un halo de derrota incuestionable. En ellos resalta la dignidad de su imperfección y su forma de búsqueda del placer, difícil de imaginar entre tanta muerte y olvido. Pero hay una luz que parece no apagarse nunca, y Cansinos Assens la pinta de vivos colores, creando una estética inviolable que nace, parafraseando a Bob Dylan, de la “mierda”.

“Y se presentaba ante él sin recato en toda su flaqueza, como si él pudiera mirarse con orgullo en su vencimiento, y como si aquel cuerpo flácido y relajado, semejante a una antorcha de cera que se funde y rebasa el círculo de luz, se hubiera consumido en su servicio.” (RCA, 2013: 152)

La pobreza es un alma máter del narrador de la nueva novela. El género se va a nutrir de su experiencia vital y de su fenomenología “adquirida”, contrastando violentamente su lenguaje con el lenguaje adocenado y argumentativo de la novela decimonónica. El espacio mísero que representaba el tradicionalismo es un lugar de conmiseración, de sentimentalismo melodramático, de justificación de la historia. El lugar que pinta la novela del siglo XX es el del frío, la lúgubre pobreza; en palabras del grupo de rock Héroes del Silencio: “El mar que no cesa”.

“(...) un piso antiguo, frío y destartado, de suelo desigual, con tres habitaciones sucesivas que se erguían como sobre tres tumbas (...)” (RCA, 1924b: 6)

En ese lugar no sólo descubrimos a individuos que se arrastran, y con ellos a sus generaciones venideras, producto de una escasez de educación y de una violencia social sin límites, sino que también observamos la función que cumple como cloaca del institucionismo capitalista. Aquellos que, habiendo sido ricos en un sistema donde todo se consume, y por mor de los acontecimientos han sido devorados hasta la más estricta pobreza y abandono, acaban sus días en el arrabal, amonestados por el egoísmo propio, y condenados por la ciudad. La clase media se arruina y sus muebles, como vemos en *Adiós a Berlín*, llenan los mercadillos de segunda mano. La decadencia social aparece en pensiones baratas, donde los personajes tienen fútiles aires de grandeza y hierven en deseos de relacionarse con la alta sociedad; pero donde mejor se ve representada es en la oscuridad bohemia de los cabarets, como en *El ángel azul*, donde la escenografía

condiciona los pensamientos y el desarrollo de la acción de los personajes, cambiando sus posiciones iniciales y haciendo que su derrota se transforme en un ejercicio de libertad y de autoafirmación libre. El profesor Unrat, que Heinrich Mann utiliza como tipología del modelo estructurado, histórico y convencional, faro de la moralidad y transmisor de las consideradas buenas costumbres, acaba defenestrado por el erotismo corrosivo de la mujer fatal, a la que termina entregándose sin restricciones. No es posible confundir sentimientos con esas pasiones destructivas –que nacen del vacío interior y que buscan una guía de la existencia, y una valoración del placer y la felicidad de vivir, defenestradas por el capitalismo-, sin que ello acabe con la personalidad del individuo. Unrat amaba un sueño que, al materializarlo, resulta ser una realidad cotidiana más, con efectos de pesadilla. La idealización de la mujer existe en alguna parte del corazón, pero no se puede personificar del todo en un sujeto concreto y conocido. Ambos personajes, significativamente, son perdedores y Mann lo escenifica mediante el insulto que les dedican los policías, al ser detenidos y conducidos al camión.

“Vomitó bocanadas de aire, alguien le dio un empujón desde abajo, tropezó con el estribo, su cabeza se estrelló con el almohadón que estaba junto a la artista Fröhlich y fue engullido por las tinieblas.”
(Mann, 1983: 250)

Fröhlich, por su parte, ya era una mujer destruida, enterrada en la vulgaridad de ese mundo de arrabal al que pertenecía por derecho propio, pero, en su ansia de salir al exterior, de socializarse y ser reconocida como sujeto exclusivo, arrastra al fango a un hombre respetado que, en el fondo, se deja agarrar para cubrir el oscuro vacío que detenta. No existe una gran diferencia entre ellos, salvo la conciencia de tragedia que Rosa Fröhlich, por su origen social, posee. En este caso, el diferente grado de socialización de ambos no ha impedido que la ciudad los haya tratado de la misma manera, arrinconándolos sin contemplaciones. El arrabal, como en la novela de Heinrich Mann, se mueve muy bien asociado a la bohemia, cuyas características principales son la nocturnidad, la liberación sexual y la apertura moral, que sólo parecían poner de manifiesto las clases empobrecidas, libres del atavismo de una socialización burguesa y rancia. Curiosamente, el héroe cansiniano, melancólico y bohemio en ocasiones, pertenece a un tipo de hombre que aún posee un alto grado del sentido moral tradicional, y que no se deja llevar tan alegremente por las transgresiones, manteniendo, en su romanticismo, una deuda con los valores de respetabilidad que sustentan su educación de

origen. Se trata de un héroe pasivo, menos en la órbita de esos “evolucionistas” de la modernidad narrativa, pero su trasfondo reformador sigue siendo el mismo. Como en la novela del sevillano, hay un personaje del arrabal que parece constituirse en símbolo perenne de la escena: la prostituta. Del mismo modo que la literatura romántica había recuperado y reutilizado los valores idealizados de la mujer, como referencia de la belleza del arte, también había colocado al sujeto femenino como referencia activa del dinamismo del héroe trágico, dándole sentido a su existencia y conformándose como objetivo sentimental e intelectual de sus acciones. La prostituta se erige en mito negativo de la mujer medieval, protagoniza la presencia en el arrabal pero también admite los valores románticos de la feminidad, de la belleza, en este caso trasnochada y deprimida, y sus deseos de equilibrio social, pues ella misma, en su marginalidad, es una desclasada. Toda esa exclusión social no puede ocultar la humanidad que bulle en los personajes, que tratan de hacerse fuertes en la superficie para no acabar definitivamente enterrados en vida.

“En la ficción de Zafraf las escenas de hombres con prostitutas se repiten incesantemente. Tanto ellos como ellas integran un mundo de marginalidad, que de alguna manera también incluye a los propios policías moviéndose en un mundo de desahuciados que se desplazan por zonas y locales degradados donde se vende alcohol de baja calidad y se consumen drogas.” (García Castañón, 2000: 108)

Aparte de los elementos propiamente humanos, existen otros objetos que definen la ciudad. A veces el narrador cae en un costumbrismo mucho más sentimental, menos detallista, donde las realidades sustanciales tienen más que ver con puntos de vista y experiencias humanas que con espacios físicos. Es por esto que aparecen, sobre todo en la novela norteamericana, objetos que representan y simbolizan una urbe moderna, y una corriente de pensamiento contemporánea, donde se perciben dobles matices y connotaciones culturales: tales como el “Bloody Mary”, el “Rockefeller Center”, los animales disecados de “Rumpelmayer” o “Central Park”. Rebeca Gualberto opina que, en el mito de la ciudad compuesto por *Manhattan Transfer*, los personajes se agolpan en un rincón vacío de la existencia, que les conmina a “vivir la muerte” (Gualberto Valverde: 183), a considerar la vida como un “estado de muerte”. Algo parecido opina Mario Vargas Llosa al respecto, al hablar de su Nueva York como de un “hormiguero cruel y frustrante” (Vargas Llosa, Mario: Prólogo en Dos Passos, 1989: 7). La realidad de la ciudad moderna se presenta en forma de *collage* narrativo, en opinión del premio Nobel peruano. Es la fauna urbana la que hace desaparecer esa idea bucólica del paisaje natural como entorno

vital, o la aspiración de que la ciudad quede integrada en el paisaje, sin desvirtuarlo. La mirada hacia el entorno marca buena parte del interés narrativo del renovado género. El narrador necesita observar el espacio para lograr identificarlo, pues en su estado de normalización agresiva no alcanza a hacer suyo todo aquel desbarajuste, al que sin embargo pertenece irremisiblemente. *El novelista* es un estupendo ejercicio de análisis, en el que Gómez de la Serna, hace que el texto dependa del lugar de la ciudad donde se crea, fabricando un perspectivismo de mayor calado.

“Andrés no salía de su calle del Árbol. La novela estaba vencida en un juego de balcones, de historias, de públicos de las tiendas, de transeúntes.” (Gómez de la Serna, 1973: 39)

Esa falta de focalización de la existencia, esa ausencia de referencialidad, es el estigma social del apátrida, que igual se manifiesta en la soledad existencial, como en la ausencia de un entorno familiar estable. Algo que ocurre con todos los huérfanos que, en la historia de *Tentación*, dependen de la crueldad de la señora Rozika. Székely hace del desarraigo una posibilidad de desintegración del individuo, un obstáculo insalvable en un espacio en el que se han de cumplir unos estrictos cánones. Por eso, ser hijo de la tía Rozika resultaba “casi tan insultante y denigrante como que te llamaran “judío”” (Székely, 2007: 72). El niño, tras comprobar que su madre estaba efectivamente muerta, cae en la cuenta de todo el caos humano que le rodea. La civilización ya no tiene sentido, los acontecimientos empujan al sujeto a tomar decisiones drásticas, en las que resulta difícil escapar de los condicionantes impuestos por el orden social. El arrabal es un lugar hostil, donde sólo los fuertes tienen alguna opción de proseguir, aunque nunca se sabe en qué modo, ni si servirá de algo.

“(…) todo estaba en perfecto orden. El que podía aguantar, lo hacía, y el que no se tiraba al vacío. La riqueza movía su gordo trasero y las manos enfundadas en guantes blancos de los policías descansaban en su pistolera. En la ciudad reinaba el orden y el silencio. La vida giraba en su órbita definida, como un planeta desconocido al que no afectan las ordinarias leyes de la existencia terrenal.” (Székely, 2007: 766)

Además del arte o la creatividad, se hacen presentes otras expresiones del escapismo del individuo hacia otra realidad. En ese afán de reconstruir el mundo, el arrabal ofrece una vida cuya idiosincrasia tiene sus peculiaridades, ya que la socialización, entendida como orden institucional, pierde buena parte de sus motivaciones aquí. La utilización de

sustancias tóxicas y estupefacientes, es un remedio al mal de la soledad y el abandono, lo que se define como un “álgebra de la necesidad” (Introducción en Burroughs, 2008: 9). El uso de drogas, alcohol, la depravación en el acto sexual, la inmoderada actuación del hombre, remedian, momentáneamente, la desintegración de las conciencias humanas. Pero el efecto rebote que producen es la apatía, la peligrosa senda del borde de la muerte, la angustia. El auténtico reconocimiento social nunca llega; se necesitan determinados atributos para ser tenido en cuenta por el sistema, para que el engranaje conceda una pizca de libertad, que ha de ser pagada con creces. El modelo es muy directo y sencillo, pero el precio es inmerecidamente alto. El individuo del arrabal observa, en la distancia, la evolución del mundo exterior, un mundo que está inserto en su misma ciudad, pero que es intocable.

“Norman se había convertido en un impresionante éxito americano, una excelente persona, un hombre bueno, rico, con calidad humana, y dinamita en el teléfono del despacho. ¿Qué más pueden pedir los Estados Unidos a sus judíos?” (Roth, 2011: Posición 6320-6322)

Incluso en este caso, el dinero no concede sino una superficial aceptación del individuo, al que se tilda de “judío”, certificación que procede de su ínfima categorización social. El lenguaje histórico tiene sus particularidades y tanto a etnias estigmatizadas, como a disminuidos económicos, la urbe va separando a las gentes para que el pastel del bienestar quede perfectamente localizado, y sea gestionado por manos “adecuadas”. Ocurre, entonces, que los individuos de segunda categoría, no pertenecen a ese mundo de seguridad y protección que la civilización ha creado. *Matar a un ruiseñor* denuncia lo complicado que resulta aplicar justicia cuando el ajusticiado es un sujeto de segunda clase, enfrentándolo, no sólo al sistema judicial técnicamente, sino a la reprobación del colectivo que, despreciando la presunción de inocencia, vulnera toda garantía procesal y condena, de antemano, al reo. La desintegración de las conciencias es un producto típico del arrabal urbano. La ciudad es un retrato de la pobreza humana, que conlleva un estado de irracionalidad incipiente. La latencia del odio es una de sus consecuencias y arrastra a hombres insignificantes a las mayores atrocidades. Este es el tema de discusión de *Crimen y castigo*. Las condiciones de vida de los personajes parecen consumir sus esperanzas. Entre tanta podredumbre no quedan muchas más salidas que la delincuencia o la muerte. Sobrevivir se hace imposible si las leyes sólo se aplican para castigar, nunca para proteger. En tal caso, Raskolnikov no es un asesino propiamente, pues se ha visto

arrastrado por el odio de clase que su mundo le ha inoculado. Aunque Dostoievsky no justifica la actitud de su protagonista, culpable de dos muertes inmisericordes, intenta dar una explicación a una acción impropia de un individuo con buenos sentimientos y conciencia moral. El arrabal es el marco donde subyace toda la culpabilidad, la semilla del diablo.

“-¡Se lo ha bebido todo! –vociferaba desesperadamente Katerin-. ¡Y éste no es su traje! Tienen hambre, tienen hambre –y retorciéndose las manos mostraba a los niños-. ¡Oh vida, tres veces maldita! Y, oíd; ¿cómo no os da vergüenza venir aquí desde la taberna? –agregó súbitamente, emprendiéndola con Raskolnikov-. Bebiste con él, ¿verdad? ¿Has estado bebiendo con él? ¡Vete de aquí!” (Dostoievsky, 1985: 52)

La desesperación no tiene que ver únicamente con la escasez de medios, con la pobreza económica, sino con el desplazamiento social. Rafael Cansinos hace un retrato extravagante al construir, en *El pobre Baby*, una fábula sobre las ilusiones perdidas y el miedo a que la naturaleza de las cosas conduzca al destierro. El mundo creado en el entorno familiar es una burbuja educativa, que protege de toda agresión exterior, pero las relaciones se deterioran o, simplemente, se ven forzadas a cambiar por la propia evolución del individuo. El sujeto, por más que lo desee, no puede sustraerse del mundo al que pertenece, y no puede cambiarlo si no es desde dentro. Baby es un iluso que cree poder dejar al mundo aparte, que cree que su conciencia está por encima de él. Y lo cierto es que sólo consigue sumirse en una tristeza aún más profunda y en un estado finalista que no conlleva sino apatía y derrumbe.

“El pobre Baby era muy desgraciado, de una de esas desgracias que sólo curan la locura o la muerte.”
(RCA, 1915: 4)

Esta abulia es un producto del arrabal también, origen de los personajes apáticos y pasivos, muy característicos del mundo oscuro y desvencijado que nos presenta la novelística cansiniana. En ese espacio creativo del sevillano también ocupan un lugar muy importante las imágenes, el marco de acción. Y éste se llena de fealdad, de un barroquismo polícromo que encaja en un dibujo deformado y expresionista. El arrabal, en su pluma, no es un mito descabezado, sino una forma completa, una palabra acuñada sólidamente, en su espectro significativo. La técnica convencional se entrevera de la

fenomenología perceptiva que el autor emplea como una visión intensa y pura; algo que entronca su narrativa con la de John Dos Passos, en este sentido.

“Abstraíanse los dos en la contemplación ideal de la belleza, cadavérica, tan patética y conmovedora en las criaturas jóvenes, que se tornaban como de mármol, esculturas perfectas en los moldes de la muerte y de la deformidad cadavérica en las personas maduras, en las mujeres de vientre hinchado, en los hombres de gargantas descarnadas.” (RCA, 1922: 11)

El dibujo goyesco se completa con la aparición de seres escondidos, afrentados por la exclusión, incomprensidos y agonizantes. Leemos en *El eterno milagro*:

“Sentía pudor de revelarse a los extraños con un grito demasiado agudo en la noche, abandonada y triste, y sentía también miedo a turbar, con su aflicción, el silencio grave de la casa, en que sólo se oían ruidos apagados de cunas o de máquinas de coser, y de mostrar ella sola, al descubierto, su pecho lacerado en aquella casa en que todos se recataban y hacían de su vida un misterio para los demás.” (RCA, 1918: 120-121)

Esta sociedad es la misma que leemos en *1984*, pero sin un componente político tan explícito. También es la ciudad que, irónicamente, Camilo José Cela construye en *La colmena*, donde el casticismo es símbolo de ruina y metacultura; es la misma tristeza y nihilismo que se describe en *El Jarama* y es el cuadro expresionista de *Tiempo de silencio*. En definitiva, es el curso de la humanidad de los nuevos tiempos. Aunque Rebeca Gualberto hable de “enfermedad” (Gualberto Valverde: 175), los artistas que, como John Dos Passos, hacen del constructo urbano un medio de comunicación con el lector, y de transformación de sus líneas intelectuales, no lo hacen siempre desde una posición ideologizada, tal y como sugiere esta autora. Puesto que el espacio urbano en la literatura, además de un espacio ficticio y modelizado en su representatividad, es también el espacio de la realidad, de la que ha sido extraído en una mínima parte. Luego, la parte realista que contiene es la que le da intensidad y es, por lo tanto, la que condiciona su propia imagen y su capacidad comunicativa. Ciertamente que la novela tiene un importante componente de acción política, pero no puede valorarse el mito del arrabal únicamente desde ese ángulo. Esta autora sí que hace hincapié en su función como palabra única, como *corpus* lingüístico inserto en la generalidad de la novela, al considerar que “funciona más como metáfora que como espacio” (Gualberto Valverde: 179-180), lo que no es sino una constatación de que el arrabal nace al margen de toda composición costumbrista o

convencional, huyendo de una objetivación que es, en la práctica, un tratamiento superficial del problema y, por tanto, una suerte de subjetivismo intencionado, si se me permite la expresión. Si el espacio existencial está enfermo, como conjunto, como unidad que posee dinamismo y capacidad motora, sus habitantes, por supuesto, también padecen esta enfermedad. En consecuencia, la afirmación de Rebeca Gualberto de que la ciudad no es sólo un mito, sino que se constituye como “espacio mítico de enfermedad” (Gualberto Valverde: 192), certifica nuestra idea de que el arrabal es el representante moderno del espacio novelístico de la ciudad, como marco vivencial de la voz narradora. Es interesante, no obstante, constatar que siendo la novela moderna la novela del yo, de la voz primera, este esfuerzo de colectivización, reúne en un solo eje narrativo el más amplio de los perspectivismos, al construir una sola voz a partir de voces originales. La técnica del *collage*, de la que hablábamos antes, proporciona un mosaico perfectamente coordinado de naturalezas vivas, que se entreveran alrededor de una columna vertebral de manifiesta actualidad, que afecta a todas por igual y que sigue una línea de comportamiento que tiene una cruel lógica. Las oportunidades que la ciudad ofrece no consiguen sino establecer el choque de culturas enfrentadas por la supervivencia, la disociación humana. El mosaico se completa en la aparición de los grupos humanos que se desprecian mutuamente, que se temen y que han de compartir las migajas de un pastel que ya han consumido, mayoritariamente, aquellos que provocan la férrea segmentación social. La pesadilla persigue a los débiles, que sucumben al silencio de la muchedumbre, donde cada grupo defiende su posición por miedo a ser derribado, pero el recuerdo de una vida destrozada siempre vuelve, persigue al protagonista. La modernidad no redime al hombre de su pasado. ¿Es la ciudad una oportunidad o una alcantarilla?

“-¿Estás todavía despierto? –murmuró. El vagabundo gruñó-. Te iba a decir que... Yo le machaqué la cabeza con una escarda, la pisoteé como una calabaza podrida. (...) Le dejé ayí tendío hasta la noche, con la cabeza aplastá como una calabaza podrida. (...) Por toas partes me siguen detectives, unos tíos de sombrero hongo, con sus placas bajo la solapa. Anoche quise irme con una zorra pero me lo conoció en los ojos y me echó a la calle... Me lo conoció en los ojos.” (Dos Passos, 1989: 146-147)

Es así que el pecado tradicional ha sido sustituido por un arrebatador sentido de culpa, nacido de la desesperación y la deformación de la moral, la insuficiencia del comportamiento ético, la indiferencia inhumana. Todo este sentimiento pertenece a un paisaje urbano que es la personificación del extrañamiento, una naturaleza viva pero ajena. De todos modos, la sociedad llamada “respetable”, no deja de ser un remedo del

burdel, un lugar donde todo se compra y se vende y las apariencias mandan. Toda ciudad tiene su espacio oscuro, sus dobleces. Incluso el Petronio que Marcel Schwob imagina, experimenta el sentido negativo de la colectividad, en un modelo de ciudad que corresponde fielmente al que ha desembocado en la era moderna. Hay algo corpóreo, inamovible, petrificado, una forma que ha permanecido en el seno de la humanidad y que compone el corazón de toda urbe. La ciudad: naturaleza viva, naturaleza muerta.

“El bulevar Noir es inhumano. Como un mineral. Como un triángulo. (...) Corredores rectos y sucios, en plena corriente de aire, con anchas aceras sin árboles. Casi siempre están en los alrededores, en esos barrios extraños donde se fabrican las ciudades, cerca de los depósitos de mercancías, de las cocheras del tranvía, de los mataderos, de los gasómetros. (...) Hasta tienen charcos que nunca se secan, salvo una vez al año, en agosto.” (Sartre, 2013: 51)

“Siro lo llevó a baños de esclavas, a celdas de prostitutas y a reductos subterráneos donde los figurantes del circo se entrenaban con espadas de madera. A las puertas de la ciudad, entre las tumbas, le contó historias de hombres que cambiaban de piel, que los negros, los sirios, los taberneros y los soldados guardianes de las cruces de suplicio se pasaban de boca en boca.” (Schwob, 2003: 75-76)

Como podemos comprobar, no se trata de moldes urbanos muy diferentes. La sordidez de los barrios bajos y deprimidos, asociados a un tipo de oficios y clases sociales, permanece en los mismos órdenes. Pero la ciudad moderna, por el contrario, ha transformado algo esencial: el sentido de pertenencia al colectivo. En las violentas ciudades del pasado se sobrevivía con un contenido, con un fundamento de la existencia: se disfrutaba del placer, del vicio, de la libertad, o se moría por él; se vivía de migajas, o se luchaba por equilibrar la balanza con las armas de la revolución armada, se construían ideales y la belleza permanecía como un símbolo esperanzador del ser del hombre. El hombre del pasado era un hombre vivo. Sin embargo, en la ciudad moderna, el capitalismo ha confinado al hombre, que ya no tiene más lucha que una supervivencia vacía: todo en su discurrir es supervivencia, que se ha convertido en un ejercicio absurdo en el que el individuo sigue moviendo el engranaje, pero no hay más que ofrecer, ni nada más que ambicionar. Así que la realidad, descarnada, el arrabal cansiniano, representa una novela desesperanzadora, donde el protagonista se descubre en medio de la niebla, sin puntos de referencia, sin objetivos por los que matar o morir. *Antagonía* muestra esta realidad invertebrada, como una circunstancia común, que, a ojos de la voz narradora, describe

elementos certeros de la enajenación consciente del hombre. El dibujo nos acerca a un submundo que está presentado con una escalofriante normalidad.

“Un conocimiento directo de la realidad, inmediato, tangible, epidérmico, la vida a flor de piel, la vida al desnudo de una casa de putas, una pelea de noche de sábado, una redada de putas, el apaleamiento de un borracho por dos o tres serenos y grises, una discusión entre una puta y su macarra, bares sórdidos, cada uno con sus asiduos, una clientela de ciegos que venden lotería, por ejemplo, o de carteristas y rateros, o de proveedores de grifa, o de putas, o simples palilleras, o maricas, más putas, más borrachos (...)” (Goytisolo, 2012: 71)

Y ante esto, el inmovilismo. La felicidad como una expresión estática e indolente del ser, más alienante aún, si cabe. El vacío que provocan algunas narraciones, como *Un mundo feliz*, se aleja de todo este organicismo y se convierte en una mirada aséptica, donde el elemento orgánico brilla por su ausencia. Por eso el personaje habla de civilización como “esterilización” (Huxley, 1999, 146). Otra característica fundamental es el tedio, la vida se vuelve tan aburrida como la que, a ojos de William S. Burroughs, describe el ser de la identidad norteamericana, imbuida de sí misma, pagada de su ridícula grandiosidad, de su necedad llena de eslóganes, de su autoaislamiento, que la convierte en la nación solitaria más orgullosa del mundo. El arrabal es el teatro de los sucesos del mundo moderno, donde cada uno de los objetos funciona como una marioneta coordinada con las demás, cumpliendo con un papel que se le ha sido asignado en el conjunto. Indefectiblemente, todo concluye de la misma manera cada día y con él, el siguiente, en una circularidad infinita, diabólica.

“En el arrabal obrero, la sirena de fábrica lanzaba cada día al aire, saturado de humo y grasa, su vibrante rugido; obedientes a su llamada, unos hombres sombríos, de músculos entumecidos por la falta de sueño, salían de las casuchas grises, corriendo como cucarachas asustadas.” (Gorki, 2000: 17)

Toda acción es un hábito, todo pensamiento es una costumbre, incluso la miseria forma parte de la línea narrativa del día a día. Sin embargo toda esa crueldad del arrabal no es nueva, se ha institucionalizado porque construye una función de control del nuevo individuo, del que no se precisa ningún pensamiento creativo o reformista, sino una sumisión total al régimen. Es una herencia de la historia de las colonias, donde los imperios confinaban el elemento productivo, el tesoro económico de las naciones, encerrando, a su vez, a los productores, a los brazos ejecutores del enriquecimiento, a los

que, por supuesto, no les correspondía más beneficio que el de seguir vivos. Una vez que las colonias pasan a un segundo plano, o desaparecen, el sistema traslada la metodología opresora a la ciudad, al interior de las propias naciones, esclavizando a los individuos sistemáticamente, pero esta vez desde un argumento intelectual en el que se controlan los pensamientos y el poder se inviste de ley, de moralidad y de progreso común.

“El médico en la parte de Luanda no ciudad ni chabolas o ambas cosas al mismo tiempo o ninguna de las dos, en la parte de Luanda donde Luanda terminaba, edificios pero inacabados, chozas pero con apariencia y pretensión de edificios, construcciones mitad de ladrillo mitad de madera con jardincitos primorosos, cancelas oblicuas, ropa obrera colgada de cuerdas, una fila de personas junto al chorro de la fuente, un grifo empotrado en un bloque de cemento que goteaba un hilo de agua avarienta, terrosa, que se extendía por el suelo enloqueciendo a las abejas (...)” (Lobo Antunes, 2001: 258)

El descubrimiento de las colonias y de su inhumanidad, como en *Heart of darkness*, de Joseph Conrad, muestra, tal vez por primera vez, la intención de las naciones modernas de desprenderse de toda humanidad para explotar, hasta sus últimas consecuencias, la capacidad productora y motora de los individuos, fuente animal de riqueza y progreso. Desde la ideología marxista hasta la novela de Antonio Lobo Antunes, como vemos, el recuerdo de las colonias es un aprendizaje extensivo del modelo del arrabal a un territorio considerado nacional, sólo en términos de explotación comercial; de la misma manera, el suburbio es un sector de la ciudad, de la gran ciudad, pero no representa su magnificencia exterior, y es silenciado como un mal menor y prescindible. *Tatuaje* ofrece una consideración más: un país como España se convierte, en el siglo XX, en el país del arrabal. Es, en sí mismo, el arrabal de Europa en el que, en décadas posteriores a la Guerra Civil, se encuentra la mano de obra barata que proporcionar a las prósperas fábricas de Centroeuropa. El país no percibe esa imagen de sí, no se reconoce en la caricatura, pero Vázquez Montalbán, lleno de sarcasmo, nos recuerda lo que un día fuimos –y hoy volvemos a ser-: un país esencialmente arrabalero, ajeno a un modelo constructivo y progresista que ilusione a sus conciudadanos.

“Su vehículo se llenó de trabajadores que volvían negroides, embigotados y ruidosos de las vacaciones pasadas en su tierra. Turcos, griegos, italianos, españoles, portugueses, el abecedario de la Europa dura y pobre.” (Vázquez Montalbán, 1976: 66)

Rafael Cansinos, en *El pobre Baby*, manifiesta la experiencia de la vida en el arrabal como una experiencia de dolor, pero no de un dolor extraordinario, sino de un dolor cotidiano, con el que se aprende a vivir. Y esto convierte la contemplación del hecho en una constatación de la deformación del hombre, que invierte los términos de su proyección futura.

“(…) no tuvo ahora escrúpulo de confundirse con la plebe de artesanos y meretrices en la llanura de la degradación.” (RCA, 1915: 18)

Nuestro autor dedica buena parte de sus disquisiciones teóricas sobre el quehacer literario a este apartado del arrabal en la narrativa moderna. Llega a definir el concepto y a establecerlo como herramienta narradora en las obras del pasado. Sin embargo, su visión del arrabal como mito de la modernidad, como vemos a continuación, halla el camino hacia el yo, eximiéndose del carácter argumentativo que pudo tener en otras épocas y que componía su dimensión convencional como término literario, en una construcción prefijada por los cánones admitidos. Así, el arrabal para Cansinos:

“(…) es, como el mar, un elemento disolvente. La continuidad de la vida urbana se rasga en él de pronto, para convertirse en algo vago y roto, sin pauta prefijada, prometido a todo futuro, que toma sus sustancia misma de lo porvenir y muestra el cándido y errante destino de las quillas nuevas.” (*El arrabal en la literatura*, en RCA, 1924d: 24)

O sea, que el arrabal es un instrumento que disocia la semántica adquirida de la narración, y convierte los objetos en términos de un lenguaje novedoso, que presenta una nueva realidad. Es decir, proyecta valores distintos para una recopilación de experiencias reales que no corresponden con el modelo prefijado. A diferencia de esto, su presentación del arrabal en la literatura universal hace coincidir la mirada con un espacio escénico, casi costumbrista, donde se desarrolla la acción narrativa, por lo que su definición, en este caso, cobra mayor valor si cabe, como aportación a la modelización de la nueva novela y sus argumentos intelectuales implícitos. Así relaciona Cansinos el término en la historia crítica de la novela:

“Los cuentos milesios, de cuyo ingenio un florecimiento perdura en *El asno de oro*, de Apuleyo, eran cuentos de arrabal (...). *El satiricón*, de Petronio, devana sus escenas en los arrabales y es algo que está lejos del cívico decoro de la literatura que se desarrolla *intra-moenia*. Así Marcel Schwob, en sus *Vidas*

imaginarias, ha podido atribuir a Petronio una prosapia plebeya. La sátira de Juvenal ha descendido a los suburbios para ver los lúbricos horrores que anatematiza.” (RCA, 1924d: 25)

Por ello, si fundamentalmente el arrabal es una palabra, un término disgregador de todo lo concerniente a la metacultura, así en el campo de la narración novelística como en el de la educación heredada, se trata, efectivamente, de una pérdida de la inocencia ante el falso progreso de la modernidad y el capitalismo. Algo que podemos ver en *Against the day*, donde los personajes se debaten entre sus libertades individuales y sus dependencias cotidianas del capital y los bancos, a quienes dicen pertenecer, en vez de a la ciudad. Es el arrabal un mundo de fantasmagoría, irreconocible para quien no asume sus valores como propios, un mundo que está al otro lado de esa realidad mágica de *Pedro Páramo*, pero donde también hallamos muertos que caminan.

“-Siempre debería ser así. A veces paseo por el Financial District el domingo por la mañana. No hay otra calma como la de Wall Street un domingo por la mañana y las personas que haraganean por Battery Park parecen de otra ciudad, de otro mundo.” (Vázquez Montalbán, 1991: 105)

Desde el punto de vista meramente descriptivo, el arrabal representa una mirada panorámica de la ciudad, incisiva, en la que toda esa artificialidad megalómana crea una sensación de distancia con el hombre, que no acaba de sentirse partícipe de un proyecto humano en esas dimensiones. Al mismo tiempo, la visión da pie a imaginar la pequeñez, la insignificancia que el arrabal lleva implícita.

“Desde los mugrientos atracaderos del pueblo de Bohegan, por encima del río Hudson, pequeños cuadrados de luz llegaban a toda la metrópoli portuaria. Las enormes verticales de los edificios se suavizaban en una continua cadena de montañas hechas por el hombre.” (Schulberg, 2011: 19)

Otra perspectiva, muestra la asfixia a la que se ve sometido el hombre, en un entorno tan reducido. Es la paradoja del espacio: en una ciudad de enormes dimensiones, los espacios para vivir se transforman en celdas ínfimas, cada vez más limitadas para permitir hacinar a nuevos inquilinos. La focalización del objetivo más allá de las líneas exteriores de la metrópoli, muestra la compresión del aire, la reducción del espacio, la minimización del hombre, empequeñecido en su mundo de rata.

“Apartamentos-tren. Nombre adecuado, porque son poco más anchos que un coche cama, cada habitación da a la siguiente y no hay pasillo exterior que permita alguna privacidad.” (Schulberg, 2011: 89)

Pero la técnica descriptiva también se concentra en la vitalidad del lugar, en los vectores relacionales que marcan la cotidianidad violenta y desclasada del arrabal. El sentido de la existencia en un lugar tan particular, que somete al sujeto a una alta presión, condiciona el modo en que el lugar es percibido y la forma en que el individuo puede proporcionarse un entorno amigable, o simplemente un círculo cercano de confianza. La calle tiene su ley.

“Era una atmósfera ruidosa, pendenciera, hostil, que propiciaba encuentros desagradables, amenazas, insultos, desprecio, desdén y humillación. (...) La última visita al Lido acabó en un intento del gerente, en ex púgil, de encerrar a Mona en su despacho y violarla. ¡El bueno y el viejo Broadway!” (Miller, 2012: 209)

Rafael Cansinos construye un modelo de arrabal cuya percepción se mueve entre la dimensión física y la experiencia personal. La edificación de los suburbios tiene que ver con el tipo de sustancia humana que allí va a vivir, por lo que las casas, las calles, los materiales, son un modelo de vida en sí mismos. El arrabal es un barrio construido para una tipología humana que va a permanecer allí indefinidamente, y que ha sido concebida desde la globalidad del sistema. De esta manera, las líneas segmentadoras del orden urbano quedan perfectamente delimitadas, e implícitamente aprehendidas. Sólo el reconocimiento exterior de la zona ya proporciona una información valiosa al lector, acerca de las condiciones interrelacionales que se va a encontrar. Luego, en este sentido, la conformación física del arrabal es muy importante, pues se trata de un escenario de operaciones muy específico, de una realidad muy intensa y muy central, a pesar de la intención general de arrinconarlo en la ignorancia.

“Las casas eran como álveos inmensos, donde cada familia vivía aislada de los demás, encerrada herméticamente en el secreto de sus destinos, y sólo se adivinaba la existencia por los rumores que en la noche se dejaban sentir al través de los tenues tabiques (...)” (RCA, 1921d: 61-62)

En cuanto a la raíz consciente del individuo del arrabal, ya Fiodor Dostoievsky había adelantado una de sus principales características al hablar de “el hombre del subsuelo” como de un “romántico-tipo”, palabras que recoge Rafael Cansinos en su estudio sobre

el autor ruso *El novelista de lo subconsciente* (RCA, 1935: 28) y que da una pista sobre la condición solitaria del héroe del arrabal. Tanto en la España del fin de siglo como en la América profunda, un viaje hacia el interior de las ciudades es como un viaje hacia la soledad íntima del hombre. El homocentrismo de la nueva novela, partícipe, como Dostoievsky dice, del espíritu romántico, acciona el resorte de la reflexión y el enfrentamiento con los modelos anacrónicos, pero también la mirada inquisitiva, crítica y entristecida hacia el entorno vital. El primero de los conflictos del hombre del arrabal se produce con su propio entorno.

“(...) viejos conduciendo y sus mujeres señalando los carteles o consultando los mapas y mirando a todas partes con aire de desconfianza.” (Kerouac, 2000: 32)

Esta mirada es la lógica respuesta a una deshumanización creciente de los rasgos humanos que caracterizan las relaciones sociales: la lengua, la educación, las normas implícitas de respeto mutuo, la moral, la dignidad, etc. La soledad es la necesidad de un abrigo de silencio y comprensión, de paz, donde acudir. A pesar de la pequeñez del entorno, la intimidad ha desaparecido, y con ella la posibilidad de rumiar los propios sentimientos e ideas.

“Harry salió lentamente del parque y fue calle arriba hacia su bar preferido. El bar siempre estaba allí. Harry echaba anclas en aquel bar. Era su único refugio. Era despiadado y exacto.” (Bukowski, 2011: 22)

Para los novelistas del arrabal, el personaje más interesante, el que es digno de protagonizar la voz narradora, siempre es el que acumula las vivencias más directas, testimonio de primera mano de la vida en la calle. Por ello, la visión del vagabundo, del desclasado, se privilegia en el relato. Esta mirada, tan cruel y directa, es también una mirada exenta de artificialidad, por lo que proporciona una perspectiva de la ciudad muy exacta, en la creación de un realismo de la modernidad, más acertado en lo sensitivo que en lo racional.

“Harry observó a los conductores de coches. Parecían desgraciados. El mundo era desgraciado. La gente estaba en la oscuridad. La gente estaba aterrada y desilusionada. La gente había caído en las trampas. La gente está desesperada y a la defensiva. Se sentían como si estuvieran malgastando sus vidas. Y tenían razón.” (Bukowski, 2011: 35)

Una de las consecuencias más importantes de esta situación no lo constituye el desamparo general sino, más precisamente, el desamor que sufren los individuos. Los protagonistas de la novela, abandonados por las circunstancias exteriores, caen en la decepción. El mundo de Charles Bukowski, como vemos, es un mundo de desesperanza, donde el concepto de horizonte no tiene sentido. No hay salida en una sociedad en la que el hombre ha sido arrojado al vacío, y donde esto no parece provocar alteraciones en el orden institucional. De alguna manera, se ha subvertido el tren de la historia, que indica que los ciclos se repiten y que las motivaciones humanas son los puntos de inflexión que dan lugar al dinamismo del relato cronológico, a su motorización. Cuando esta dinamización se frena, cuando el sistema logra mantener al hombre en su incómoda monotonía, es cuando se ha agotado la posibilidad de humanización, que el horizonte de proyección futura había ofrecido siempre al intento renovador del individuo, con lo que la sociedad ha pasado a ser un ente pasivo, detenido en su autocomplacencia y reduccionismo.

“Helena parecía estar llorando.

-Tom, ¿qué vamos a hacer?

Eché agua caliente dentro de la olla.

-¿Hacer? –preguntó Tom-. ¿Sobre qué?

-¡Sobre la forma en que tenemos que vivir!

-No hay muchas cosas que podamos hacer.” (Bukowski, 2011: 46)

Así que, como vemos en *Esplendor de Portugal*, pocos instrumentos son los que el sujeto dispone para reelaborarse como ente colectivo. Ya al nacer son otros los que han colocado en su órbita los enseres personales y materiales que han de hacer de él una herramienta del sistema. Si en las apocalípticas visiones de Orwell, Huxley o Thea Von Harbou, los hombres son prediseñados de una manera programada y perfectamente segmentada, en el mantenimiento de las colonias imperiales también sucede algo similar, al reducir a las etnias locales a simples máquinas de obra barata, animal, y al confinarlas en una ausencia cultural, y una falta de identidad propia, entre la nueva nacionalidad de la metrópoli y el arraigo de su tierra de origen. La miseria, al final, es el escenario que constituye su nación.

“Y los dejaban en paz hasta el día siguiente agitando las banderitas, con la tripa llena, borrachos perdidos dentro del galpón, radiantes con la posibilidad de un segundo jornalero en la punta de un gancho, sobre todo si era de la familia, para heredar así los bártulos, la cacerola rota, el jarro sin asa, la miseria de la estera, (...)” (Lobo Antunes, 2001: 29)

La parte emocional del arrabal también se erige como un elemento descriptor de primer orden, como ya vimos para la literatura cansiniana. El autor sevillano recoge, como parte de la experiencia de la verdad, esa expresión de dolor propia de la cotidianidad. En toda narración humana, el dolor es una condición inexcusable de nuestra idiosincrasia como entes vivos, pero se presenta en situaciones excepcionales o de deterioro natural. Sin embargo, el dolor cansiniano es el dolor permanente, norma de la vida en el arrabal, con el que conviven a diario los sujetos, sometidos a una transformación interna que ha negado sus posibilidades existenciales. Algo así leemos en *El hombre de las cortadillas*.

“Yo, sin llegar al suicidio absoluto, me suicido así parcialmente y pude afrontar, seguir afrontando, la pavorosa belleza del mundo.” (RCA, 2004: 129)

En todo este desarrollo narrativo, no obstante, hemos de hacer hincapié, como el propio Cansinos Assens hace, al respecto de la obra de Joaquín Arderius, en el cuestionamiento de toda literatura miserable, en el sentido del uso dado a la degradación, no como medio expresionista, por encima de cualquier intención lacrimosa y lastimera, sino como elemento de costumbrismo efectista, propio de la literatura casposa y tradicionalista que vive del tópico y del folclorismo, mal entendido. Por eso, Rafael Cansinos reacciona contra este tipo de uso de la escenografía, si no es desde la concepción de un modelo teórico renovador, donde el arrabal pase de ser un teatro de operaciones a un verdadero mito de la modernidad, incluyendo su experiencia fenomenológica como ente comunicativo y humanizador. Se maneja, entonces, en estos términos:

“En toda la literatura nietscheana hay una veta evangélica palpable que se descubre como un venero de amor entre esa continua predicación del odio. ¿Qué importa el fiero ademán de esos enfurruñados y despectivos escritores, si al dar forma dramática a sus ideas han de recurrir a personajes humildes, a la pobre canalla, envilecida, degenerada y famélica?” (RCA, 1927: 403)

Porque, a fin de cuentas, el propio escritor es un protagonista del arrabal, un vecino de los excluidos, un apartado social. Este arrabal no es siempre un lugar físico en la mente del autor, pero sí un lugar común de sus cuitas y desvelos, en el que su personalidad se configura frente a la canonización general del arte, a través de la comercialización masiva de los medios creativos de difusión. Por tanto, la vida del escritor es una vida de miseria intelectual, y el arrabal, como modelo literario, da cuerpo y forma a ese pensamiento.

“Aquellas calles estaban llenas de rameritas humildes (...) pero ellos, al ver nuestros cabellos largos se apartaban de nosotros, poniéndose las manos como escudos sobre el pecho, y entre asustadas y despectivas murmuraban: -¡Poetas, bohemios!...” (RCA, 1923e: 5)

3.3.2. *El espacio imaginario.*

El arrabal es un medio de gran repercusión descriptiva y conceptual y, como hemos comprobado, ocupa un lugar importantísimo en la narrativa moderna. Sin embargo, no podemos considerar que se trate únicamente de un elemento de realismo psicológico, o de una escenificación costumbrista al uso. Ya hemos dicho que se erige en mito literario de la modernidad y en símbolo de la autodestrucción humana que conlleva un capitalismo devorador. El arrabal es algo más; es un espacio literario que permite al autor generar un cuadro en el que los personajes se perfilan como angustiados perdedores, como seres desclasados, y para ello se configura como un espacio imaginario, cuya idealización está sostenida por la realidad, pero se define en las aristas menos visibles de la misma. Así es como puede crear el entorno adecuado, con el fin de que la experiencia fenomenológica de la lectura capte las posibilidades comunicativas del objeto intelectual que modeliza. Hay algo en los elementos físicos del arrabal que mueve a tristeza, que aprisiona a los individuos, y ha de ser mostrado en su más elevada expresión de intensidad. En *Las cuatro gracias*, Rafael Cansinos consigue transmitirnos la sensación de agotamiento que produce la travesía de la vida, en semejantes condiciones.

“-Y cuando queremos llegar hasta ella, tenemos que escalar altas gradas, encorvados como los que trepan por las escotillas; y nuestros ancianos tienen que agarrarse a los muros; y nuestras mujeres, fatigadas, suspiran de cansancio.” (RCA, 2013: 173-173)

Una de los ejemplos más significativos de esta concepción reside en la obra de Juan Carlos Onetti. *El astillero* crea una doble dimensión del arrabal como un lugar imaginario, donde se desarrollan los acontecimientos que, a la vez que una ficción mental que obstruye el desarrollo del personaje, es también una ficción dentro de la ficción, pues resulta una manera de construir una realidad, que escapa de la verdadera tragedia personal del protagonista de la historia. Larsen se moldea un mundo a medida, un mundo que es, ya desde sus principios, una mentira pero, además, el autor utiliza esta realidad como una

expresión de la negación del individuo y de sus proyecciones futuras, por lo que el caleidoscopio adquiere una magnitud excepcional. Además de ello, Juan-Manuel García Ramos es capaz de segmentar otras dimensiones del problema perceptivo de la realidad entrecruzada de la novela.

““El astillero” y “La glorieta” son los territorios respectivos de las dos farsas desencadenadas: la laboral y la amorosa-afectiva. La puntual asistencia de Larsen, luego relajado, al centro de construcción y reparación de buques, es la forma escrupulosa que se da a la falaz vinculación laboral deseada. En su oficina de Gerente General (...) necesita creer que todo aquello era suyo, necesita entregarse sin reservas (...).” (en Onetti, 2007: 37)

Al igual que el arrabal puede ser un constructo abstracto, producto de la mente de las voces narradoras, y por lo tanto, elementalmente imaginativo, también puede que presente unos rasgos muy concretos, que pertenezcan al entorno físico reconocible de la ciudad. En cuyo caso, el impresionismo de la nueva narración destaca sus perfiles pictóricos, lo que se puede ver en *La muerte de Virgilio*, por ejemplo. Hay una categorización histórica del arrabal, también, que la conecta con otros espacios de la antigüedad que usaron del hombre para su magnificencia, absorbiendo sus capacidades y subvirtiendo sus elementales derechos. Es el espacio de la “enfermedad” que “priva a sus ciudadanos de toda energía vital. Los procesa, “como una máquina trituradora de alimentos” (Gualberto Valverde: 181-182). Tal consideración del espacio cotidiano de convivencia humana, no es una visión descriptiva que corresponda con la línea narrativa de la pedagogía convencional o del registro histórico contemporáneo, sino que ha de someterse a los márgenes de la literatura, donde el mito crece y se desarrolla como tal, y muestra el doble fondo de los hechos empíricos. La inmaterialidad del concepto se une a su corporeización unitaria y visible, al mostrar la ciudad como un animal que emite sonidos y mensajes constantemente.

“Un tranvía cruzó por el puente, haciendo retumbar las vigas y vibrar la telaraña de los cables como las cuerdas de un banjo.” (Dos Passos, 1989: 148)

De la misma manera, la ciudad muestra su realidad, se comunica con el exterior y con sus propios ciudadanos, a través de los mensajes que los lemas y las frases comerciales contienen implícitamente, sobre un modelo de vida inoculado en los individuos; mensaje constantemente extendido y accesible. Estos mensajes son tan incisivos que, en ocasiones,

resultan invasores. De manera que podemos decir que el espacio imaginario que compone el arrabal en la literatura moderna, es el resultado de la ciudad del siglo XX como unidad viva, como ente dinámico y autónomo, que es capaz de crecer en condiciones ajenas a la vida exterior, retroalimentándose de sus inquilinos.

“La calle del Árbol está oscura. No atiende aún a la noche. Está todo el mundo en ella. Aún tiene miedo del mal tiempo, aún todos los cristales se cierran como sobre una noche peor.” (Gómez de la Serna, 1973: 37)

Los mensajes de la ciudad no son sólo formas de publicidad comercial o lemas políticos, sino formas de intervención en el nivel educativo de los hombres. La ciudad utiliza los recursos de la mediación comunicativa: la tecnología, los propios edificios, el contorno de la ciudad, su constitución, como elementos de alteración de los comportamientos mundanos del individuo que, indirectamente, construyen un código de percepción del propio sistema: de aceptación y de estabilización de cierta terminología apropiada a la materia física en la que se desarrolla su vida. La ciudad es un medio educativo cercano y epidérmico que, a través de órdenes descriptivas, participa activamente en el dinamismo diario de los hechos. La fisicidad de estos mensajes confirma la vitalidad de la ciudad, del entorno, más allá del escenario. Los personajes de *Bajo el volcán* se ven constantemente tentados por el entorno, que indica el sentido de las acciones y previene de los “peligros” que acechan la estabilidad del sistema. La trazabilidad de la comercialización y el marketing en el entorno urbano, sigue unas pautas que se transforman en correa de transmisión de la metacultura.

“Inmóvil, el Cónsul contempló las letras negras del cartel. ¿Le gusta ese jardín? ¿Por qué es suyo? ¡Expulsamos a quienes destruyan! Palabras simples, simples y terribles palabras que, a pesar de que eran quizás un juicio final sobre alguien, no producían, sin embargo, emoción alguna, salvo acaso una agonía descolorida, fría, blanca; (...)” (Lowry, 1981: 148)

El arrabal es también una ciudad imaginada donde residen las pesadillas, como ocurre en *El inmortal*, de Jorge Luis Borges. Aunque en el caso de Andrea, la protagonista de *Nada*, también experimenta esa impresión que produce un mundo decrepito, al que se tiene la convicción de no pertenecer; pero la padece en una Barcelona conocida, objeto pictórico y nada abstracto. La calle Aribau, empero, es ese universo individual cotidiano y reducido, donde la ciudad puede llegar a imaginarse fuera de su órbita, enlazando así con

el arrabal conceptual de Borges. La única diferencia entre ambos puede que resida en su orden de presentación, y en el factor de expectativas que crea en el lector, cuyo nivel de reconocimiento físico de la escena altera, en mayor o menor consideración, las estructuras intelectivas de la idea que la novela presenta y desarrolla. La calle Aribau es la misma dimensión individual que supone la Ungargasse, que Ingeborg Bachmann pinta en *Malina*, o el Klingsor de Hermann Hesse, que es un lugar de inspiración artística para el protagonista, capaz de captar la belleza que se extrae de la miseria.

La forma suprema de miseria la constituye el silencio, la incompetencia comunicativa, la negación de la dimensión dialectal del hombre. Si Orwell atrapa este criterio con un expresionismo amenazador, apocalíptico, Cela lo transforma en habladuría, en verborrea vacía y colectiva, y Henry Miller la muestra como una respuesta al sentido de la existencia humana: no como un consuelo sino, más dramáticamente, como una confirmación nihilista.

“Sólo en la colmena puede encontrarse el contacto humano, encontrarse esa ciudad de vistas, sonidos, olores que buscamos afanosamente y en vano más allá de los límites del gueto. Vivir fuera de ese recinto es languidecer y morir. Más allá de sus límites sólo hay cadáveres endomingados. Todos los días les dan cuerda, como a los despertadores.” (Miller, 2009: 536)

El arrabal confiere al dibujo urbano un sentido de la vitalidad que, curiosamente, carece en la descripción de su grandeza física. Es la pobreza, la realidad de los barrios bajos, la que le concede dinamismo y veracidad, la que la convierte en un ser vivo, un objeto, por otra parte, unificado por medio de una novelización humanizadora. Leemos en *The waves*:

“Londres se desmigaja. Londres jadea y avanza. Se eriza de chimeneas y torres.” (Woolf, 2000: 26)

El descubrimiento del arrabal es el descubrimiento de un aspecto humano que la narración ha despreciado, desde el punto de vista del protagonismo de la voz actante, y es el de la fealdad. La humanización de la fealdad, su categorización como un valor irrenunciable del ser del hombre aparece, por primera vez, en toda su intensidad, en el entorno del suburbio. Esa fealdad confirma un deterioro físico, pero no como algo negativo sino como un hito de la naturaleza. La fealdad o la vejez también pueden atraer la luz de nuestros ojos, si sabemos mirarla. Por eso, en el arrabal puede resaltar la belleza de una relación entre sujetos o el impulso existencial de un alma dubitativa y esperanzada. En el lodazal

de los sueños rotos, toda esperanza es una luz y donde hay luz, hay color. *La milagrosa*, de Cansinos, confirma esa mirada amable a la circunstancialidad de lo ajado, de la forma excluida del canon, en un nuevo instinto creativo y artístico, sostén de la renovada estética.

“Pero a medida que iba amaneciendo en torno a la milagrosa, y todo recobraba una juventud matinal, ella envejecía, se llenaba de arrugas, hasta entonces invisibles y, como en la caída de un antifaz benigno, toda su lamentable fealdad se me revelaba, destruyendo, irreparablemente, toda mi ilusión con su adverso milagro.” (RCA, 2004: 97)

Aunque también es consciente de lo que representa: el infierno vívido de sus habitantes.

“Y las calles, aquellas calles de arrabal...” (RCA, 1921d: 12)

Toda esa imaginería narrativa se nutre de la impresión, del carácter sensitivo del recuerdo vívido de los protagonistas del relato. Al igual que en *El matadero*, de Echeverría –donde conviven las pieles de toro, los vientres de caballo, las moscas y las vísceras-, la podredumbre de la ciudad descrita por Cansinos en *Las pupilas muertas*, aparece como signo de identidad del entorno. Hay aquí una concomitancia necesaria con el naturalismo más extremo, al mostrar el río rodeado de cadáveres de animales: la vida conviviendo con la muerte. Ése es un principio vital de la idealización literaria del arrabal: el tremendismo de las imágenes y la concepción de la angustia como un estilo de convivencia con la realidad. Claro que, como dice Ricardo Gullón al respecto de Dostoievsky, el arrabal, “la bajada a los abismos”, es una útil herramienta para encontrar “la clave de enigmas de la razón que nunca resolverá” (Gullón, 1963: 75). Por eso es por lo que el mito del arrabal no es simplemente un escenario, porque necesita dotarse de las esencialidades comunicativas que permitan el conocimiento y ha, por ello, de adentrarse en los mecanismos que permitan al individuo reconocer objetos y actitudes, y sus connotaciones. En una conversación entre Marcel Schwob y W.G.C. Byvanck, registrada en 1891, el autor francés explica cuáles son las motivaciones que llevan al hombre a utilizar la materia de una realidad marginada para la creación artística. Buena parte de la esencialidad del ser humano reside en aquello que no muestra, pero que sustancia su intimidad intelectual y sentimental. Lo que nos define, en nuestra desnudez más extrema, no puede ser admitido abiertamente por el colectivo –dada la intensidad de aquello que revela-. La superficie relacional de los hombres suele ser un molde pulimentado, una

cáscara liviana que permite esconder las deformaciones interiores. Pero éstas existen, y la curiosidad natural del escritor le lleva a descubrirlas. Nuestro afán de esconder lo feo asociado al individuo, no puede evitar que ello exista, ni que sea la piedra de toque del pensamiento humano, más allá de todo nivel de socialización.

“Temo que me coja usted en flagrante delito de misticismo. Qué le vamos a hacer, lo veo así, instintivamente. Para mí no existe una línea que separe lo que está debajo de lo que está arriba. ¿Cómo nombrar este sentimiento? ¿Cabría darle el bello apelativo de piedad? ¿Es la curiosidad intelectual la que me lleva a sondear las profundidades del mundo moral? No. A decir verdad, ni lo uno ni lo otro. Se lo confieso con franqueza: para mí el mal tiene encanto. La perversidad me seduce. (...) Cualquier hombre dotado de un espíritu poético tiene que haber sentido el encanto de lo innoble.”
(Schwob, 2012: 50-51)

En la relación entre el hombre y el arrabal se produce, también, un eco de las relaciones humanas, extrapoladas al área símbolo-sujeto. La particularidad estriba en el hecho de pertenencia, ya que el individuo se encuentra enraizado en una metacultura que procede, casi en su totalidad, al ámbito urbano en el que vive, que es el que se encarga de fomentar el mensaje institucional y capitalista que mantiene palpitando ese atavismo. En su soledad, el personaje de la novela *Bélver Yin* se siente plenamente identificado.

“-Y a ti. ¿Vas a irte de Shanghai?”
-No –y añadió–: Aquí casi todos me ignoran. La ciudad no me conoce, pero yo conozco a la ciudad. Voy a quedarme –dijo antes de salir.” (Ferrero, 2001: 60)

En consecuencia, podríamos decir que el arrabal rezuma vida, pero es “otra” vida, alejada de la condición del modelo teórico que, formalmente, no recluye a los seres, sino que los integra en un espacio segmentado y organizado. El profesor Unrat, en *El ángel azul*, descubrirá abruptamente que esa “normalidad” aísla al sujeto del conocimiento, de una verdad que se halla al mismo nivel espacial y temporal, y que es silenciada con conocimiento de causa. La sociedad se va palpando, de todos modos, las heridas. El café, espacio teatral de la bohemia, es usado por Cela en *La colmena*, con el fin de trazar las líneas de una entidad reconocible asociada al inframundo urbano, donde las voces se entrelazan con pasión. El mundo de la taberna, del café, de la tertulia, es el reducto del diálogo que no se da en otros órdenes de la ciudad, y se transforma en foro necesario de ideas. El monstruo vivo que es la ciudad supone, en *Plexus*, la constatación de la eternidad inconclusa del hombre, que se repite miles de veces sin llegar a un objetivo concreto, sin

alcanzar la respuesta a nada. Pero ésa ha de ser la circunstancia narrativa de la modernidad, pues la urbe supone el entorno natural del hombre civilizado, tal y como han sido estructurados los valores del progreso y la supervivencia. De tal manera esto es así, que la renovación de la novela pasa por su identificación, también, con el espacio del arrabal y la configuración, como hemos visto, del mito de la ciudad y su abstracción imaginaria y sensitiva. Hasta tal punto Cansinos Assens aporta este elemento como consolidación de un modelo teórico de novela que, en el prólogo a *La prenda del amor*, llega a ser definido en estos términos:

“Se inclina sobre las más hondas miserias, las más envilecidas humildades y los más andrajosos fracasos, para verles como aureolados de aquella luz inmaterial que los monjes hagiógrafos sabrán hallar para sus vidas sencillas de santos sencillos.

El fabulario novelesco de Cansinos-Assens no tiene estridencias violentas, ni trágicas sonoridades, ni fulguraciones deslumbradoras. Son relatos trémulos de existencias grises: pobres mujeres atormentadas, hombres caídos en derrota, niños que no conocen hasta muy tarde la alegría.” (RCA, 1924f: 5)

3.4. LA DESHUMANIZACIÓN.

3.4.1. El otro lado del progreso.

En la descripción de los ejes constructores de la modernidad, la experiencia demuestra, al menos, que la deshumanización del hombre es un hecho. El hombre se va desprendiendo de todos aquellos principios y valores que lo caracterizaban, a medida que las necesidades de una sociedad acelerada y lanzada a galope a la conquista de los medios de producción y tecnológicos, ha ocupado el puesto que le correspondía a la reflexión y el debate público. El tiempo parece haberse comprimido, y eso genera una angustia existencial y una necesidad implícita de consumirlo funcionalmente. Toda acción ha de generar un producto inmediato. Esto impide que el modelo globalizado de convivencia sea puesto en cuestión, o que el individuo disponga de un canal de solución de sus problemas que no esté integrado en el sistema, como un engranaje más. De este modo, el progreso está transformando, no sólo las estructuras de socialización humanas, sino la morfología del hombre mismo que, al adaptarse a las nuevas circunstancias del ecosistema humano, transgrede su herramienta cognitiva y la simplifica notablemente. Por eso es por lo que Benito Varela, al respecto de la novelística de Aldoux Huxley, habla de “regresión biológica” (Varela Jácome, 2003: 155).

En el apartado anterior hemos constatado que la ciudad se presenta por encima de los objetos, ha pasado de ser un escenario a un elemento vivo, que participa activamente en el desarrollo de los acontecimientos y los fundamenta. Esto hace que crezca, a pesar de todo antagonismo de carácter humano e individual, que se muestra incapaz de trastocar los órdenes impuestos por el modelo urbano. Pero ¿se puede construir, realmente, una sociedad al margen de toda reflexión o idea, basándose en el prosaísmo de una fisicidad sin límites? Thea Von Harbou imaginó en *Metrópolis* una ciudad despiadada, prototipo de la agresividad del medio hacia el hombre.

“El hecho de que el cerebro y las manos ya no se entiendan destruirá un día la Nueva Torre de Babel.”
(Von Harbou, 2013: 82)

Aunque parece vislumbrarse un cierto atisbo de esperanza en la tragedia de esta autora alemana, éste desaparece por completo ante el expresionismo inquietante de otros que,

como Michel Houellebecq, no conceden al hombre sino la posibilidad de contemplar el cataclismo y sentarse a analizar lo experimentado.

“En mitad de un paisaje destruido, compuesto de esqueletos de edificios altos y grises, con las ventanas rotas, un bulldozer gigantesco acarrea barro. Hice un ligero zoom sobre el enorme vehículo amarillo, de formas redondeadas como un juguete de control remoto: no parecía haber un conductor en la cabina. A medida que avanzaba, la pala del bulldozer desparramaba osamentas humanas por el barro negruzco; acercando la imagen un poco más, distinguí con claridad tibias y cráneos.”
(Houellebecq, 2014: Posición 2164-2167)

El concepto de fábrica humana, asociado a la ciudad moderna, exige, para el bien del modelo, que los hombres se comporten como herramientas en cadena, despersonalizados. Es decir que el tipo humano de este arrabal es un clon manejable, un diseño controlable, todo lo contrario de un individuo crítico. La primera pregunta surge sobre el carácter de aquellos que dirigen el sistema, que también son hombres. ¿De qué naturaleza están hechos para permitir estos desmanes? Al respecto de ello, hay que admitir que no puede tratarse de individuos faltos de cordura, como se podría esperar en un primer momento, sino sujetos que huyen de la inestabilidad social heredada de la historia y que tienen miedo a cualquier movimiento que aspire a la anarquía. Ésta es la primera, y más cercana, forma de deshumanización del ser moderno: permitir que se trasciendan los valores de integración y solidaridad, fruto de la empatía individual y colectiva del ser, para favorecer la creación de un estado pétreo en el que la seguridad consiste en la inmovilidad. De tal manera que el *geist* del ser humano es un bulo, una mentira encaminada a crear el mito de la humanidad, como un ideal de esperanza y construcción. La realidad nos ofrece el contraste de una ontología de mediocridades, infamias e irracionalidades, que nos convierten en un negativo de nosotros mismos. Es decir, que el germen de toda la destrucción humana, lamentablemente y como no podía ser de otro modo, es también humano. Por lo tanto, al referirnos al espacio imaginario de la novela, su realismo procede de una confrontación entre dos posiciones íntimas: la fuerza centrífuga y revolucionaria, que nace de la reflexión y de la consideración crítica del individuo, y una fuerza centrípeta que tiene miedo a todo cambio, y que duda de sí. Esta última está manipulada por su propia desconfianza en el ser humano, y nace de la debilidad consciente del yo, que se cree incapaz de la transformación y que delega su futuro en manos de una herramienta que ha aprendido a privilegiar. El ser del hombre, por lo tanto, es ser y nada, en palabras

de Sartre, es crítica y abandono, es conocimiento e ignorancia, dicotomía histórica que en la modernidad luce en toda su intensidad.

“-¡No existe ninguna pureza humana! ¡No existe! ¡No puede existir! –Y dio una patada al archivador para recalcar sus palabras-. ¡No debe y no debería existir! ¡Porque es una mentira! Su ideología es como todas las ideologías. ¡Se basa en una mentira! Tiranía ideológica. Es la enfermedad del siglo. La ideología institucionaliza la patología. Dentro de veinte años habrá una nueva ideología. Los seres humanos contra los perros. Los perros son culpables de que la gente viva como vive. ¿Y qué habrá después de los perros? ¿A quién culparemos de corromper nuestra pureza?” (Roth, 2011: Posición 4997-5002)

Se produce, entonces, una lógica interpretación de los objetos, cuya escasa durabilidad, cuyo consumo arbitrario e intensivo, convoca a una formalidad estética evanescente que supone una sustitución del objeto en sí por una copia, ya que su valoración objetiva carece de segundas intenciones, o de una sentimentalidad expresiva. En otras palabras, que tanto hombres como objetos acaban siendo prescindibles, ya que la sociedad de consumo se fundamenta en la dinamización del hecho existencial, en la motorización de los acontecimientos a un ritmo inviolable y desahogado. Mantener esa actividad es el propósito de toda la estructura, en cuyo seno no nace nada que merezca ser conservado. La rapidez, algo que intuía Marinetti, es el signo de los nuevos tiempos, y una señal de identidad que autores como Cansinos Assens fueron capaces de vislumbrar como elementos de la nueva estética literaria. La originalidad ha perdido todo valor, y lo que realmente resulta interesante es el molde externo, al igual que ocurre con el sujeto, cuya posición en el mundo responde a un oficio o actividad concreta, no a una concepción global del individuo y su potencial constructor del objeto social. Es por ello que en las sociedades actuales, la crisis económica o los factores del mercado tratan de condicionar, incluso, la independencia de las universidades, justificándose en una supuesta “competitividad” que elimina el concepto de vocación intelectual, que ningunea la utilidad de las ciencias humanas y sociales, hace desaparecer la música y la filosofía y conduce a los estudiantes, como un rebaño incansable, a cubrir aquellas disciplinas que demanda la empresa, como un ogro insultante que odia toda diversidad compleja. Así es como en una sociedad literarizada hasta el extremo, en este sentido, las universidades podrían llenarse de fontaneros, técnicos reparadores de teléfonos móviles o guardias de seguridad de fronteras, tal y como la lógica del mercado y la inmediatez demandan en su

explícita irracionalidad. El hombre que piensa no es una copia, y la novela degrada este mensaje catastrofista desde el sarcasmo de una narración interventora.

“Además, después de habernos visitado, el turista no necesita conocer la vieja Inglaterra. Y nuestros precios demuestran que visitar los lugares “originales” costaría tres o cuatro veces más. El recargo que cobramos, en suma, resulta a la postre más barato.” (Barnes, 1999: 217)

Ese afán de desmontar los supuestos de la metacultura, que han arraigado en el entorno social de la ciudad, es una apuesta del novelista por la salvación del hombre, es un llamamiento a la concentración y a la disposición libre de la conciencia, que ha de ser despertada de su letargo inducido. La ciencia y la tecnología, como en el siglo XIX, nunca han garantizado nada que no haya pasado por el tamiz de la solidificación lingüística. El lenguaje es la forma de consolidar los símbolos evanescentes para constituir una verdadera cultura, medio de supervivencia frente al entorno. Pero el ritmo de la producción es tan alto, y anega de tal manera el espacio físico de los objetos, que el hombre, abrumado por la angustia, renuncia a la discusión, enfrascado en achicar los espacios, en hallar un hueco íntimo y personal que no le permite el transcurso embarrado del tiempo. Los objetos no crean la felicidad, y la ciencia da respuestas precisas a problemas complejos, que es como no dar una respuesta. Toda la inseguridad del hombre moderno se aleja de la religión convencional para crear una nueva religión, más acorde con el pensamiento actual: la de la extensión del lenguaje científico a la utilidad y el fenómeno experimental que supone la vida. No se trata de una ciencia especulativa, en realidad, sino de una ciencia inmediata, ordinaria, del día a día, de aquella que ofrece objetos y no ideas. Al final, todo ese miedo al futuro no puede ser cubierto con objetos, por perfectos que parezcan, pues el alcance de su imperfección es sólo cuestión de tiempo. Sin duda, la tecnología es culpable de buena parte de nuestra ansiedad y decepción contemporáneas, pues dan al horizonte de expectativas de la metacultura capitalista la misma categoría errónea que poseían otros modelos anteriores en los que, al menos, el individuo seguía manteniendo su apariencia de tal.

“Si estos muchachos de Detroit pueden fabricar un coche nuevo cada año, ¿por qué nadie puede manufacturar un hombre nuevo?” (Marx, 1977: 189)

Lo que hemos de tener claro es que la novela es un género que habla de la escisión del género humano, de una ruptura íntima que la modernidad ha propiciado; lo que, en

Against the day un personaje reconoce en estos términos: “my own view of human nature is necessarily less hopeful” (Pynchon, 2012: 21). Porque la categorización de la copia como esencialidad, responde a un proceso de normalización superficial de la existencia, en la que ya no existen identidades, y todo aparece envuelto en la globalización inhumana de la marca comercial, del nombre genérico. Esta desmaterialización de la singularidad es una forma de destrucción de la humanidad muy sutil, pero muy efectiva.

“What we must accept today is, precisely, standardization, even the temporary abdication of the best human potentiality.” (Mailer, 2013: Posición 4000-4001)

Una de las lecturas que hacemos del mito del arrabal da como consecuencia una segmentación social altamente ideologizada. La deshumanización del hombre conlleva varios niveles: por un lado están aquellos que hacen suyos los mandatos de la metacultura, y, por otro, los que la padecen. Es decir, nos movemos entre la resignación y la exaltación. Humanamente, el hombre que “pertenece” al sistema, que está mimetizado con él, ha de someter al diferente, al débil, para asegurarse su puesto en el escalafón social; eso propicia una forma de violencia completamente irracional, de una mezquindad sin parangón. Lo que la novela describe como una desaforada caricatura de la vida moderna, en *Rebelión en la granja*, tiene tristes coincidencias con lo que conocemos de los campos de concentración nazis, donde la SS alemana usaba a judíos para someter a judíos, a cambio de unos infames privilegios. Estos privilegios resultan muy pequeños para un ciudadano cualquiera, en la normalidad de la vida civil, pero son altamente significativos en un entorno mortal como ése.

“Ahora no había allí más que un solo mandamiento, que decía: TODOS LOS ANIMALES SON IGUALES, PERO ALGUNOS ANIMALES SON MÁS IGUALES QUE OTROS. Después de eso, al día siguiente no pareció nada extraño que todos los cerdos que supervisaban el trabajo de la granja llevaran látigos en las pezuñas.” (Orwell, 2013: Posición 1452-1459)

Cuando Luis Martín-Santos escribe *Tiempo de silencio*, realiza un ejercicio de proyección muy categórico. La sociedad española que refleja su narración, convoca al lector a una mirada refractada, entre el país del orden, la ley y la moral, y el abandono criminal de seres insignificantes, dejados a su suerte, fuera de los límites de todo sistema educativo y en condiciones inhumanas. Esa España es una realidad que reside a pocos kilómetros de la gran ciudad –como podemos ver hoy en cientos de poblados chabolistas, tristemente

conocidos-, y que conforma un caldo de cultivo de desesperación, odio y tragedia. Al final de la historia, esa violencia acabará alcanzando al débil, al inocente, al que parece ajeno a todo ese escenario. Es como si el autor nos recordara que la vida bulle allí, cerca de nosotros, y que no podemos sustraernos a ella, que debemos hacernos responsables de ella, al menos desde un punto de vista crítico y consciente. Hay un entorno de animalidad que domina el relato. Los individuos se comportan como depredadores: depredadores de carne (prostitutas, hijas violadas, jóvenes vendidas o deseadas, animales utilizados como objetos desechables, etc.), depredadores de vida (la abuela de Dorita, Doña Luisa, el Muecas, el traidor Amador), y depredadores de especie (el clasismo condena a las personas a mal vivir y a flotar en su ignorancia). La paradoja es fundamental para entender el cuadro general de la narrativa de Martín-Santos: el protagonista, por encima del bien y del mal, conocedor de los sagrados códigos de la ciencia, destinado a establecer el futuro de la humanidad, es también uno de esos ratones que maneja en el laboratorio, indiferente ante el transcurso de los acontecimientos. Cuando se ve involucrado por ellos, se percibe cuál es su vulnerabilidad fuera del ámbito en el que el sistema se encarga de él. La sociedad debe hacer crecer a estos individuos para que ocupen su lugar en la cadena de producción, de la misma manera que sus ratones sirven al progreso del hombre, padeciendo toda clase de experimentos crueles. Pero la vida arrebatada al ser de su sitio, y lo pone en contacto con su propia idiosincrasia.

“Yo también, puesto en celo, calentado pródigamente como las ratonas del Muecas, acariciado de putas, mimado de viejas, robado de animales de experiencia, pensando en cánceres experimentales pero amigo de literatos, viviendo en pensión modesta pero bebiendo las noches de los sábados, pendiente de una bolsita en el cuello recalentador de la ciudad, hasta que caiga sobre mí la orden del presidente y me coloque frente a mis obligaciones ineludibles (...)” (Martín-Santos, 1978: 99)

Una de las situaciones que el hombre percibe es la de un mundo insuperable, la de un lenguaje granítico que acude a la historia para elaborar todo un catálogo de principios vitales inamovibles. Ante este insalvable obstáculo, el individuo parece querer forjar su espacio en los límites que le han sido concedidos, evitando el dolor. La degradación es aceptada, por los pusilánimes o los agotados, como un mal menor. Es un tipo de resignación a la que ya aludía Dostoievsky, y que podemos leer en *Viaje al fin de la noche*.

“Mala suerte, entonces –me respondió-. Estoy demasiado harto de la vida normal, de todo el mundo... Eres viejo, esperas aún tu ocasión para divertirte y cuando llega... después de mucha paciencia, si

llega... estás muerto y enterrado desde hace mucho... Son para los inocentes, los oficios honrados, como se suele decir... Además, tú lo sabes tan bien como yo...” (Céline, 2001: 365)

Es el propio Luis-Ferdinand Céline el que se adelanta, con su modelo teórico-literario, a ese discurso de la alienación del hombre en favor de un progreso consumista y depredador. El utilitarismo del hombre-máquina acaba ligado a la modernidad más expresiva y dramática. Ese progreso encierra al hombre, como hemos visto, en una cápsula de ignorancia y aislamiento. No se trata, únicamente, de no poder ver, sino de no poder comunicar, lo que parece aún más grave. Los problemas cotidianos se desarrollan sin que puedan ser puestos en común entre los seres, ya que la desconfianza mina las relaciones sociales y transforma la conciencia en un ente opaco. La incomunicación, además, es la base de todo estatismo de la idea, incapaz de contrastar pareceres con otros objetos intelectivos. Se trata de una regresión cognitiva de primer orden.

“Era el más listo de los abogados jóvenes. En decadencia el pobre tipo. Esos accesos febriles significan el final de un hombre. Está de mírame y no me toques. Qué se masca en el aire, me pregunto. Preocupaciones de dinero.” (Joyce, 1999: 195)

El materialismo es el que mueve al mundo, y no los ideales o las esperanzas constructivas. El mundo es, así, una gran mentira y la deshumanización es su consecuencia general. De tal modo, que el hombre se convierte en un no-hombre, en el marco de una irrealidad. Esta abstracción encaja bastante bien con la visión sarcástica y deformada de Ramón Gómez de la Serna. En *El caballero del hongo gris*, el protagonista se jacta de poder transfigurar los valores cotidianos, para ver allí donde no se ve nada. Es la filosofía del dinero, de la posesión, donde el *ser* ya no merece la pena, pues no puede comerciarse con él.

“-El cheque me encanta... Es la única carta de amor y de amistad verdadera. Verdadero o falso, el caso es que merece todas las falsificaciones, ya que esta humanidad se deja guiar por esos papeles absurdos... Así como un billete de Banco nunca lo falsificaré, una letra o un cheque cuantas veces pueda.” (Gómez de la Serna, 1970: 43)

Aunque el capitalismo se encarga de devorar al individuo, no cabe duda de que el sistema ha hecho partícipes a todos los sujetos de su ideal de consumismo exacerbado. El hombre queda, finalmente, atrapado en su codicia posesiva, como un medio de escape de la crudeza social. Así es como se produce, fundamentalmente, el control de las instituciones

sobre el transcurrir de los acontecimientos, haciendo que el protagonista interiorice la visión megalómana que la metacultura capitalista se ha encargado de extender por la jungla urbana. Pero la irracionalidad es tal que se pueden dar situaciones absurdas, de completo dramatismo, pues demuestran que las convicciones, aparentemente inamovibles, no son más que esquemas prefijados que, ante situaciones determinadas, pueden temblar y derribarse.

““Ese permiso hay que tenerlo”, fue la respuesta, y se convirtió en grosera burla para K. cuando el joven, extendiendo el brazo, preguntó al hostelero y a los huéspedes: “O ¿acaso no hay que tener permiso?”.” (Kafka, 1994, 8)

El novelista imagina, hasta el exceso, el desarrollo superlativo de determinados atributos de esta sociedad del arrabal. La alienación humana es captada, menos sutilmente y de manera más impactante, por un expresionismo agresivo que coloca al hombre en el centro de la diana de la iniquidad del lector, al que imagina como un verdugo de sus semejantes, enseñándole que, bajo esa acción, se encuentra su propia autodestrucción. La pérdida de la moralidad, del sentido de la dignidad, de la empatía, favorecen esa animalidad evanescente, que aparece y desaparece ante los estímulos y que, lejos de atemorizar al hombre, le confirma en sus peores presagios. El lector no ha de sentirse ajeno o distante en su posición perceptiva, sino que ha de verse involucrado, concernido por los elementos, de manera que el impacto de las palabras no quede en un mero entretenimiento morboso. En *La posibilidad de una isla* tratamos al personaje como un objeto desechable, al que se le puede castigar por los pecados y hacer de él, no una víctima, sino un desecho, de una forma despreciable e inmisericorde.

“En la célula de Barcelona, el adepto había pedido que lo colgaran de ganchos de carnicería y lo dejaran a disposición de todos: su cuerpo se quedó colgado, como en una bodega, durante quince días: los participantes se servían, cortaban una rodaja que por lo general se solían comer allí mismo. En Osaka, el adepto pidió que su cuerpo fuera triturado y compactado por una prensa industrial, hasta reducirlo a una esfera de veinte centímetros de diámetro, que después se recubriría de una lámina de silicona transparente y podría servir para jugar una partida de bolos; al parecer, en vida fue un entusiasta del juego. Se interrumpió; le temblaba un poco la voz; estaba visiblemente conmocionado por la magnitud del fenómeno. –Es una tendencia de la sociedad... -dije yo-. Una tendencia general hacia la barbarie; no veo por qué ibais a libraros.” (Houllebecq, 2014: Posición 4068-4074)

Aunque el lector pueda sentir repulsión ante este cúmulo de animalidades humanas, no debe perder de vista la intencionalidad del relato. En la ciudad no existe la conmiseración o la piedad, no hay consuelo para el derrotado. El acusador, de hecho, no entiende de verdades, sino de culpabilidades. El hombre es un ser culpable, no importa qué haya hecho; la parábola que se describe en *El proceso* convierte a Kafka en un verdadero “legislador” de la modernidad, pues sienta las bases de toda condición social moderna: no hay más verdad que la verdad que nos han enseñado, no hay más ley que la que dicta la ley. Someterse a estas consideraciones es la única manera de no padecer dolor. Aun así, como en la novela kafkiana, el hombre no está exento de padecer irregularidades de la estructura social. En todo caso, ocurra lo que ocurra, la reflexión no conduce a la solución del problema, pues no hay problema, no hay caso: la culpabilidad es lo que se presume. La abolición del concepto idealizado de justicia es una norma máxima que, curiosamente, se salvaguarda en el mantenimiento de los instrumentos del estado al efecto de proveer una imagen de equilibrio, igualdad e imparcialidad, sólo existente como superficie estética.

“Rubachof se dio cuenta de que había pronunciado en aquel mismo momento la frase decisiva y firmado su confesión de culpabilidad. ¿Cómo podrían comprender nunca estos hombres de Neanderthal que él, Rubachof, consideraba como su culpabilidad lo que, según su criterio, llamaba la verdad?” (Koestler, 2001: 247)

En el momento en que el sujeto es consciente de la futilidad de la justicia humana es cuando todo valor puede ser transgredido sin consecuencias lógicas. En *A sangre fría*, el lector se enfrenta a una deshumanización sistemática que ha sido tan interiorizada por el protagonista, que acaba ejerciéndola como una prolongación motora de la sociedad. Se trata de un ejemplo, muy en boga, de cómo el hombre es capaz de ignorar los derechos y la existencia ajena, sin tener que apoyarse en argumento racional alguno. Las reglas ya no dominan los límites del otro, sino que se hacen para cumplir con una exigencia mental, cerrada, obsesiva y cautivante. A pesar de los desmanes realizados por los protagonistas de la novela, parece que hay algo en su cabeza que invita al orden, pero a un orden desquiciante, fascista, impositivo, que determina una personalidad enajenada, violada por el estamento, trastornada. No se trata de una locura patológica, pero sí de una visión desnaturalizada, producto de una metacultura que erosiona la única protección que posee el sujeto: su conciencia crítica y su vinculación con la realidad.

“-Puesto que este asesino o asesinos” –dijo Perry leyendo en voz alta-. No es correcto. Hay un error gramatical. Debería decir: “Puesto que este asesino o estos asesinos” (...)” (Capote, 2006: 121)

Esa sublimación del orden como límite estricto del individuo, ha conducido indefectiblemente a los fascismos, a los desmanes destructores de la megalomanía imperial de pequeños y solitarios, y por ello muy poderosos, individuos, que con su verborrea comunicadora han creado moldes oportunistas, ideologías expresivas, historicistas, fuertemente simbolizadas en un sedimento de odio y clasismo, dando soluciones concretas a problemas complejos y acuciantes. En sociedades destruidas, el violento está de acuerdo con una forma de socialización que no incluye al grupo, en su totalidad. La exclusión es la solución y es también el mensaje. Y cala hondo entre los más necesitados. Jack, en *El señor de las moscas*, no difiere mucho del asesino de Capote, salvo que en él el impulso está motivado por un objeto revolucionario, por una sed de poder, mientras que en *A sangre fría*, no hay un exceso impositivo, tiránico, hay una indiferencia nihilista, huera, negra, como en el protagonista de *El extranjero*. La culpabilidad está implícita en estos sujetos, antes de cometer el acto, puesto que no son conscientes, plenamente, de estar cometiéndolo. Y, repito, no se trata de una locura objetiva, sino de una consecuencia de esa brutal deshumanización que nos ha convertido en desechos. Ante la realidad de un entorno social, las almas dejan salir los resquicios de su intencionalidad.

“Estoy de acuerdo con Ralph. Necesitamos más reglas y hay que obedecerlas. Después de todo, no somos salvajes. Somos ingleses, y los ingleses somos siempre los mejores en todo. Así que tenemos que hacer lo que es debido.” (Golding, 1990: 66)

Bajo la apariencia de un razonamiento lógico, como éste, se esconde la realidad de una tiranía encubierta, de un mandato de inacción consciente. La ley es la ley, y no hay nada más allá de ella. Una vez firmada, todos somos súbditos de la ley, y no hay más que hablar. ¿Quién escribe la ley? Eso no importa, necesitamos leyes y las firmamos. Todo lo demás es incivilizado. El concepto de deshumanización individual y colectiva es, sin embargo, producto de una introspección ontológica que la novela analiza en el terreno del soliloquio narrativo. En *Malina*, el personaje es consciente del alma beligerante del hombre, que está en continua lucha y cuya inseguridad es fuente de sus propios males. Al igual que en *El extranjero*, la ausencia de un motivo externo para mantener ese conflicto

interno, elimina toda justificación –buena o mala- del acto, y sume al individuo en un vacío enajenante, hecho que se percibe en el personaje de Julia, en *Presentimientos*, donde Clara Sánchez parece mostrarnos cuál es el sentido de la justicia y la humanidad que late en un corazón abatido por una sutil irracionalidad.

“No le pesaba que Marcus hubiera muerto, le pesaba haberlo matado ella.” (Sánchez, 2008: 316)

Ante el hecho evidente de la maleabilidad social del hombre, incapaz de autocrítica en un entorno alienante, el caudillaje y el militarismo dominan abiertamente los equilibrios institucionales, a los que dan forma de una manera completamente parcial. Así es como se subvierten los principios fundacionales de toda civilización moderna, constituyendo el argumento más común de la historia. Algo que aparece en los mensajes del partido en 1984.

“LA GUERRA ES LA PAZ [un concepto que ya constituía la conocida como “pax” romana, en la antigüedad]
LA LIBERTAD ES LA ESCLAVITUD [una de las consecuencias del sistema filosófico que Platón plantea en “La República”]

LA IGNORANCIA ES LA FUERZA [indiscutible verdad personificada en cualquiera de los dictadores modernos]” (Orwell, 2008: 12)

Por supuesto, todo ese concepto alterado de la justicia en manos del poder, elimina las posibilidades de una estructura basada en la equidad y, sobre todo, confirman esa expresión del Leviatán omnipotente que va reduciendo al hombre a mera pieza de engranaje. Es esa sociedad en la que bullen los fanatismos, las exacerbaciones sentimentales e ideológicas, puesto que el hombre es apartado de su orden reflexivo, y conducido a la supervivencia por medios fortuitos, circunstanciales, lo que hace que brote una animalidad violenta y negativa. Así es como uno de los personajes de *Adiós a Berlín* habla del Führer como de alguien cuyo programa representa una “paz honorable” (Isherwood, 2014: 124). Hablar de la guerra y la destrucción como un modo de mantenimiento de la paz es un evidente fracaso de las capacidades del diálogo humano, desechado por las mentes más abyectas. Imposible sustraerse al relato de la novela moderna, cuando adelanta o describe los acontecimientos que, después, la historia del siglo XX trajo a nuestra memoria colectiva. Los campos de concentración, descritos prolijamente en *Un día en la vida de Iván Denisovich*, son el dibujo del sometimiento a

que se impelido el individuo, que es víctima de toda clase de arbitrariedades, por parte del poder y su afán totalitarista.

“Los reclusos, haciendo crujir sus botas de fieltro, se dirigen presurosos a sus quehaceres; éste, a los retretes; aquél, al almacén; el de más allá, al depósito de fardos; otro, a la cocina individual a dejar su sémola. Todos van con la cabeza hundida entre los hombros, con los capotes abrochados. Todos sienten frío, más que por el hielo, por la idea del día glacial que les espera.” (Soljenitsin, 1974: 12)

Esta macabra realidad coincide, al cien por cien, con la virtualidad literaria orwelliana, con la novela de Huxley o la fábula de Von Harbou, pero también con la violenta coloquialidad de Bukowsky, la mirada felina y sarcástica de Burroughs, o la amenaza colectiva que late en la novela de Malcom Löwry. El concepto de deshumanización del hombre moderno está presente, por lo tanto, tanto en los hitos de la intrahistoria empírica, como en la imaginación creativa de los autores de la novela. Algo que indica la proximidad del género literario al realismo implícito, a todo hecho registrado por la memoria escrita de los hombres. Tras toda esta situación se sostienen determinados símbolos de poder, ídolos de barro que ofrecen una imagen distorsionada de las aspiraciones del hombre. La degradación de estas imágenes es un motivo de cuestionamiento de la transvaloración propia de la sociedad moderna; la no aprehensión pedagógica de esos modelos, su naturalización, los convierte en un juguete desarmado; más que una amenaza del lenguaje del poder, acaban siendo un motivo de enojo, un descubrimiento de la mediocridad del sistema, un principio de crítica generalizada de los resortes que sostienen las relaciones humanas. Esta crítica es producto de un individuo perfectamente aquilatado, que se posiciona frente a su realidad y corre los velos de una metacultura que, sutilmente, se ha ido asentando en la ciudadanía.

“Tras su fachada de superestrella, es un tipo de lo más corriente. Todos estos famosos son producto de la televisión y la prensa; en la vida real suelen ser gente pánfila, timorata y carente de interés. Rara vez se encuentra entre ellos un verdadero ser humano...” (Limónov, 1991: 49)

Los ídolos mediáticos son representantes de ese mensaje global que armoniza artificialmente a los hombres, al igual que los grupos mafiosos, los que controlan, a través del mercado de trabajo y el dinero, la acción de los individuos. A través del control ideológico, de unos, y de los medios de supervivencia, de otros, el trabajador se halla atrapado en un mundo falto de alternativa. Personajes como Leprince, de *La verdad sobre*

el caso Savolta o las mafias criminales de *La ley del silencio*, son extensiones cotidianas de esa consideración social amenazante. En ese orden, el tiempo acaba siendo un ente anodino, un tiempo no vivido, un consumo vital programado, estructurado desde el exterior, un desecho no consciente. Pase lo que pase, parece que no pasa nada, y el reloj sigue corriendo imparabile.

“Aún falta una hora muerta y tonta para que comience el espectáculo y la consume tumbado en su cama, con la cabeza ladeada para ver Tambores lejanos en la televisión, asomado a una experiencia demasiado repetida, un paisaje móvil del que no le interesa lo que pase en él, como si estuviera contemplando el movimiento de los peces de colores en una pecera iluminada.” (Vázquez Montalbán, 1991: 207)

Es decir que, en la novela moderna se ha producido una evolución natural desde la concepción humanizante del tiempo en la voz proustiana, hasta la deshumanización alienante del tiempo como objeto ajeno a la conciencia, algo propio de las sociedades férreamente capitalistas, y producto del arrabal, como mito de la simbología moderna. Al arrancar la conciencia del objeto humano, su corporeidad se vuelve un desecho, que el sistema elimina a conciencia en aquello que Schulberg denomina la “picadora de carne humana” (Schulberg, 2011: 10). Los excluidos son fáciles de localizar en el escenario urbano, son un ganado de animales hambrientos que pululan por las calles con normalidad, y que llenan los bares, las tiendas, los mercados y las comisarias. El hombre se vuelve masa, en el sentido negativo del término, perdiendo su dignidad. En *La ley del silencio*, el trabajo es el símbolo de la dominación del sistema, a través de los pequeños grupos mafiosos que se aprovechan de las condiciones del mercado, y en el que los sujetos penden del hilo de una lucha cotidiana para poder obtener lo que, en justicia, corresponde mínimamente a cada individuo en la civilización. El trabajo pasa de ser un derecho a ser una aspiración. El zoo urbano muestra a unos hombres deseosos de que el visitante les lance unos cacahuets, desde más allá de la jaula.

“(…) casi doscientas chapas volaron por los aires. Quedaron desparramadas frente a la entrada del muelle y, al instante, casi cuatrocientos hombres gateaban, se embestían y luchaban por ellas.

Hubo gruñidos de animal salvaje, ruido de huesos rotos y sangre de heridas abiertas por puños endurecidos de trabajar. (...)

El Camión y Gilly miraban divertidos.

-Carne molida –rezongó el Camión.

-Tú lo has dicho –dijo Gilly, con el eco de una risita.” (Schulberg, 2011: 163)

Hay poca diferencia conceptual entre esta imagen y la imagen del horrible hacinamiento de los seres, en aquellos trenes de la muerte hacia Buchenwald, descrita en *El largo viaje*, o en las imágenes surrealistas de Kafka. La clave la da la transvaloración de los valores del humanismo, cuyo afán constructor de la sociedad a través del individuo, ha quedado reducido a la nada. El protagonismo del yo ya sólo es un protagonismo secundario, residual. La voz es empleada como un medio de conocimiento de la realidad, pero no como una aspiración de modelización del hecho consciente. El materialismo es el argumento fundamental de este tipo de convivencia, y a él se remite cualquier justificación circunstancial, o la idea que subyace a todo vector relacional en el orden laboral, intelectual, humano o institucional.

“-¡El dinero lo puede todo! –exclamó el predicador-, une a las personas mediante el dar y recibir, puede transformarlo todo, el espíritu en materia y la materia en espíritu, convierte las piedras en pan y extrae valor de la nada, se fecunda a sí mismo hasta la eternidad, es todopoderoso, es la forma bajo la cual Dios se manifiesta entre nosotros, ¡es Dios!” (Ende, 2014: 102)

Este desarrollo colectivo da lugar a una de las paradojas de la modernidad: en la sociedad más representativa del orden civilizado capitalista, la sociedad norteamericana, es donde con más profusión se han dado ejemplos de coartación de las libertades. Curiosamente, el gran *leitmotiv* de la sociedad norteamericana lo constituye el ser una “tierra de oportunidades”. En cualquier caso, esta realidad demuestra lo que es capaz de hacer la extensión pedagógica de la metacultura: alinea conceptos deshumanizados con apariencia de todo lo contrario, para ser inoculados en los individuos, con el fin de hacerles soportable, mínimamente, el orden estructural de una sociedad que, al contrario de lo que predica, se mueve en el desequilibrio y el quietismo, en la imposición y la falta de diálogo. La prohibición, entonces, es la que coarta al individuo, y todo bajo la justificación de que una comunidad libre debe darse leyes que la protejan. Así es cómo la paradoja se sostiene.

“Esto sucedía en Hollywood. El gobierno federal y el del estado dictaron leyes contra la escucha, pero la gente se preocupaba mucho de no hablar por teléfono de las cosas importantes. Es una manía contra la que no se puede luchar. Siempre que hay algo importante, uno no puede hablar por teléfono.” (Robbins, 1976: 81)

Pero la novela moderna, sobre todo, se ha visto concernida por la mísera condición del sujeto en el conjunto de la sociedad; lo que más destaca en su realismo moderno es la evidente destrucción del concepto de solidaridad, el olvido de todo humanismo, la explotación. El hombre como pieza de fabricación es una imagen recurrente en los relatos globalizadores y aparece, sutilmente, en otros que como *Wilt* utilizan las relaciones sociales como arma arrojada contra instituciones como el matrimonio, o el puesto de trabajo. La cotidianidad es la que hace irracional al hombre que, en su cordura, no acierta a comprender lo que ocurre alrededor, donde nadie es partícipe de sus propias dudas. Esa sensación de soledad y abandono puede ser vista como una excentricidad y causar múltiples problemas a su protagonista. Tom Sharpe se arma de humor y sarcasmo para desarrollar esa imagen deslavazada y melancólica del hombre, irritado ante la ignorancia general.

“-¿Un trabajo de todo el día? –dijo Wilt-. Ha tenido más trabajos de jornada completa que yo comidas calientes. En fin, la verdad es que eso no es decir mucho en estos tiempos.” (Sharpe, 1988: 82)

La novela también se nutre de un expresionismo feroz y, en el caso de mostrar su condición deshumanizada, viola los cánones de la tragedia, al mostrar una destrucción inmisericorde del hombre por el hombre; en ocasiones, estas imágenes colocan a la humanidad en una posición de desvalimiento colectivo, superada por su propia enajenación, que la hace objeto de toda violencia desmedida, irracional, en el curso de una extinción espontánea y difícilmente reconducible.

“Visitaron los jardines zoológicos, donde Gloria contempló con emocionado temor un “verdadero león vivo” (aunque no sin cierta decepción al ver que los guardianes lo alimentaban con trozos de carne cruda y no con seres humanos, como ella esperaba), y pidió con insistencia y de manera perentoria ver “la ballena”.” (Asimov, 2010: Posición 500-502)

Las cámaras de gas, los campos de trabajo, los *gulags*, las matanzas programadas en países asiáticos y sudamericanos, la violencia racista en EEUU, el genocidio del pueblo palestino a manos de Israel, la persecución de los judíos, el genocidio kurdo, el terrorismo islámico, son formas de deshumanización que amenazan, como en *Yo, robot*, la permanencia de la especie humana. La novela ha sabido darle forma al conflicto y ha creado una temática que se entrelaza con el relato de la conciencia, consiguiendo dar el

salto definitivo a un realismo interpenetrado, que no elude la acción desde una preeminencia netamente narradora del yo.

3.4.2. *La destrucción de la identidad.*

La alteración de las herramientas cognoscitivas de la conciencia humana, erigida como voz privilegiada de la narración moderna, descansa en un concepto de la historia que ha quedado reducido a la nada, pues ha sido encapsulado en su catalogación de acontecimientos, sin relación con la experiencia íntima que significa la *intrahistoria*. Al despersonalizar el devenir se ha cometido un agravio contra la identidad del ser, que se fundamenta en el recuerdo y en sus orígenes, de donde hereda su concepción espacial, colectiva, a través del lenguaje. La pérdida de la identidad es una agresión programada desde el poder, que destruye todo recuerdo o todo asidero emocional, como vemos en *1984*, donde el “Big Brother” es la única fuente de información fiable, haciendo que lo que pase realmente en la práctica no tenga ninguna importancia. La realidad no es sino un sucedáneo de lo que el hombre consume en su día a día, como muestra *England, England*, sustituyendo el interés por la verdad, por un interés por el objeto consumido. En este caso, la identidad ya no tiene un rostro definido o distinto, sino que se normaliza férreamente en unos parámetros de actuación que constituyen, en sí mismos, una filosofía de vida. El hombre, de este modo, pasa a ser una especie animal de seres indiferenciados, y pierde su condición de sociedad para convertirse en rebaño. Sin embargo, la técnica narrativa de la novela, al centrar los elementos temporales en el orden de la conciencia, muestra, esperanzada, la acción del hombre en el entorno, como una manera de superar la realidad empírica. Desde Proust en adelante, el tiempo pasa a depender de la humanidad, y la historia del hombre, por denigrante que sea, ofrece en su cosmovisión trágica, la oportunidad de una transformación. Esta segunda lectura es la única posible, ya que toda otra lectura supondría la aceptación de los términos alienantes del relato que, en sí mismo, darían lugar a una enajenación del lector.

“(...) lo que importa en definitiva, es la manera como construimos el relato de la vida. Como si todos estuviéramos obligados de alguna manera a ser novelistas de nuestro propio pasado individual. Esta es precisamente una limitación del concepto de identidad narrativa, pues, estrictamente hablando, sólo

el género autobiográfico y las historias de vida se corresponden cabalmente con su concepto. (...) Si Proust recurre al concepto de identidad narrativa es porque su expresividad va acorde con la autobiografía ficticia, que es su novela.” (Patiño Ávila, 2004: 445-446)

En calidad de hombre desnaturalizado, el sujeto es presentado a través de detalles estéticos, definidos como clases o categorías unidimensionales, monocromáticas. Éste es el resultado de un derrumbamiento del yo, de una desconexión entre el motor de la personalidad consciente y la objetivación que el sistema hace de la realidad. Cualquier atributo se convierte en una definición del sujeto, que se ha convertido en un objeto más. Esta terminología huera, es usada por Gómez de la Serna en *El caballero del hongo gris*.

“-¡Ca! El hombre de sombrero color café. La oposición más ruda que me han hecho al implantarme en París me la ha hecho un tipo de hongo color café.” (Gómez de la Serna, 1970: 41)

“(...) el hombre baúl antiguo (...)” (Gómez de la Serna, 1970: 73)

“(...) el hombre del traje de espiguilla.” (Gómez de la Serna, 1970: 77)

El individuo se esconde tras el personaje, se trata de una tipología única, cosificada, una sublimación de la técnica de la *Commedia dell'Arte*, donde no prima lo característico sino lo superficial, lo estético, la forma descriptiva única. Sin embargo, tras esa máscara, el individuo quiere preservar la autenticidad que le ha sido arrebatada y no quiere renunciar a ser él. Por eso, el autor, como un secreto desvelado, nos descubre las auténticas intenciones del relato, con un objetivo esperanzador.

“Y yo quiero ser un personaje verdadero de la vida, sin que nadie me descubra por completo jamás.”
(Gómez de la Serna, 1970: 77)

De la misma manera, los individuos que encontramos en la realidad empírica han sido extirpados de sus personalidades singulares. Ken Kesey nos introduce en el mundo de la normalización, en un entorno de desviación mental en el que es imposible sustraerse al miedo que provoca estar a uno u otro lado de la línea que separa los grupos. La pertenencia a uno de los tipos supone la aceptación de valores implícitos, ya impuestos, lo que garantiza la enajenación absoluta.

“(...) how the group can help the guy by showing him where he’s out of place; how society is what decides who’s sane and who’s isn’t, so you got to measure up.” (Keseey, 1962: Posición 709-710)

Es decir que la realidad se compone de grupos unitarios, que han sustituido el papel de las conciencias individuales de los sujetos. De este modo, se elimina la complejidad social y se establecen parámetros ampliados al colectivo, sobre los que nadie activa excepcionalidad alguna. La única manera de mirar con ojos íntimos a la personalidad de los actantes parece residir en el propio objeto, en este caso en aquellos que son consumidos por el protagonista. En una sociedad cosificada, el objeto ofrece una información de primer orden sobre características del sujeto que no pueden ser definidas a través de su unificado ámbito de actuación.

“(...) a bag shape a toolbox with a temp handle. She’s had it all the years I been there. It’s a loose weave and I can see inside it; there’s no compact or lipstick or woman stuff, she’s got that bag full of a thousand parts she aims to use in her duties today –wheels and gears, cogs polished to a hard glitter, tiny pills that gleam like porcelain, needles, fórceps, watchmakers’, pliers, rolls of cooper wire...” (Keseey, 1962: Posición 66-68)

El hombre, abandonado por el hombre, puede denotar un tipo de odio generalizado, en todo caso, que casa a la perfección con la determinada sistemática del capitalismo moderno, pues participa del sentido de exclusión humana que estorba su sentido de la metacultura: la mecanización del individuo y la cosificación del ente cultural, convirtiendo en objeto todo elemento perteneciente al conjunto de la sociedad. A través de esto, se desarrolla un tipo de misantropía que está relacionado con el “ellos”, es decir el enemigo íntimo del sujeto que está ilocalizado en la maraña colectiva del ente social. Al albergar la necesidad de una referencia negativa que permita el cierre del ciclo de razonamiento, acerca de las justificaciones que puedan dar luz a la realidad de los hechos, el sujeto trata de valorar el sentido global de su posición, y allí, al otro lado de la nada, aparecen “ellos”, los culpables de su infelicidad. En el caso del escritor, es la ignorancia generalizada, la falta de compromiso de los lectores, el abandono de la cultura, lo que le condena al hambre y al ostracismo. El “ellos” lo protagonizan, entonces, los que deberían recibir su modelo teórico y transformarlo en una idea comunicativa y, en vez de eso, lanzan los papeles a la basura del convencionalismo.

“Ver cómo devoraban carne humana, escuchar cómo crujían bajo los dientes de feroces salvajes los estúpidos lectores que me dejaban morir de inanición, supondría por lo menos un placer atroz.”
(Schwob, 2007: 36)

Pero puede, también, que la personalidad no llegue a albergar tanto odio, porque su beligerancia haya sido sometida en la soledad infinita. La multitud, por inabarcable, contiene una inextricable sensación de abandono. En tal caso, la acción del individuo se dirige hacia el reconocimiento de una identidad propia, una posibilidad de modelizar una realidad destacada que permita la orientación del curso de la vida, y que vuelva a establecer un camino de perfección. Éste es un objetivo loable y más constructivo, aunque muy difícil de elaborar, y supone todo un reto y un desafío del hombre hacia el conjunto del sistema.

“Pero aquí nadie soy. No tengo cara. Tanta gente, todas vestidas de sarga castaña, me ha robado la identidad. (...) Buscaré un rostro (...) y lo dotaré de omnisciencia, y lo llevaré bajo mis ropas, como un talismán (...). Así no lloraré.” (Woolf, 2000: 28)

En realidad, éste es el objetivo de la narrativa moderna: la construcción de un yo narrador que sea capaz de identificar el hecho empírico dentro de una realidad de ámbito más ambicioso. La consecución de estos objetivos debe estar por encima del orden del sistema, que clona a los seres, desde la tipología de los objetos asignada a los individuos, asegurando su continuidad indefinida. La indeterminación del yo debe ser sustituida, para que la humanización singularice la historia y no permita un curso continuado de las vidas, que se solapan unas a otras, confundándose.

“En algún lugar de la Ciudad Central, hay un ser modelado a mi imagen y semejanza; al menos tiene mis rasgos y mis órganos internos. Cuando yo muera, la ausencia de señal será captada en cuestión de nanosegundos; se pondrá en marcha la fabricación de mi sucesor. Al día siguiente, o al otro a más tardar, se abrirá la barrera de protección; mi sucesor se instalará entre estas paredes. Será el destinatario de este libro.” (Houllebecq, 2014: 194-197)

En todo caso, como la naturaleza ha sido superada, y recreada en el laboratorio de la tecnologización de la especie, el pensamiento se restringe a un ámbito secundario del ser humano, de manera que sean los “coleccionistas de sellos los que constituyen la columna vertebral de la sociedad” (Huxley, 1999: 24). Es decir, aquellos que ponen en valor el objeto como origen y explicación de todas las cosas. En la transformación de los hombres

intervienen todas las herramientas que los vectores relacionales ponen en juego: la posición laboral, las situaciones que provocan la necesidad de consumir objetos, la obligación de mantener un estatus, el reconocimiento del colectivo, los márgenes de libertad que los horarios permiten, la presión sobre la unidad familiar, etc. Así que, mientras el tiempo consume las horas, los días, la vida, todo permanece en su sitio, a la vez que el hombre se consume también, casi sin darse cuenta. Este ritmo urbano es el gran objeto de la despersonalización del hombre.

“Un tren de mercancías separa al profesor de los juveniles... Cuando el tren termina de pasar, ya tienen barriga y trabajos de responsabilidad...” (Burroughs, 2008: 94)

El tiempo, que Proust había arrebatado de la máquina, acaba volviendo al seno de la misma, por mor de la metacultura. El símbolo del trabajo, del progreso, de la maquinización humana, absorbe sus posibilidades de reflexión y de mirada crítica hacia el entorno. Hay una desconexión entre el medio y el sujeto. Aquél reclama para sí el control sobre las medidas de la historia, del devenir, colocando en su sitio justo a cada cosa y excluyendo al hombre del espacio de la voz narradora.

“Destruye el reloj. Únete a la multitud.” (Roth, 2011: Posición 5569)

El nivel educativo está tan desvirtuado que, incluso para conseguir que el hombre se mimetice con el proceso productivo, acaba olvidando cómo pensar como un hombre, lo que se sugiere en *El teatro de Sabbath*, y obliga al sistema a considerar la posibilidad de enseñarle a pensar como un humano, previamente, lo que facilitaría el trabajo de adquisición de procedimientos. Es decir, que la mecanización está íntimamente asociada a la destrucción de la personalidad humana, implicando que esta personalidad exista antes de producirse el efecto transformador involutivo: siendo capaz de captar ideas, además de procesos. Pero la sociedad funciona tan deprisa que esta despersonalización ha llegado ya, antes de que el sujeto sea capaz de formarse como tal. Para favorecer al rebaño, entonces, la muerte del yo se acompaña de todo tipo de negaciones: negaciones que implican insinceridad, desaparición o conculcación de la razón íntima, etc., que casan convenientemente con la moralidad del grupo, como principio supremo.

“Yo no quería continuar con aquello ni un minuto más. Creía que Simpson ya había sufrido bastante, pero yo era el líder e iba a tener que pelear con Hass después y no podía demostrar debilidad.”
(Bukowski, 2011: 13)

Este mantenimiento del estatus grupal se transmite también en la violencia desmedida por Jack sobre Ralph, en la obra de William Golding. Además, esta circunstancia añade un componente de culpabilidad implícito, ya que el remordimiento, aun siendo fuerte y causante de la duda existencial del violento, en algún momento, no evita el miedo a la exclusión social, cuya repercusión es más fuerte que la propia dicotomía. De modo que un hombre puede matar por encima del remordimiento, en el intento de no perder su espacio de reconocimiento social, su posición, su estatus y tipología grupal, su medianía vital. La endogamia es una señal del aislamiento social y, también, del miedo inoculado en los individuos por la inestabilidad política –que no es tal, sino una estrategia de la metacultura histórica para mantener el hilo tensor de los acontecimientos, y obligar a los individuos a someterse a los cambios, argumentados en falacias y lugares comunes lingüísticos-. Existe miedo a la libertad, al intercambio de la palabra, a airear peligrosamente los deseos y las ideas. El hombre se transforma en un ser opaco, tristemente autosuficiente.

“¿Tú no tienes amigos?”

-No –Ramón me observaba-. Yo no soy un hombre de amigos. Ninguno de esta casa necesita amigos. Aquí nos bastamos a nosotros mismos. Ya te convencerás de ello...” (Laforet, 2001: 66)

Es curioso cómo en la obra de Rafael Cansinos Assens, el aislamiento de los personajes se produce en entornos convencionales, donde la unidad familiar, la simbología social, los actos de conciliación de grupo, la intercomunicación, se mueven en líneas de conducta reconocibles, y asimilables por cualquier grupo civilizado. Sin embargo, bajo el orden de la familia, si escarbamos, encontramos un desorden comunicativo de primera categoría, una incomunicación manifiesta, una soledad huraña y desconsiderada, violenta; del mismo modo que en los grupos se respira el orden sistemático de una metacultura destructora de la personalidad, de una falta de libertad y, sobre todo, de palabra, un sometimiento aplastante y un silencio aterrador. En la España de la postguerra, además de los cadáveres de los muertos, el país se plagó de cadáveres vivos, que pululaban por las ciudades sin más orientación que el movimiento insensible de sus cuerpos. Desde la inhumana miseria reflejada en la obra de Luis Martín-Santos, pasando por la vacua

realidad indiferente, entre la vida y la muerte, de *El Jarama*, hasta la anulada cotidianidad de una familia desestructurada en *Nada*, de Carmen Laforet, todo es un transcurrir por un mundo de desaparecidos.

“¿Dónde se ha ido –pensaba yo– aquella familia que se reunía en las veladas alrededor del piano, protegida del frío de fuera por feas y confortables cortinas de paño verde? ¿Dónde se han ido las hijas pudibundas, cargadas con enormes sombreros, que al pisar (...) la acera de la alegre y un poco revuelta calle de Aribau, donde vivían, bajaban los ojos para mirar a escondidas a los transeúntes?” (Laforet, 2001: 75)

Como el hombre se ha materializado en peón, creatura impersonal de sí mismo, su descripción física y conceptual se somete a un proceso de deformación. Metafóricamente, la historia ha ido destruyendo su silueta de animal pensante, hacinándolo en la realidad gris de una masa viscosa donde todo se mueve indiferente, al ritmo de la corriente general. El objetivo de muchos de los movimientos fascistas del siglo XX se aproxima bastante a esta idea del hombre, como masa flotante que puede ser maleada por las manos del pensamiento ajeno, y que se adecúa al molde de la necesidad de igual manera que es extraída y desechada sin más consideración. Al adentrarnos en la confesión espeluznante de *El largo viaje*, Semprún nos pone en antecedentes de la capacidad del hombre para deshumanizarse, y describe los medios que usa para ello, con soberano sentido de la propiedad.

“Los cuerpos amontonados y reblandecidos por la noche forman una gelatina espesa que oscila brutalmente a cada vuelta de vía.” (Semprún, 1978: 65)

La pérdida de la noción del tiempo no sólo es un término del lenguaje que maneja la metacultura de la globalización, sino que es una pérdida de habilidades del ser humano, que se vuelve incapaz de percibirlo como tal. La obra orwelliana, además de una realidad, muestra las condiciones de un sistema pedagógico programado que arrebató al individuo su capacidad pensante, su discernimiento de la acción y la semántica, destruyendo las posibilidades de la palabra, confinándola en la celda de una única dimensión significativa, eliminando el concepto de metáfora y transformando la sustantivación lingüística de la realidad en una simple nomenclatura. De modo que el individuo consciente de sí, no tiene elementos de valoración para evolucionar y enfrentarse a los medios establecidos. Su estatuto mental es plano. Y ése es el mayor logro del orden deshumanizador de la urbe.

Esa falta de futuro o de referencias crea un vacío existencial, germen de la mecanización para la supervivencia del individuo. Sin horizontes, no queda más salida que la intervención activa para lograr aquellos beneficios que la sociedad ofrece, en el ámbito en el que los ofrece. La esclavitud, entonces, queda asegurada. Al vivir en los márgenes de la estructura institucional, el capitalismo y la modernidad han quebrado lo que Ana Belén Ramos llama, en referencia a la obra de Michael Ende, el “tiempo del corazón”. *Momo* representaría la exaltación de esta vida de miseria mental, que sólo puede ser vencida desde la nueva naturalización del hombre, inspirada por la positividad constructiva y la alegría de vivir:

“Los hombres grises son las prisas, el descuido, la burocracia, el dinero, la falta de imaginación, el pragmatismo y el materialismo. Momo es un libro filosófico y hermoso que inspira al lector a transformar su vida de modo positivo.” (Ramos, Ana Belén: Introducción en Ende, 2014: 32)

El lenguaje renovado de la novela trata de acertar con el sentimiento que provoca toda esta enajenación de las conciencias, y usa de la confusión terminológica, de la desvalorización del sustantivo, para ello. La parodia, la caricatura, teatraliza la percepción del lector, la convierte en risa, en sarcasmo, en impresión, para hacer que la palabra se subvierta, alterando así el orden conocido de las cosas, y moviendo a la reflexión. Es una provocación constante, racional e intelectual, sostenida por la capacidad novelística para desbrozar la realidad. Esta técnica es muy propia de la obra de George Orwell. En *Rebelión en la granja*, la tragedia tiene forma de esperpento valleinclanesco, de deformación de los objetos del conocimiento.

“Doce voces indignadas gritaban, y todas eran iguales. Lo que había ocurrido en los rostros de los cerdos era ahora evidente. Los animales que estaban fuera miraban a un cerdo y después a un hombre, a un hombre y después a un cerdo y de nuevo a un cerdo y después a un hombre, y ya no podían saber cuál era cuál.” (Orwell, 2013: Posición 1524-1526)

A pesar de todo, el individuo posee una conciencia que no siempre es alienable. El reconocimiento del mal es una manera de expresión del horizonte de expectativas del protagonista, que, en su deseo de explicación de la materia real, ha llegado a conclusiones más o menos explícitas acerca de sí mismo y de su entorno. Este reconocimiento suele comenzar por la aceptación de la miseria personal íntima, y del abandono a que se ve sometido el propio actor. De este modo, el narrador sienta las bases de una mirada más

extensa, que refleja, ya con más realismo, los acontecimientos que se suceden, y que ofrece una mirada colectiva más incisiva. En *Las cuatro gracias*, Cansinos constata la verdad a través de la aceptación de una negatividad, intrínseca a la voz narradora.

“Como desde una fosa profunda, así vemos pasar a la multitud; y diríase que ellos aún vagan por las claras cumbres de la mañana, mientras nosotros estamos ya hundidos en la noche.” (RCA, 2013: 172)

En este orden de cosas, como ocurre con el personaje central de la obra de Céline, la enfermedad es preferible a la realidad. Es lo que Jaroslav Hasek convierte en un sarcasmo de los hechos: comprar un cáncer parece algo ridículo, pero sólo pensarlo lo convierte en un acto de voluntad, y todo acto de voluntad, en sí mismo, es la consecuencia de una necesidad de liberación del pensamiento y la acción, pero también un paso adelante de reafirmación del individuo. Cualquier cosa vale para driblar a la historia, y no participar del proceso destructivo de la guerra, incluso una enfermedad física. Este tipo de degradación corporal es preferible, en palabras de Svejik, a la enfermedad mental que conduce a los hombres a matar y morir, sin argumentos que puedan sostener tamaña barbaridad.

“Yo al principio también quería hacerme el loco, fingir que era un fanático religioso y predicar sobre la infalibilidad del Papa, pero al final un barbero de Malá Strana me proporcionó un cáncer de estómago por quince coronas.” (Hasek, 2008: 74)

De la misma manera que la enfermedad es un elemento de consumo, que se compra, se vende, y actúa como una mercancía del tráfico ilegal, los hombres siguen el mismo proceso de caricaturización, al no ser considerados hombres en sí mismos. Esa cosificación ramoniana, que ya vimos para *El caballero del hongo gris*, es común a la simplificación de la sustancia del nombre en Kafka –que llama K al protagonista de algunos de sus relatos-, o la despersonalización de los nombres en Cansinos, que más parecen atributos que nombres –la “Dorada”, “Última”, “Baby”, etc.-. Los objetos que identifican a sujetos representan, por lo tanto, una dimensión reducida de su personalidad, y son más indicadores de presencia que otra cosa. Es más, en cada uno de esos nombres genéricos, cosificados, se manifiesta no sólo la presencia sino la contextualización de la misma, es decir el espacio en el que esos nombres pueden ser considerados, por sus características descriptivas y funcionales.

*“¿Lo habéis oído, los de allí abajo, los de los calzoncillos?
Veinte calzoncillos levantaron los ojos y dijeron como un solo hombre:
-A sus órdenes, lo hemos oído.”* (Hasek, 2008: 97)

La novela construye una visión negra del hombre. La humanidad, en la novela de Louis-Ferdinand Céline, es como un fluido viscoso que recorre las alcantarillas. Una imagen que remite a lo material, a lo sustancialmente desechable. No importa quién es el sujeto, vive en una ciudad en la que todo y todos acaban siendo absorbidos. Es un lenguaje surrealista el que presenta este escenario, pero concede un mensaje de veracidad muy potente detrás de un expresionismo del arrabal, contundente y descriptivo. El apocalipsis desciende a los infiernos de la realidad cotidiana.

“Comprimidos como basuras en la caja de hierro, atravesamos todo Nancy y con un olor que echa para atrás, sobre todo en verano. En las fortificaciones, se amenazan, se insultan una última vez y después se pierden de vista, el metro se traga a todos y a todo, trajes empapados, vestidos arrugados, medias de seda, metritis y pies sucios como calcetines, cuellos indesgastables y rígidos como vencimientos, abortos en curso, héroes de guerra, todo eso baja chorreando por la escalera con olor a alquitrán y ácido fénico y hasta la oscuridad, con el billete de vuelta, que cuesta, él solo, tanto como dos barritas de pan.” (Céline, 2001: 293)

En esta sociedad, donde el hombre es un valor de cambio, cuya singularidad ha sido devorada por la culturización de las masas, el ciudadano siente la presión que lo angustia, y que le conmina a seguir ascendiendo en el escalafón, en un camino sin fin. Ascender es la única manera de sobrevivir, aunque es un movimiento que causa la infelicidad, pues nunca un objetivo es suficiente, y nunca un logro es completo. Los individuos, confundidos en la masa, jamás logran “hacerse un nombre”, destacar del grupo, ser identificados por sí mismos, por lo que acaban siendo vistos como materia de consumo, casquería.

“Sus cuellos parecían solomillos crudos. Viejos o jóvenes, tenían todos caras del mismo color, trajes del mismo color.” (Dos Passos, 1989: 383)

Esa promesa de ascensión es un recurso social para ofrecer un horizonte de expectativas al sujeto que, por supuesto, no va a cumplirse nunca y que esconde una forma de esclavización muy sutil, basada en la posesión de objetos, que es la única condición valorizable que soporta el argumento de la convivencia moderna. Los ciudadanos,

empero, a veces son conscientes de lo inapropiado de las reglas, pero se comportan como un rebaño, porque únicamente acatan órdenes. No existe la autocrítica. La sensación de culpa, cuando se produce, es reflejo del sometimiento de la personalidad del individuo, de su anulación.

“¿Acaso no había experimentado, allí en el corredor, la sensación de estar haciendo algo gravemente indebido?” (Kafka, 1994: 320)

Como vemos, el sometimiento del individuo no siempre está exento de una sensibilidad personal del sujeto, que brota espontánea y que recrea el eterno conflicto existencial del protagonista romántico. Para controlar el pensamiento, el sistema recurre a todo tipo de torturas, una vez que la razón de la metacultura ya no es un argumento suficiente y el conflicto permanece. En *Las tribulaciones del estudiante Törless*, el personaje no está de acuerdo con lo que se le hace a Basini. A pesar de la violencia, no se puede doblegar del todo a un hombre; o, por lo menos, ésta es la lectura que nos ofrece Robert Musil. El lector coincide con la repugnancia que a Törles le provoca esa manipulación del débil. La solución de la vergüenza es obligar al maltratado a reconocer “su culpa”, inexistente e inducida por el sistema (ver *El proceso*, de Franz Kafka), en vez de establecer el respeto debido entre unos y otros, castigando la acción del maltratador.

“Mañana te entregarán a la clase y allí te aguardarán terribles pruebas. La única salida es que tú mismo te denuncies al director. De cualquier modo, se enterará de todo, pero por lo menos te habrás evitado horribles tormentos. Haz responsables a R. y a B. No digas nada de mí. Ya ves que quiero salvarte.” (Musil, 2003: 215)

Toda esa brutalidad innata, esa animalidad que desprende el ser humano, una vez que ha sido desprendido del filtro de la inteligencia y la reflexión, se convierte en una forma de infantilismo, de barbarismo primario que no parece poderse regular a través de la razón, como relata *El señor de las moscas*. Si los niños que aparecen en la novela cuestionan su propia condición de tales, ¿cómo habrían de comportarse entonces? Los niños son seres a los que hemos alejado del concepto de realidad, puesto que es la sociedad, a través de la unidad familiar y el sistema educativo, quien modela ese concepto para ellos, pero cuando actúan *motu proprio*, su comportamiento no difiere mucho del de los adultos. En ellos, la violencia y la demagogia también amenazan el sentir creativo y racional de lo humano. La caza es, al fin, la caza del hombre por el hombre. El instinto depredador, que

no conoce de individuos ni de razones, hace que los niños traten a los semejantes como a cerdos, materia de despiece. William Golding nos hace reflexionar al respecto de nuestra condición natural, y de las dificultades de establecer criterios de convivencia, cuando la violencia y el sentido del poder se adueñan del debate público. El resultado final de toda esta catarsis es que la humanidad, como especie, está en disputa por su supervivencia, ahora más que nunca. Todo ese fanatismo, la religión, el mesianismo que representa la figura de Jack, el gran cazador, el hombre de acción al que sigue el rebaño ciegamente, deja a los hombre sin voluntad, y los conduce al matadero de su ignorancia, de su desaparición como sujetos. Cuando una idea soporta el principio de la realidad, por encima del cuestionamiento individual, se trata de una píldora somnífica contra la verdad: llámese religión o fe política.

“En este lado, estamos nosotros y vosotros... vosotros que seréis consagrados fedayines, vosotros que sois la tropa de élite cuyo objetivo supremo es el sacrificio y el martirio por la causa sagrada. Por lo tanto, deberéis ser en todo diferentes de los demás.” (Bartol, 2002: 111)

Ya hemos comprobado cómo la metacultura normaliza al hombre, e inyecta en él el sujeto de la culpa, que confiere un potente inhibidor de la razón al hombre. La culpa nace de una convicción previa al delito, de estar en situación de cometerlo, como el concepto de pecado católico, que permanece en el alma de todo creyente, a pesar de sus desvelos por cumplir con la ley y con Dios. En la obra de Dostoievsky la culpa está presente como un presentimiento, pero sólo se confirma cuando se produce la visión de la crueldad. La materialización del dolor produce asco y miedo en Raskolnikov, cuyo remordimiento ha derrumbado su convicción inicial de que la muerte de la usurera no suponía ningún desatino. Todos los argumentos en contra de la maldad de la vieja, se vuelven sentido de la responsabilidad y dudas, por la condición del verdugo, en cuyas manos penden otras vidas, cuyo derecho de existencia es inalienable, a pesar de todas las consideraciones. En el otro lado están quienes, inmersos en un fanatismo ideológico o religioso, conciben el mal como una sustancia presente en el hombre, detectable a simple vista, intuible, al que se debe combatir desde la creencia en la divinidad y el soporte de un misticismo agresivo y negro. Todo tiene una respuesta sobrenatural, ya que el Diablo anda entre nosotros. Este fanatismo religioso es un modelo segmentado de la metacultura, donde el lenguaje simbólico de la comercialización de los objetos ya no tiene tanta validez, puesto que su espiritualidad artificial ha anegado los márgenes de la conciencia. Se trata de una posición

de conocimiento de la realidad perniciosa para la convivencia, de igual modo, y, en este caso, de difícil adaptación, ya que el hombre que fanatiza sus ideales ha sido incapaz, previamente, de encontrar el punto de arranque adecuado del diálogo existencial a través de la razón, o de otros lenguajes no dogmáticos. El dogma de la historia, de Dios o del dinero, coincide en un eje de acción, y someten la voluntad de los sujetos, sea mediante una convicción científica, una fe inamovible e irracional o una dependencia social.

“Yes sir”, she went on, “you may not know it, but that’s one of the manifestations of the Devil’s spirit. A black cat. It’s in the Good Book that the Devil, the Lord’s disinherited brother, is a manifestation as a cat, a black cat. That’s why black cats are unlucky.” I wondered if this were a joke. Her words had tumbled out in a pious breathless voice which had little relation to the first picture I kept of her, hand on hip, jeering at Dinsmore, “All you writers are nuts.” “Well, how are you sure of this?” I asked. “Oh, it’s in my religion. I’m a Witness, you see.” (Mailer, 2013: Posición 425-430)

Otra cara de la moneda la conforma el sentido de la responsabilidad humana sobre los propios actos. Hablar de la destrucción de la identidad del hombre como una consecuencia del ente social moderno es hablar de una agresión externa de primer orden, que afecta a las estructuras cognoscitivas e identificativas del ser, pero que no eximen al individuo de una responsabilidad inmediata, con respecto al acto que se comete o a la idea que se aprehende y se incorpora a la moralidad íntima. Para Edward Limónov, a pesar de todo, el hombre no es sumiso por necesidad, sino por una indignidad manifiesta que le hace débil ante la adversidad. Lo que Limónov reclama para el protagonista de la nueva novela es la capacidad para advertir el mal, la desviación inhumana de los acontecimientos, y enfrentarse a ellos desde la crítica más valiente y libre. El autor ucraniano no acepta el orden impuesto, a pesar de la educación de origen, y considera que el hombre tiene herramientas para salvaguardar su conciencia de la indignidad generalizada. Y a esto se remite en sus textos.

“Me repugnaba tanto mirarlo que hice una clara mueca de desprecio y subí al primer piso, entré en la sala de televisión y me puse a mirar por la ventana y a pensar en lo muy hijo de puta que era. Linda, en cambio, se le rindió, como hacía siempre y, al igual que él, se puso a beber alguna porquería para tranquilizarse, tal vez whisky o ginebra. Yo sólo oía el murmullo de sus voces y el chasquido de los cubitos de hielo al entrechocarse. Una pareja típica: el sádico y la masoquista, el jefe y su secretaria.” (Limónov, 1991: 26-27)

En este orden de socialización implosiva, el estilo de vida también esclaviza a los poderosos. Limónov reconoce la futilidad de su jefe, al indicar que la fábrica que había concebido funcionaría más allá de él, y que él, a pesar de lo que pensase, no era más que otro peón prescindible del engranaje, una vez puesto en marcha. En esa lógica de la valorización del objeto, el jefe tiene una sensación de felicidad que se basa en la posesión de casas de lujo, coches caros y otros enseres, mientras que, en la intimidad, adolece de todas esas carencias que son comunes a los sujetos. Digamos que se ha “ganado” la felicidad y que ésta será tan intensa o no, dependiendo de la cantidad de cachivaches que acumule. En esta visión degradante del hombre, Limónov desmigaja violentamente, con un lenguaje ácido y corrosivo, los medios que convierten a su protagonista en un servidor. En una posición de inferioridad social, el servidor se permite aleccionar al resto de los actores, y destruye con su racionalidad aplastante el curso de las estructuras sociales en las que está inserto. Lejos de este diálogo crítico, únicamente la anulación de la voluntad del servidor puede hacerle permanecer en el anonimato. El dominio crea un miedo que prolonga las estructuras de poder de los corruptos. El hombre es incapaz de evolucionar por temor: temor a perder el trabajo, la casa, a la disolución de su familia, a ir a la cárcel, a ir al infierno... Es una tortura implícita diseñada para acallar a aquellos que, como el servidor de la obra de Limónov, poseen una personalidad perfectamente consolidada, y se enfrentan al enredo generalizado.

“Y tus gritos. Jamás te habías oído a ti mismo gritando, incluso dudas que seas tú mismo el que lanzas esos alaridos afónicos, rotos al principio, tal vez los contengas, (...) Gritos de animal aterrado, no de animal humillado. ¿Por qué no te sientes humillado?” (Vázquez Montalbán, 1991: 151)

Esas personalidades consolidadas se confinan en un rincón del espacio social, en una forma de alienación que no es tal, sino una segregación del orden metacultural establecido. La vida, en este sentido, se vuelve íntima, encerrada, virtual, como en los personajes de Cansinos Assens, en los que el mundo parece correr a otra velocidad, y componen su propio espacio. La marginalidad es la característica fundamental de estos héroes modernos que, como en la novela del realismo social marroquí, representan una disgregación del sistema, una falla en la congelada realidad.

“Según el crítico marroquí Sayyed Hamid al-Nasay el personaje de los relatos de Idris al-Juri es un individuo alienado de su sociedad que, interiorizando sus sentimientos, se aísla de los otros, y del que se sirve el escritor para poner en evidencia la represión que ejerce la sociedad sobre el individuo, y

que la transforma a ella en prisión y a él en un prisionero dentro de una inmensa mazmorra.” (García Castañón, 2000: 131)

Ese hombre, aparcado en una realidad aparte, diferenciada y singular, es un hombre idealizado, un individuo pensante que crea un molde teórico a imagen de sus pensamientos y preguntas. En el otro lado permanece el retrato de una realidad a pie de calle, desgarrada. Las dos son veraces, las dos son literarias, pero una de ellas es apremiante y la otra es creativa.

“La comida carecía del menor sabor, la había cocinado una solterona con cara de vinagre que no había conocido un día de gozo en su vida.” (Miller, 2012: 35)

En cualquier caso, la rehumanización del individuo proviene siempre del hecho expresivo, literario, lingüístico, a través del cual se domina la realidad, por lo que una realidad compuesta por una culturización masiva del grupo, no refleja sino una copia del original, un sucedáneo de las condiciones vitales extensivas, cuya interiorización sometería al modelo a una discusión compleja y variopinta. Mientras el hombre permanezca al margen del diálogo, su lenguaje no será el suyo propio, sino el del modelo de la globalización.

3.4.3. La anulación de los sentimientos.

Si en algo se distingue el ser humano es en su capacidad de concebir el sentimiento, la cercanía por otros seres, la comprensión, la ternura, como una fortaleza de la personalidad, en un motivo constructor de la comunidad en su conjunto. Individualmente, además, supone un motivo de vida, una esperanza de futuro, pues el hombre, ser político aristotélico, requiere de, como mínimo, un interlocutor para poder consolidar su diálogo con la existencia. Al deshumanizar al sujeto, como hemos visto, se pierde la capacidad de reflexión, de crítica, de intervención en el transcurso del devenir. Pero además, y más importante, se pierde la valorización del sentimiento como herramienta motora de la comunicación. En el mundo de Huxley, el sentimiento se instrumentaliza, para cosificarse junto a los demás enseres de la conciencia.

“El amor en *Un mundo feliz* es un juego intrascendente, un placer obligatorio para todos. (...) Todos los hombres, generados por manipulaciones científicas, son fisicoquímicamente iguales, pero los embriones son sometidos a tratamientos distintos para prefabricar una sociedad clasista. (...)

Bernard prefiere sufrir por Lenina, prefiere su soledad y su cólera a los gramos de soma; quiere hablar, ser libre, aunque se sienta extraño y solitario; saber lo que es la pasión, sentir algo fuerte. La rebelión de Bernard está explicada por su “insuficiencia física”. Pero también Lenina se abre a una insólita vida emotiva en su amor por John (...)” (Varela Jácome, 2003: 153-154)

Más allá de los mundos literarizados de Orwell, Kafka o Huxley, los protagonistas, en un entorno mucho más reconocible físicamente, padecen la presión incontestable de la sociedad sobre sus impulsos amorosos y sexuales. Hasta el punto de que esta circunstancia puede ser el eje motivador de unos acontecimientos inesperados. En *Tiempo de silencio*, la muerte de las dos chicas jóvenes, de orígenes absolutamente distintos, ¿no es el reflejo del destino que los jóvenes habrán de padecer por la ignorancia, en un caso, y la violencia posesiva y desmedida, en el otro? ¿No es éste el reflejo de una sociedad que mata el futuro por enemistarse con el presente, presa de un orgullo malsano y de una ignorancia supina? El mundo es el que, en realidad, anda enfermo, y no el individuo que ama –como sugiere *A brave new world*–, pues convierte a sus habitantes en seres desesperados y de comportamientos absurdos. La falta de amor dispara la brutalidad cotidiana, en la que el hombre devora al hombre, despojado de toda empatía o sentimiento de afinidad con el otro.

“Es la sangre hundiéndose en tierra lo que da nueva vida. La misma idea que esos judíos que dicen que mataron al niño cristiano. A cada cual su precio. Cadáver de caballero bien conservado gordo, epicúreo, valiosísimo para huerta. Una ganga. (...) Estoy seguro de que el terreno se pondría muy sustancioso con abono de cadáver, huesos, carne, uñas, fosas comunes. (...) Desde luego las células o lo que sea siguen viviendo. Cambiándose. Viven para siempre prácticamente. Nada de qué comer comen de sí mismas.” (Joyce, 1999: 178)

La falta de sentimientos aflora el materialismo banal, el frío, la asepsia, producto de la deshumanización. El amor al dinero es el sustento del tótem de la modernidad, una forma de educación social de mayor calado. Por eso, la condición de felicidad del hombre proviene del puesto que ocupa en la comunidad, no de si su necesidad de amar es correspondida por un hijo, una familia cercana, o una pareja. El estado es una figura que controla hasta los pensamientos íntimos y las opiniones, condicionándolas. Pero la

ignorancia no garantiza la felicidad plena, aunque elimine las posibles complejidades, fruto de la razón.

“¿Cuán suicida puede ser la felicidad!” (Kafka, 1994: 305)

Al igual que el resto de vectores relacionales, el dolor ajeno es sólo un objeto contemplativo, un ente de percepción por parte del individuo que no sabe lo que es empatía. El ser humano, al desarrollar esa animalidad primaria y vacua, elimina la posibilidad de aparición de un ser humano social. Por lo tanto, el concepto de socialización poco tiene que ver con el concepto de integridad o de comprensión efectiva, o de multiculturalidad. En la obra de Robert Musil, el personaje de Basini es abandonado por Törless cuando éste descubre su creciente homosexualidad. Las sociedades hacen lo mismo con aquellas clases consideradas “apátridas” o marginales: gitanos, judíos, raros en general, pobres, etc. La respuesta de Törless ante la petición de socorro de Basini es bastante significativa del nivel de indiferencia que despierta el sentimiento, del que los sujetos deshumanizados huyen como de una contaminación externa, dejando al perseguido al arbitrio de la providencia.

“-No puedo ayudarte. Tú mismo tiene la culpa de todo lo que te pasa.

-Pero hasta hace poco eras tan cariñoso conmigo...

-Nunca.

-Pero...

-¡Cállate! No era yo... Eso fue un sueño..., un capricho... Y hasta me conviene mucho que la nueva vergüenza que cae ahora sobre ti me haya liberado... Para mí todo está bien así...” (Musil, 2003: 204-205)

Esa actitud del hombre civilizado del siglo XX, abandonando a sus semejantes por un vergonzoso sentido del orden social y la moralidad, mal entendida, es la descripción que sigue a los horrores de la Gran Guerra y el Holocausto. El abandono del hombre por el hombre. Para poder seguir en la ciudad, sobreviviendo, el ser humano ha desarrollado sus instintos más primitivos, más propios de la vida salvaje en la naturaleza. Las reglas que se siguen son las que indican la fortaleza del individuo, cualquier otra consideración es vista como una debilidad, como una enfermedad del ente social que ha de ser extirpada. La fuerza se revela como un sentimiento aterrador, y como un sustento de las ideas, por encima de cualquier argumento lógico o complejo. El proceso bio-evolutivo del hombre

responde a unos parámetros de transformación genética, donde el cuerpo se adapta a unos niveles de conocimientos reducidos y a unas conexiones internas que inhiben la sentimentalidad y desarrollan otro tipo de habilidades, más propias del entorno en el que se van a utilizar. Esto da lugar a la aparición de auténticos monstruos humanos, inertes, huecos, de increíble vitalidad física y gran inteligencia instrumental, pero de nula sensibilidad. Prototipos de hombre del futuro que recrean películas como *Terminator* o novelas como *El perfume*.

“Era fuerte como una bacteria resistente, y frugal como la garrapata, que se inmoviliza en un árbol y vive de una minúscula gota de sangre que chupó años atrás. Una cantidad mínima de alimento y de ropa bastaba para su cuerpo. Para el alma no necesitaba nada. La seguridad del hogar, la entrega, la ternura, el amor (...) eran totalmente superfluas para el niño Grenouille. Casi afirmaríamos que él mismo las había convertido en superfluas desde el principio, a fin de poder sobrevivir.” (Süskind, 1998: 25)

Las nuevas sociedades de la sociedad industrializada, elevado el objeto tecnológico-científico a la máxima exponencial, es un ente construido sobre los restos de la antigua humanidad histórica. El hombre del pasado, recluido en su marginalidad, carece de los atributos que le han llevado a desvirtuar su propia moralidad e inteligencia y, por lo tanto, ha de ser confinado en su estupidez. En la literatura del futuro, el devenir corre al margen de todo sentimiento, y el hombre huye hacia el pozo negro de una nada infinita. Henchido en su discapacidad, sólo sobrevive de la fuerza, que le hace débil en realidad.

“Fox gruñe suavemente; sin duda percibe la presencia de los salvajes. Por ellos no siento ninguna piedad, ningún sentimiento de comunidad. Los considero simplemente como monos un poco más inteligentes, y por eso mismo más peligrosos. A veces abro la barrera para socorrer a un conejo o a un perro vagabundo; nunca para ayudar a un hombre.” (Houellebecq: 2014: Posición 189-192)

La estupidez humana, además, es un concepto genético que se ha instaurado, y que es producto de una metacultura superior, trascendente en el orden de las familias, cuya moralidad supera todo principio espontáneo, y que ha de ser cumplida como una obligación social. El hombre predestinado por el orden del estamento y por el orden familiar y genético, no tiene margen de maniobra, estando constreñido, desde el principio, a una personalidad impuesta.

“Nunca quise a ese niño: era tan idiota como su madre y tan malo como su padre. Su desaparición estaba lejos de ser una catástrofe; podemos apañárnoslas sin seres humanos como él.” (Houellebecq, 2014: Posición 218-219)

Ya que la familia, lejos del modelo integrador y más cercano al modelo institucional segregador y pedagógico, es una forma degradante de la modelación global, un mal en sí mismo. Es un foco de disociación, un reflejo de la lucha interna en una sociedad que, en el fondo, no cree en sus instituciones, que se hace vieja, que se corrompe por dentro. La novelística de Bukowski hace hincapié en este aspecto del sustrato urbano, al describir la desesperación del hombre en un entorno violento. La familia es el primer sitio en el que el individuo descubre que ése no es su mundo, pero donde también aprende el valor de la supervivencia, que le obliga a aceptar ciertos rasgos inherentes del modelo. Se trata de aprender a vivir con el desamor y la amenaza constante.

*“-¡Más vale que me mates –le dije-, porque si no, cuando yo sea suficientemente mayor te mataré!
El siguiente golpe me mandó rodando debajo de la cama. (...)
-¿De qué mierda te ríes? –gritó mi padre-. ¡Tú debes de ser Hijo de Satanás, tú no eres hijo mío!”*
(Bukowski, 2011: 17)

En este ecosistema, la tristeza se hace tan profunda que pierde todo sentido y significación, y se vuelve un hábito irrelevante. Liudmila, en *La madre*, ya ha olvidado qué era llorar y cómo se producía, y se esfuerza por llegar a sentir algo parecido a un llanto, en una patética demostración de olvido. Como el dinero está por encima de todo sentimiento, la inhumanidad del hombre cosifica el amor, también, y la misericordia, y las ofrece como moneda de cambio de la estabilidad y el confort.

*“-Campos de concentración –dijo el otro, encendiendo un puro-. Los meten allí, les hacen firmar cosas... Luego les da un ataque al corazón.
-No me gusta –dijo el austriaco-. Es malo para los negocios.
-Crea incertidumbre en todas partes.”* (Isherwood, 2014: 233)

Esa ausencia de sentimiento es el germen de una misantropía habitual, un desprecio por el ser humano que ha dejado de serlo, porque curiosamente todo lo humano representa un peligro, no un desecho. Es una paradoja difícil de digerir: se destruye lo humano para luego despreciarlo por su simplicidad. Pero, claro, al individuo no le queda otro remedio que seguir las reglas del juego, si quiere sobrevivir, y volverse implacable, violento y

depredador, también, ya que el egoísmo es su única oportunidad en una sociedad globalizada de consumo. Éste es un factor importante para entender el desamor creciente en la especie. También es una explicación al prestigio social que adquiere la figura del violento, del asesino despiadado; una mezcla de respeto, admiración y temor que ensalzan su heroicidad sangrienta. Así lo sugiere Truman Capote en *A sangre fría*. La muerte es un espectáculo aterrador, pero también excitante, que despierta los más bajos instintos y la curiosidad por un proceso que la sociedad tradicional había enclaustrado en unas circunstancias muy precisas. Sin embargo, la muerte en la sociedad del progreso es otro objeto cotidiano y la muerte violenta es, además, una suerte de explicación morbosa de los efectos de la libertad depredadora del hombre, que supera toda barrera y límite para ir más allá del sistema. Coloca al individuo en el lugar de un expatriado, de un héroe contestatario que desprecia al sujeto denigrado, que lo elimina, que hace tabla rasa de las irregularidades y se hace fuerte en la adversidad. El criminal es un ejemplo de superación y de fortaleza, y la muerte la confirmación de un nuevo lenguaje revolucionario.

“-¿Nunca has visto como pega un chute caliente, chaval?

Yo vi al cojo meterse uno en Filadelfia. Pusimos en su cuarto uno de esos espejos transparentes por un lado que hay en las casas de putas y cobramos diez machacantes por mirar. No pudo sacarse la aguja del brazo. Si la dosis es buena, ninguno puede. Se los encuentra así. Con el brazo azul y el cuentagotas lleno de sangre coagulada colgando. Y los ojos que puso cuando le pegó, chico... ¡eso sí que fue sabroso!” (Burroughs, 2008: 18)

Si la muerte es un espectáculo, una consecuencia de la falta de empatía del ser humano, no ha de esconderse, han de ser abolidas las ceremonias de enterramiento, los lugares donde se depositan los cuerpos. La ciudad como un gran cementerio, donde muertos vivos contemplan a muertos muertos.

“Se asustó: ¿para qué se cavaban fosas?” (Grossman, 2012: Posición 6649-6650)

La atracción por la muerte teatraliza el sentido existencial de la sociedad. Convertido en un espectador morboso, la acción analítica del pensamiento humano se reconcentra en una visualización del hecho violento, en la descomposición del cuerpo y la pérdida de la conciencia. Es un recordatorio de las consecuencias de caer derrotado, allí donde la lucha es constante e infamante. Pero también es un motivo para creer que las normas que la metacultura dicta son las únicas válidas para el transcurrir de la existencia. La muerte es

un analgésico del pensamiento, pero sobre todo del sentimiento humano: el individuo llega a pensar que cualquiera de esos muertos podría haber sido una amenaza.

“Matthew le decía a su madre que tenía un asiento de primera fila en el mayor espectáculo del mundo: accidentes, robos con allanamiento de morada, querellas domésticas, suicidios. La mayoría de la gente jamás ha visto a una víctima de un suicidio.” (Roth, 2011: Posición 177-178)

La insensibilidad ante el espectáculo de la muerte lo convierte en un objeto teatral y, tal vez, científico, cuyo único interés reside en qué hacer con el cuerpo yacente. La vida como un desahucio, donde se valoran los restos como un despojo humano, no como un símbolo respetable y familiar. Seguramente, esto es consecuencia de que el ser ha dejado de admirarse a sí mismo, de considerarse en la singularidad de su humana existencia, de percibir al otro como un espíritu identificable, una voz propia y genuina. La función en la sociedad elimina todo romanticismo, el idealismo muere, el amor desaparece, la amistad es una entelequia, la humanidad un recuerdo.

“Soy obstreta, pero me considero afortunado de haber encontrado un caso así... Espero poder presenciar la autopsia. Dará su consentimiento para la autopsia, ¿no? (...) Créame, cuanto antes muera el niño mejor para todos.” (Oé, 1994: 44)

¿Por qué habría de estar preocupado el padre? Su hijo va a morir sin remisión, y si no lo hace estará privando a la comunidad científica de un caso único para poder investigar, de un tesoro del conocimiento. Al fin y al cabo, todos hemos de morir ¿no? Entonces, lamentarse por lo sucedido es ridículo, ha tenido la mala suerte de nacer defectuoso, pues sea: que la naturaleza elimine las imperfecciones. El personaje de *Una cuestión personal* se debate entre el amor a su hijo, un perfecto desconocido que acaba de llegar, y la consideración social de un tullido, que le empuja a sentir vergüenza y rechazo. Pero es su padre, y se espera de él que responda por su hijo, que lo ame, que lo proteja, y no que lo sienta como un obstáculo, como un mal. Esta dicotomía, muy entendible por otra parte, es la que mueve al personaje a sentir una enorme culpabilidad, producto tal vez del ente valorativo de la comunidad, más que de su propia relación con el recién nacido, a quien comienza a apreciar lentamente, a pesar de todos los obstáculos que se le presentan. Su sentido de culpa, inducido por el grupo, por toda la información que le llega desde las instituciones, no representa sino una postura funcional de cara al lenguaje de la metacultura que lo condiciona. Habría sido más natural de entender una culpabilidad

proveniente de un sentido negativo del amor paterno que, en buena lógica, hace dudar al progenitor sobre su propia condición de padre. Pero la novela no nos indica esto, sino la impresión que produce estar al margen de la normalidad social aceptada, y cómo esto afecta a un sentimiento contradictorio. Lo que para el médico es un simple caso científico singular, para el protagonista es una persona que, en la lejanía, sufre una situación de excepcionalidad que lo confina en el desprecio generalizado, en el abandono, y, con éste, arrastra a su padre a la misma desconsideración por parte de los demás, lo que lo sume en la angustia y la soledad. Esa manera de concebir la diferencia viene del pilar educativo. Una sociedad alienada y destructiva necesita un enemigo para poder subsistir y seguir moviéndose. Su creación se fundamenta en el odio, en la expresión del desprecio hacia la imperfección, lo que no está dentro de las líneas marcadas. Sin embargo, tiene la capacidad de encapsular el mensaje en pequeños términos eufemísticos; como cuando Raskolnikov llama “ensayo” a su intención de asesinar a la usurera del piso de arriba. O cuando al arma asesina la llama “objeto”. Dostoievsky nos pone sobre la pista de una moral aceptada, que está por encima de toda vida humana. Por definición, se trata de una negación misma de la moral, pero mantiene su estatus generalizado y su estructura inductora del comportamiento. Lo cual es una paradoja en sí misma. Como el sentido de la indignidad humana ha aumentado hasta límites insospechados, la crueldad aparece como un *leitmotiv* de las narraciones, algo que es común a la vida de los personajes en la obra de Soljenitsin. Lo que refleja toda esta inhumanidad es, sobre todo, un miedo a lo descontrolado, a lo complejo. La muerte de la perra amarilla, en la indolencia cruel de don Jerónimo –relatada en *El obsceno pájaro de la noche*–, es un signo de desprecio hacia el alma de las brujas, de los seres que manejan la vida con unos códigos incontrolables, que provocan miedo en la gente convencional, un miedo infundado.

“Jerónimo señala a la perra. Hace chasquear sus dedos y sus perros se disparan, un instante es suficiente, un revoltijo de babas y patas y sangre y tierra, un minuto, no más, en que mis cuatro perros negros como las sombras de los lobos la matan para detener su diálogo con el astro cómplice.”
(Donoso, 2001: 171)

En el caso de la perra Malpapeada de Vargas Llosa, se trata también de un ser cuyo maltrato o muerte no tiene consecuencias morales, y que es despreciado vilmente por una pandilla de jóvenes ignorantes y agresivos. Toda esta violencia, por supuesto, es un indicador del mundo de desgracias en el que la cotidianidad se ha convertido: la juventud

muere y nadie se pregunta por qué, como si la pregunta fuese más peligrosa que la cruda realidad. En *La ley del silencio*, el escenario sugiere que las cosas han de ocurrir, por malas que parezcan, sin que nada cambie, pues el cambio parece que va a convertir en conflicto lo que es una estabilidad insana, pero quieta. Es la pasividad del odio y de la muerte, frente a la esperanza del conflicto y el levantamiento social. El hombre se depreda a sí mismo, porque considera a otros seres como inferiores, a causa de su diferencia o su falta de referencialidad en un mismo plano de observación. Las clases sociales no corresponden, únicamente, a una segmentación en la valorización de los bienes de consumo, sino a la diferencia cultural, a la exclusión por la percepción vital del individuo.

“En los muelles funcionaba una suerte de muro de razas; los irlandeses y los italianos –los Micks y los Guineas- eran exclusivistas y endogámicos. Y claro que los negros de abajo eran los leprosos del puerto.” (Schulberg, 2011: 153)

Y, por otra parte, el individuo se justifica en un lenguaje artero y falseado, resultante de la narración histórica tradicional, que ha convertido la metacultura en un símbolo incuestionable, de la que nacen los productos nacionales, la identidad folclórica y los mimbres del sistema político-social. Determinados lemas institucionales caen como losas desde las mentes más abyectas y atrasadas del orden constituido, atizando sobre los débiles y los revueltos.

“Trébol le advertía a veces que se cuidara y no se esforzara tanto, pero Boxeador nunca le hacía caso. En sus dos lemas (“Trabajaré más duro” y “Napoleón siempre tiene razón”) parecía encontrar respuesta suficiente a todos sus problemas.” (Orwell, 2013: Posición 771-773)

Al final, la enajenación sentimental del hombre, apático frente al dolor ajeno, aparece en la novela como un elemento de disensión, al menos racional, frente a la moral instituida, que ha escondido sus intenciones en formas lingüísticas conocidas y mensajes maquillados. Nadie se atreve a discutir sus funciones, a pesar de ser conscientes de la tragedia; pero los individuos han inoculado hasta tal punto el miedo, que permiten que se les imponga el pensamiento y la acción, y sobreviven en su propia infamia e iniquidad.

“Unos días más tarde, cuando hubo pasado el terror causado por las ejecuciones, algunos de los animales recordaron –o creyeron recordar- que el sexto mandamiento decretaba: “Ningún animal matará a otro animal”. Y aunque nadie quería decirlo delante de los cerdos o los perros, se tenía la sensación de que la matanza producida no cuadraba con eso.” (Orwell, 2013: Posición 1035-1037)

Sólo la aceptación del amor como principio humano, surge de entre el relato para dar esperanza al lector, ante tanta mezquindad: amor como empatía, misericordia, lástima, ternura o comprensión. En este sentido, los relatos cansinianos abogan por una moralidad pasional mucho más humanizada, que se refugia en el otro para conseguir escapar de la vacuidad social. El hombre es un ser necesitado de cariño y de aceptación, y ya sea mediante la idealización de la belleza femenina o desde la erotización, o el platonismo más excéntrico, consigue interpretar cuál es el verdadero crédito de los personajes, el que les llevará a construir un mundo mejor y menos sistematizado. Es por ello, quizá, por lo que la violencia en la narrativa de Cansinos aparece de manera más sutil, como corresponde a un orden social mucho más intuitivo, menos explícito. La muerte pulula por el arrabal, pero lo hace como una sombra que se esconde en las palabras ajenas, en las actitudes casticistas, en los símbolos religiosos, en la rígida unidad familiar, en las ausencias y los deseos, en la mísera condición abandonada del solitario, del borracho, de la sirvienta en casa ajena, de la puta, de la niña obligada a pensar como adulto, o del esclavo en un mundo de princesas, o en un cuerpo no correspondido. Pero la novela de Rafael Cansinos, en su liricismo, aboga más intensamente por la sentimentalidad del proceso de la realidad, y dibuja un estado de cosas menos apocalíptico, aunque en su escenografía aparecen elementos que se sublimarán en la novela del siglo XX con menos amabilidad estética.

3.5. EL YO.

3.5.1. *La identidad del yo.*

La renovación del lenguaje de la novela tiene como principal protagonista a la voz narradora, que se desplaza desde una posición arquitectónica convencional, de máximo conocimiento desde un estrado aislado de la realidad, hasta una percepción de la voz actante, que actúa desde el contacto que le permite su conciencia comunicativa. Este papel de la voz primigenia se acciona en el orden perceptivo y semiótico de la palabra, cuya presencia sugiere un motor sonoro y una serie de connotaciones que prolongan su multisemantismo. Desde la literatura modernista, y sobre todo desde la acción creativa de autores como Rafael Cansinos Assens, queda demostrado el hecho estético y significativo de la presencia del yo en la narración moderna, protagonizando la reflexión y el diálogo constructivo con el lector. Este procedimiento es un reactivo frente a las bases estancadas e involucionistas de la tradición decimonónica y costumbrista, cuyo acierto descriptivo alejaba al lector de la auténtica realidad, aquella que escapaba del lenguaje histórico y metacultural. En el espacio narrativo del siglo XX, la presencia del yo denota un concepto de la cultura mucho más complejo, más abierto, y una posición decidida del creador, dispuesto a valorar su obra por encima de otros convencionalismos simbólicos. El yo es el mito creador del mensaje de la modernidad, el actante principal, la voz concedora, el culpable de una estética arrolladora y natural, hasta sus más impactantes extremos. Además, se trata de un dinamismo atractivo, avasallador, sensible y expresionista. Podemos hablar no sólo de una técnica, sino también de una *presencia*.

“Si buscáramos un término, podríamos quizás denominar el sistema juanramoniano como *panyoísmo*: todo está en el yo, y el yo lo es todo. Él es el sujeto del acto creador que se verifica por cada palabra que, apenas pronunciada, inhabita como nuevo ser en su conciencia. En este nuevo ser el yo pervive en relación siempre renovada, de inmanencia absoluta.” (Abellán, 1993, vol. 7: 78)

Además de esa presencia de la voz narradora, en su instante de desarrollo creativo más íntimo, la literatura comienza a individualizarse, a mostrarse como una posibilidad de la complejidad del ser humano a través del arte. Es la aportación del escritor un modelo de realidad, un modelo teórico que, como venimos defendiendo, corresponde, más que a una línea global de pensamiento, a cada estructura particular de su creación, es decir a cada obra en su singularidad. Al reducir el modelo teórico a una obra en concreto y, por lo

tanto, presentar tantos modelos como productos literarios, la complejidad del pensamiento del autor queda registrada hasta en sus más íntimos matices, procurando una suerte de concentración de símbolos e ideas, de preguntas y circunstancias descriptivas, en un mensaje aunado por la vértebra de un pensamiento individual. La consideración crítica del yo-autor es, así, más precisa, ya que cada modelo teórico confluirá con los otros –aunque sean del mismo creador- en unas líneas de comportamiento comunes. Las diferencias, tenidas en cuenta como matizaciones a la continuación del género, pueden ser analizadas desde la disensión interna, la duda, la pregunta generada en el interior del yo narrador.

“Esta afirmación del *yo* conciencia individual como fundamento del conocimiento, y aún más, de toda actividad humana es lo que da a ese quijotismo filosófico su carácter personalista, pues la fe se transmuta también en una actitud de confianza en una persona. Unamuno busca por eso una encarnación personal de su ideal (...). Esa encarnación la encuentra Unamuno en don Quijote (...)” (Abellán, 1993, vol. 7: 279)

De cualquier forma, estos modelos teóricos independientes permiten, además, la contrastación con los modelos literarios concretos de otros autores, evitando así consideraciones críticas generales aceptadas en la globalidad de sus obras. El individualismo natural de la literatura modernista queda, así, garantizado en toda su extensión crítica, ofreciendo una visión más precisa y certera. Lo que queda claro, tras todo el discurso de la deshumanización, es que la presencia del yo es la constatación de un vacío existencial del ser humano, en un mundo donde la realidad no puede ser explicada con el lenguaje de la metacultura, de esa simbología abstracta y tradicional que nos impele a identificarnos con una nacionalidad artificial y de corte administrativo. El mundo es desesperante, como el estado de la conciencia, y a él corresponde una voz íntima y compleja, una voz sincera.

“(...) aunque esos mundos estuvieran poblados, ¿quién me escucharía si diera un grito?” (RCA, 1919c: 147)

Sin embargo, siguiendo a Proust, la “mejor parte de nuestra memoria está fuera de nosotros” (en Patiño Ávila, 2004: 403-404), lo que significa que el yo se refleja en la estructura perceptiva del otro, para quien es un objeto de análisis, un objeto estético y una idea. Esto significa que la realidad se deja al arbitrio de una sensibilidad que no puede ser

aprehendida para sí, ya que el yo sólo se ofrece, y que lo que Proust llama el “lui”, la tercera persona, remite a una “sensibilidad estética [que] está precedida de las sensaciones olvidadas”. La identidad del yo, por lo tanto, reside en lo que los demás perciben de nosotros, además de lo que nosotros somos capaces de percibir de nosotros mismos, a través de la memoria, de los recuerdos, que son los que nos definen en el conjunto de nuestras acciones, y con la suficiente perspectiva. La recuperación del tiempo, como eje de la acción consciente del hombre, es un ejercicio proustiano de gran importancia en la narrativa moderna, pues coloca al hombre frente a sí mismo, en el reflejo de su propia actividad vital, y en la consideración de un relato histórico que ya se ha producido, pero que puede llegar a conectar –y de hecho, conecta- con el presente vívido, en el que la evaluación de las acciones llega a ser distinta, puesto que existe una sensación anterior, un conocimiento producto de la experiencia.

La novela moderna es la novela del yo, metodológicamente hablando, pero también conceptualmente, ya que se mueve en la búsqueda constante del ser, que es una intuición, un objetivo, una utopía inalcanzable y trascendental.

“ *LAMENTACIÓN*

No es negado ser.

O tan sólo somos corriente; dóciles fluimos en todas las formas:

A través del día y de la noche, a la cúpula y al antro,

nos empuja siempre la sed de ser.” (Hesse, 2001: 463)

Aunque, por el camino, hemos aceptado que el hombre, además de ser, es la nada, al fin.

“Desnudo es lo humano dondequiera que se abre paso, desnudos su comienzo y su fin (...)” (Broch, 2012: 309)

El hombre, en su proceso de autoconocimiento se proyecta en el diálogo con el interlocutor, se observa en el objeto humano que tiene delante, y que manifiesta condiciones similares a la suya, o, simplemente, reacciona frente a sus propios actos, de manera que da la medida de su personalidad y de su capacidad comunicativa y expresiva. El “otro” es, en realidad, uno mismo, desde el punto de vista ontológico, pues es la única referencia externa que nos sirve para tener una panorámica de nuestra propia personalidad.

“(...) habían conservado un conocimiento que para nosotros se ha perdido con nuestros primeros padres; entre todos los continentes es África quien nos lo puede enseñar: que Dios y el Diablo son una unidad, la majestad Coeterna, no dos seres creados, sino uno solo, y los nativos nunca confunden a las personas ni dividen la sustancia.” (Dinesen, 2004: 37)

De la misma manera, somos nuestra memoria y la interpretación del tiempo se convierte en un modo de conocimiento del ser muy importante, crucial para el posicionamiento del individuo, para el reconocimiento de los orígenes y, también, para certificar el lenguaje que preside nuestro ámbito de expresión materno, nuestro terruño intelectual.

“(...) no soy el que era entonces pero aún me es dado recordar, y acaso referir, lo ocurrido. Aún, siquiera parcialmente, soy Borges.” (Borges, 1978: 105-106)

Algunos elementos de los que distinguen a los personajes de la novela, no tienen mayor relevancia ontológica, a pesar de la importancia social que adquieren. Nos referimos a la deficiencia física, que Huxley personifica en Bernard, o la superioridad mental, que hace coincidir con el personaje de Watson. En la práctica, lo que “los dos hombres tenían en común era el conocimiento de que eran individuos” (Huxley, 1999: 95). Y es que la conciencia del individuo parte de la premisa de su naturaleza de sujeto, en primer lugar, lo que ya de por sí es un gran descubrimiento. Esto da veracidad y aplomo a las preguntas que suceden a la reflexión, cuyas direcciones tienen un objetivo concreto: ¿Quién es quién? ¿Quiénes somos a los ojos de los demás? No sólo nos importa el factor de conocimiento intrínseco, sino que el yo está especialmente preparado para aprehender qué somos como objeto social, humano, singular, en la percepción exterior. Los demás seres dibujan el contorno de lo que somos, también, por lo que una visión inapropiada de la sociedad convierte al sujeto en un desclasado, en un expatriado. Así que la ontología se mueve en los márgenes de la supervivencia y del reconocimiento de la realidad, como no podía ser de otro modo.

“Ella me había abandonado, me había engañado, no era la persona que yo había visto en ella o que mi fantasía había pintado. ¿Y quién era yo para ella? ¿El pequeño lector al que había utilizado, el pequeño compañero de cama con el que se había divertido? ¿Me habría enviado a mí también a la cámara de gas si no hubiera podido abandonarme pero hubiera necesitado librarse de mí?” (Schlink, 1998: 157)

La posición del yo es un espacio exclusivo, al que nadie puede acceder sino tangencialmente. El camino narrativo de la novela ofrece la oportunidad de escuchar, de primera mano, las explicaciones que la conciencia se da a sí misma para accionar los resortes cognoscitivos. De este modo, podemos llegar a la intimidad más profunda del personaje, que se desnuda ante el lector de un modo que sería imposible experimentar en la realidad empírica. La novela moderna es la novela de la introspección psicológica, de un lenguaje completamente diferente que anida en nosotros, y que modela la realidad a imagen y semejanza de la complejidad personal del narrador.

“Lo imitó meciendo la cabeza ante él y con sincero asombro le dijo, daría todo el oro del mundo por meterme en ese lugar en el que sueñas con esa cara, y volvió a hacerle una mueca. “Soñando”, pensó Aharón, allí estoy yo. Solo yo.” (Grossman, 2012: Posición 1319-1321)

Cuando el individuo se hace cargo de su propia naturaleza es capaz de admitir los errores del pasado, que caracterizan su propio ser, entre otras cosas, y que dan una medida de su nivel de acción vital. Hasta tal punto la catarsis es efectiva, que el hombre acepta los límites de su expresividad y su compromiso con el orden de las cosas, llegando a manifestarse imposibilitado para cumplir con algunas de las utopías que se había planteado, o alguno de los retos que la vida le pone por delante.

“-Nunca ha sido fácil saber qué eres realmente, Mickey. –Bastará con que digas que soy un fracasado. –¿Pero en qué? –Fracasado en fracasar, por ejemplo. –Siempre has luchado como un ser humano, desde el mismo comienzo. –Al contrario –replicó Sabbath-. Precisamente para ser humano siempre he dicho: “Que sea lo que sea”.” (Roth, 2011: Posición 2907-2911)

Porque, como comprobamos a través de las narraciones, el hombre no siempre se constituye a partir de la naturaleza “pura” e intocable de su yo, que nunca es virgen, ni siquiera desde los orígenes, sino que viene condicionado por la cultura materna y la genética. Además, se da la circunstancia de que la personalidad humana es moldeada por todas las acciones que se ejecutan sobre ella y que, de alguna manera, van estableciendo vías de comunicación acción-reacción, basadas en casos concretos de la experiencia, que son modelados como principios de actuación del yo. Por lo tanto, de una manera muy sutil, los hombres no somos lo que somos sino en la proyección que recibimos de los demás. O sea que, dicho de otra manera, buena parte de lo que somos lo constituye una copia de lo que otros han imaginado que somos.

“Lo sintió por McDuff. Nadie lo había saludado. McDuff era como un papel secante sobre una mesa de despacho. No impresionaba. A Harry lo veían porque era un vagabundo. Les hacía sentirse superiores. Necesitaban esa sensación. McDuff les hacía sentirse débiles y ellos ya eran débiles de por sí.” (Bukowski, 2011: 24)

Pero también la narración del yo es un ejercicio de autopercepción, de contemplación del protagonista en el espejo, como un objeto aislado. Las características narrativas de este monólogo aluden, necesariamente, a la sensibilidad del hecho perceptivo, en la búsqueda de una explicación globalizada de la complejidad del objeto. Aquí es donde el lirismo y el semantismo extendido de la palabra juegan un papel importante, en la captación de los valores que para la conciencia individual representan modos de conocimiento directos. El razonamiento es desplazado por la fenomenología del hecho perceptivo, convirtiendo la lectura en expresión de la íntima humanidad del personaje; y éste, como ya dijimos, es un objetivo principal del nuevo lenguaje de la novela.

“(…) pero en tu medio sueño, la fibra nerviosa que conducirá el impulso de la luz no conectará con la zona de visión: escucharás el color, como gustarás los tactos, tocarás el ruido, verás los olores, olerás el gusto (...) morirás con tus líneas densas, agotadas, pero bastará que mueras para que, a las pocas horas, toda huella de destino haya desaparecido de tus manos: Caos: no tiene plural.” (Fuentes, 2007: 65)

La conciencia del ser no siempre es una presencia positiva. La constatación del hecho experimentado, la realidad conceptualizada en su complejidad, absorbida por la abstracción de una idea denotadora, sustantivadora, producto del mecanismo del pensamiento humano, es también la constatación de una negatividad intrínseca a la existencia social del hombre, que descubre limitaciones insalvables y dudas inquietantes sobre la proyección futura de su existencia. El papel de la vida, el sentido y significación de lo existente, y la huella del devenir, son cuestiones que magnetizan profundamente la búsqueda de la felicidad humana, convirtiéndola en una lucha interminable, cuyo objetivo se mueve en el mundo de la entelequia.

“Diferentes son aquellos para quienes todo nuestro planeta es una prisión; aquellos que ven el espacio infinito del universo, los millones de estrellas, cuerpos celestes cuyo acceso les está para siempre prohibido... y es esa conciencia la que hace de ellos los mayores esclavos que se pueda imaginar: los esclavos del espacio y del tiempo.” (Bartol, 2002: 501)

Al diferenciar el lenguaje del yo del lenguaje externo –el diálogo permanente con el resto de objetos de la realidad, incluido el resto de los hombres-, la novela se mueve en el terreno de una narración íntima, personalizada, exclusivista. Sin embargo, los resultados de tal reflexión en voz alta remiten constantemente a visiones externas, a conceptos que parten del exterior para ser recibidos por el yo y asumidos en su totalidad, ya que la culturización de la experiencia va transformando el lenguaje materno, haciendo de él un código personal e intransferible, producto de la experiencia. El lenguaje individual, el código de expresión y conocimiento interno, se fundamenta en terminologías que han sustantivado, a lo largo de los diferentes fenómenos vitales, principios ineludibles de la mente humana: principios que aluden a las relaciones sociales, la sabiduría, los sentimientos, el conocimiento de los objetos, las sensaciones, la realidad física, etc. Pero, al configurar todo ese lenguaje a partir de la experiencia propia, el yo está adquiriendo, copiando, elementos externos que son comunes a otros seres, aunque matizados por las herramientas cognitivas propias y el cauce de expresión individualizado. Así que, conviniendo con Ken Wilber, ambos mundos, el interior y el exterior, acaban siendo, en la práctica, el mismo mundo.

“El sujeto interior y el objeto exterior son dos nombres para un único sentimiento, y esto no es algo que uno deba sentir, sino lo único que puede sentir.” (Wilber, 2012: 77)

Esta coincidencia, esta trasposición de los valores externos a la individualidad más íntima, convierte al discurso de la conciencia en una valoración de lo absoluto, de lo universal. El lenguaje del hombre, por lo tanto, se erige en lenguaje de la existencia, y toda realidad pasa por el tamiz de su conocimiento, de su experiencia fenomenológica, perceptiva, que anuncia el hecho, el objeto exterior, implícito a él, aunque sometido a la fisicidad de lo ajeno.

“O veamos esta cita del maestro zen Shibyama:

(...)

La Subjetividad Absoluta que jamás puede ser conceptualizada ni objetivada, está libre de las limitaciones del espacio y del tiempo; no está sometida a la vida y a la muerte; trasciende el sujeto y el objeto y, por más que viva en un individuo, no está restringida a lo individual.” (Wilber, 2012: 80-81)

En cuyo caso, la conciencia, conciencia de lo absoluto, se expande hasta la ausencia de límites, dado que la experiencia de la realidad supone un espacio de eternidad infinito, en el que nos movemos como singularidades. Es el individuo el que matiza, el que detiene el movimiento circular e indefinible de la realidad, que jamás se detiene en sí mismo pero que, a través del mecanismo de aprehensión humana, recibe una forma que corresponde a su idiosincrasia. El hombre, por lo tanto, es responsable de la totalidad de la existencia, en la medida en que ofrece una modelización de la misma y la transmite para condicionar las experiencias futuras de los sujetos. De este modo, elabora el relato del tiempo, que se configura como una dimensión concreta, cuando sabemos que su esencia está en la inconcreción. El tiempo, magma deformable, ha sido apropiado por la conciencia de manera instrumental, pero también de manera física, pues depende íntegramente del discurso expresivo del yo, que es el único capaz de darle carta de experiencia. El tiempo es ya conciencia. La conciencia es todo.

“Como dijo Aldous Huxley: “El eterno ahora es una conciencia”. Y tal como nos referimos a ella, una conciencia de unidad.

La conciencia de unidad es experiencia de la verdad de que el propio ser, lo que es uno, no tiene límites, abarca el cosmos como un espejo los objetos que refleja.” (Wilber, 2012: 98-99)

Este razonamiento, que ensalza la figura del hombre hasta el punto de considerar su conciencia como la cima existencial de todo ser y todo objeto, del cosmos mismo, iguala, entonces, al sujeto con la divinidad, con el *demiurgo*, enlazando con el modelo de Nietzsche o con la expresión de la antigua patrística católica. Dios ya no sería, como dicen los escépticos, una invención humana producto de una desesperación existencial, una respuesta burda a un problema complejo e irresoluble, y definitivo; Dios se mostraría como la expresión de la conciencia humana, el reconocimiento de la totalidad de nuestro yo en referencia a la totalidad de la existencia. Dios es yo.

“En principio, nuestro ser trascendente es de la misma naturaleza que Dios (de cualquier manera que se quiera concebirlo), porque en última instancia sólo es Dios quien mira con nuestros ojos, escucha con nuestros oídos y habla por nuestra boca. ¿Cómo, si no, pudo afirmar San Clemente que quien se conoce a sí mismo conoce a Dios?” (Wilber, 2012: 181-182)

Sin embargo, el tratamiento de la voz del yo como eje fundamental de la narración, nos remite al problema más importante del hombre, en su camino de conocimiento, que es la

identificación de su esencialidad, en un mundo definitorio. Las dudas de Molly, en *El cuaderno dorado*, sobre la sustancia humana de su nación son tan aclaratorias como decisivas. En la estructura colectiva que el hombre se da para su supervivencia, la modernidad ha subvertido el orden de las dependencias, y a la desaparición del sujeto, como actante privilegiado, le sigue la cosificación del mismo –como vimos en el anterior apartado–, de modo que el yo se diluye en una masa continua de voces impropias.

“Veo a Ella caminando despacio por una habitación grande y vacía, pensando, esperando. Yo, Anna, veo a Ella, que, naturalmente, es Anna. Pero la cuestión estriba en que no lo es.” (Lessing, 2004: 529)

La única verdad que no puede ser extirpada de la conciencia es la voz heredada, la que Cansinos privilegia como mensaje de una fe, que es más un mensaje simbólico y cultural en su caso, que propiamente religioso. La voz heredada, la palabra transmitida, permanece en nosotros como cimiento indispensable de nuestro origen. Pero, por otra parte, puede resultar, también, un lastre a nuestra intuición libre y vital, al actuar como un *leviatán* acusador, como una conciencia de culpa, un súper-yo consanguíneo. De alguna manera, el crecimiento intelectual del individuo, la conciencia crítica, comienza a ser una realidad una vez despojado de los atavismos de la palabra heredada, que es sustanciadora, pero que debe ser superada durante la fase de maduración creativa.

“La voz de su padre, cada vez más alta y sonora, se convertía en algo enloquecedor, que no tenía nada de humano, algo vociferante y apremiante, la voz del Fantasma-Dios, del Dios-Cerdo, que muerta llegaba hasta él desde la radio. -¡No! –exclamó Jack-. ¡Estás muerto, estás en tu tumba, no estás en mí!” (King, 2012: Posición 4370-4372)

Gilbert Azam nos recuerda que la primacía del yo en la literatura moderna tiene visos de reestructuración del orden intelectual de la filosofía vital, condicionada por la obra de Henry Bergson, pero que también enlaza con la *intrahistoria* unamuniana. Una visión cercana a la realidad del hombre que supone una dimensión empírica del *L’elan vital* (Azam, 1989: 55). De todas maneras, y como opina Marc Augé, el privilegio del yo novelístico es una consecuencia racional y lógica de la sociedad occidental, donde “el individuo se cree un mundo” (Augé, 2014: 43). El individualismo exacerbado, mal entendido, no aporta nada al constructo general que llamamos sociedad, pero convoca a una línea de comunicación que exprese más acertadamente los problemas de la actualidad. Algo que logra la novela con un mensaje más abierto y más honesto. Las condiciones del

mundo del siglo XX sólo podían ser entendidas en términos del individuo, dado este egotismo general, propiciado por el desarrollo del capitalismo y la cosificación de las ideas, los principios y los seres. Esta amoralidad obliga a los lenguajes creativos a ser empáticos con la evolución intrínseca de los sujetos, entendiendo, de este modo, la novela como una herramienta de conocimiento y análisis mucho más certera, desde posiciones críticas implícitas en el lenguaje de la modernidad. Aplicado así, el realismo y la veracidad de la narración del yo, supone un triunfo de la comunicación, así como de la adaptación del género a los nuevos tiempos. El yo, en su universalidad, encuentra en sí mismo la pregunta.

“Hasta donde puedo recordar. ¿Qué quiero decir con ello?” (Ende, 2014: 69)

Y plantea, por supuesto, un problema de definición, una terminología más exacta, que abarque la complejidad del objeto estudiado, en este caso el objeto ontológico.

“Me llamo Hor.

¿Pero quién es ese: Yo, Hor? ¿Soy solo uno? ¿O soy dos y tengo las vivencias de un segundo? ¿Soy muchos?” (Ende, 2014: 72)

Empero, del mismo modo que la conciencia se repliega para hallar un punto de partida original y originario, también siente la necesidad de salir de sí y proyectarse al exterior, como afirma Benito Varela Jácome, al hablar de *La náusea* (Varela Jácome, 2003: 220-221); es decir, que la conciencia demuestra tener una “intencionalidad hacia lo real”. El protagonista, acosado por la realidad, que se plaga de objetos que se autodefinen y que deben encontrar correspondencia en el yo para existir, dibuja una realidad fuera de los contornos de los mismos, eliminando sus posibilidades de ser, más allá de sus propios nombres. Lo descriptivo, al ser difuminado, crea un espacio nuevo, indiferente y original, que necesita ser nombrado. El hombre se embarca en una navegación sin destino, no hay puerto de llegada, sino un continuo caminar a través de la eterna pregunta, infinitamente reformulada: ¿Quiénes somos?

“Durante este final de viaje nuestra dicha fue tan igual, tan serena, que nada puedo contar de ella. Las más hermosas obras de los hombres son obstinadamente dolorosas. ¿Qué sería el relato de la felicidad? Sólo se cuenta aquello que la prepara, luego aquello que la destruye... Y ahora os he dicho ya cuanto la había preparado.” (Gide, 2001: 69)

Por eso la importancia del mensaje reside en su normalización, en su humanización, lo que le confiere categoría de cosmovisión. La conciencia no representa a un hombre, sino a una especie, aunque parta de una voz primigenia y narradora. He ahí el ejemplo impagable de la literatura kafkiana, que reduce al protagonista a una letra que podría ser cualquier letra, donde se borra su auténtica identidad, su individualidad. El mensaje se transforma en algo genérico, sobre el hombre despersonalizado. Y, no obstante, el que lo cuenta tiene una personalidad muy definida y se debate en una realidad unitaria y minúscula. Este poder extrapolador de la obra de Franz Kafka la convierte en modelo teórico universal de la literatura de todos los tiempos. A través de ella se vislumbran los problemas del hombre del siglo XX, acuciado por las guerras, la desolación, el desamparo, el abandono o el desamor. Pero también se intuyen los mecanismos de reflexión y autocrítica que convertirán al individuo en un arma filosófica y creativa superior a toda metacultura. De este modelo literario, además de una técnica literaria singular, nace una corriente de pesimismo histórico, al descubrir a un protagonista, un héroe novelesco que se mueve, que vive, perdidamente, en una falsa ilusión. Algo que podemos leer, por ejemplo, en *Volverás a Región*, y que, al igual que en Kafka, tiene reminiscencias de sucesos violentos acaecidos en el seno de los pueblos de Europa.

“La imaginación es una facultad que sólo se da en las criaturas que tienen destino no para luchar contra él sino para negárselo a sí mismo. Quiero ver cómo en un momento de nuestra historia nuestros padres tuvieron un sueño, un sueño de gente educada. Veinte o treinta años más tarde despertaron con el estruendo de las radios y el anuncio de la guerra.” (Benet, 2004: 192)

La consecución del ciclo del yo, que es un ciclo de completitud, un círculo vital que ha de cerrarse, ha sido identificado con la patrística latina, con la sabiduría zen, con la vitalidad de los pueblos indígenas, con la cosmovisión del *realismo mágico* del boom hispanoamericano de las letras, etc. Todas estas son manifestaciones de lo que llamamos lucidez, que otros identifican con el símbolo de la vejez –como en el caso del modelo cansiniano, donde se contraponen sabiduría y vitalidad-, y otros lo llaman destino. En cualquier caso, la búsqueda del yo es una búsqueda incesante que adquiere carácter de historia viva, más allá del mensaje simbólico tradicional, y constituye el verdadero edificio histórico, podríamos decir, pues supone la consolidación de una vía cognoscitiva real y alejada de prejuicios heredados: es una verdad indisoluble. De ahí que en la *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*, Jorge Luis Borges acepte una máxima tan certera:

“Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es.” (Borges, 1978: 58)

Además, podríamos añadir algunas circunstancias más a tener en cuenta: por ejemplo, que el concepto del yo como objeto dinámico de conocimiento, y que supone la base ontológica del ser humano, como ser, es caracterizado por un deseo de movimiento que acepta su naturaleza sobre la premisa de una libertad ilimitada. Si Sartre nos “condenaba” a ser libres, lo hacía desde la convicción de que el hombre, por sí mismo, se impele a tal acción, de la que no puede huir bajo ningún pretexto o argumento. Es decir, que no existe refugio para el hombre en la ideología o la metacultura, ya que su naturaleza le impondrá la latencia de una libertad en ciernes, siempre codiciosa de sí. No obstante, este conflicto choca abiertamente con el institucionismo social, carente de conciencia y de pétreo constitución moralizadora. Y ésta es la clave de la lucha del héroe moderno, y el obstáculo a su innato desarrollo.

“-Pues entonces, ¿vale la pena arriesgarse a algo que puede ser infinitamente desagradable y doloroso? Pienso en los periódicos... en su vileza. Todo ello es estúpido y estrecho e injusto... pero uno no puede prescindir de la sociedad.” (Warton, 2004: 136)

Porque la realidad empírica es una obligación inexcusable, y la sociedad un mal que hay que soportar, en cierta medida; en cuyo caso el yo es, también, una losa pesada que ha de arrostrar el sujeto y de la que se siente deudor el protagonista. La realidad de la conciencia no siempre se muestra como una posibilidad liberadora y actúa, en algunas narraciones, como fuente de preocupación y dudas, sin que éstas conlleven nada más allá de una inmediata infelicidad.

“-No puedo hacerlo todo –se le quejó un día, cuando su dolor era más intenso-. Sólo puedo ser quien soy.” (Roth, 2011: Posición 531-532)

En la consideración íntima del modelo ideal de conciencia, que se percibe a través de un intento de perfeccionamiento del sujeto, tanto intelectual como social, el ente se debate entre la culpa por la imposibilidad “real de alcanzarla [la pureza]” y el propio ideal, algo que encontramos en el “núcleo íntimo de su personalidad” (Lawrence, 1997: 22). En todo caso, uno de los problemas que aborda la renovación de la novela es el de la proyección

del yo. No se trata únicamente de descubrir quiénes somos, sino de materializar ese proceso en la extensión comunicativa del objeto intelectual y ontológico que se pretende mostrar. Somos lo que los demás ven en nosotros, en cuyo caso necesitamos construir, a través de la percepción, la realidad del hecho subjetivo de nuestras conciencias. La novela, entonces, hace partícipe al lector del lenguaje originario –incluso técnicamente cercano a los procesos mentales (piénsese en el *stream of consciousness* o en el monólogo interior)- poniendo hincapié en el *cómo*, por encima incluso del *qué*. Esto enlaza con el esteticismo cansiniano que instrumentaliza la forma de la palabra, la sonoridad y la belleza misma del hecho expresivo, haciendo coincidir el contorno con el contenido, eliminando toda corporeidad y sistematizando la sensibilidad en una experiencia primaria y compleja. Algo que transmite la intensa narración de *El ruido y la furia*.

“(...) Espero que Maury me dejará llorar un poco por él.

Ahora se llama Benjy, dijo Caddy. (...)

Benjamin viene en la Biblia, dijo Caddy. Es un nombre que le va mejor que Maury. (...)

Cállese, dijo Dilsey. Ningún nombre le va a servir de nada. (...) Me llamo Dilsey desde que lo puedo recordar y seguiré siendo Dilsey cuando todos me hayan olvidado.

¿Cómo van a saber que te llamabas Dilsey cuando te hayan olvidado, Dilsey?, dijo Caddy.

Estoy en el libro, cariño, dijo Dilsey. Mi nombre está escrito.

¿Y puedes leerlo tú?, dijo Caddy.

No me hace ninguna falta, dijo Dilsey. Ellos lo leerán por mí. Lo único que tengo que hacer es decir: Aquí estoy.” (Faulkner, 1997: 68)

En algunas narraciones, se percibe el rastro indeleble de la metacultura en el yo. Son relatos en los que la identidad carece de una independencia efectiva, y se ha desnaturalizado, hasta el punto de concebir su transformación como un foco de infelicidad. La estabilidad que le proporciona el silencio social, requiere de ese miedo a lo diferente. En el realismo social marroquí es la protagonista femenina la que despierta estos modos de negación del individuo, convertido en un no-ser de sí mismo. Toda experiencia más allá del orden establecido, no concebido por el lenguaje simbólico de la metacultura, es una experiencia degradante, inaceptable.

“El relato Uyum tanama (Ojos soñolientos), plasma de qué modo la ausencia del hogar de los varones conduce a la mujer a la locura y la muerte. (...)” (García Castañón, 2000: 97)

Éste es el tipo de individualidad que se reconcilia en la moralidad abrupta y megalómana heredada por el sistema educativo. Es la que se enroca en sus principios vitales y no aborda el problema de su creciente ser dubitativo, dialogante, fruto de su maduración innata. Es la misma individualidad que destruye cuanto no comprende, que abraza lo que le da un argumento creíble –aunque sea impropio-, y que busca la efectividad del objeto y su valoración física. No hay más verdad que la se quiere creer, en este caso. El silencio y la ignorancia son valores muy apreciados por este tipo humano.

“En sus ratos libres los animales daban vueltas y vueltas alrededor del molino inconcluso, admirando la fortaleza y la perpendicularidad de sus paredes y maravillándose de su capacidad para construir algo tan imponente.” (Orwell, 2013: Posición 843-844)

Al final, toda esta revelación de la conciencia identifica al hombre más con los aspectos negativos que con los positivos, entendidos aquéllos como fuente de obstaculización de la libertad natural a la que aludía Sartre. La literatura del progreso, de la maquinización, juega con la idea de construir un yo perfecto, idealizado, exento de toda “anormalidad”, que es tratada, en el caso de la sociedad industrializada, como un problema de disfuncionalidad, más que como una anomalía psicológica o específicamente intelectual.

*“-Es usted la psicóloga de la U.S. Robots, ¿verdad?
-Robopsicóloga, por favor. –¡Ah! ¿Tan mentalmente diferentes de los hombres son los robots? –
Mundos diferentes. Los robots son esencialmente honrados –dijo con una sonrisa helada.”* (Asimov, 2010: Posición 4332-4336)

De cualquier modo, como hemos comprobado, la utopía vital de una conciencia liberada, expresiva y consciente de sí, sólo puede venir desde la fluidez del pensamiento creativo, y desde la asunción de una realidad del conocimiento que nace de la pregunta, del cuestionamiento activo del objeto y de la vuelta a la intuición, como herramienta principal de aprehensión de los significados. Algo que la novela ha materializado en la voz narrativa del yo, estética y técnicamente.

3.5.2. La acción del yo.

La posición del yo comienza por ser una concepción vitalista de la realidad, o sea una mirada constructora de lo externo, todo aquello que manifiesta ser susceptible de percepción por parte de una mente observadora. En la dirección del fenómeno, el yo se presenta como un lenguaje confirmador de la realidad empírica, es decir de los objetos, a los que nombra, posiciona, identifica y relaciona. Pero existe una parte del yo que debe interactuar con los objetos, más allá de toda modelización intelectual. Y esas dos partes se mueven en el terreno del diálogo con el “otro”, o bien en la definición activa de los entes externos a la mismidad. Es lo que se plantea en *La posibilidad de una isla*.

“Tomemos el “yo” de la percepción: neutro y límpido. Pongámoslo en relación con el “yo” de la intermediación: como tal, mi cuerpo me pertenece; o, más exactamente, yo pertenezco a mi cuerpo. ¿Qué observamos? Una ausencia de contacto. Temed mi palabra.” (Houellebecq, 2014: Posición 88-91)

La presencia del yo es una constatación del objeto, también, pues al existir difiere, sustancialmente, de cuanto no es el yo, es decir la existencia materializada. De cualquier forma, lo que la obra de Sartre sugiere es la duda existencial del yo, en su afán reconciliador con su propia naturaleza, al pensar en la posibilidad de que la mismidad sea un objeto en sí, al igual que el resto de evidencias que percibe en la realidad. La mismidad se piensa a sí misma, se tiene por principio de existencia, pero es consciente de que el objeto no necesita pensarse para ser “en-sí”, pues tiene una sustancialidad que el yo percibe. *La náusea* explica esa incipiente sensación de angustia ante la duda del ser, que se perfila como conciencia original e independiente y, como tal, recibe de la existencia una pregunta fundamental sobre su condición de objeto. Según Varela Jácome: “la existencia es la nada de la conciencia, el ser “para-sí”, lo que “nos devuelve inexorablemente a la existencia” (Varela Jácome, 2003: 218-219-220). En cualquier caso, el existencialismo nos remite a un principio inexcusable de la inteligencia: no consiste en la acumulación de saberes, sino en el conocimiento de sí mismo, que es el saber máximo y que engloba al resto de saberes. Esta certeza es la que se muestra en *La conciencia de Zeno*, donde se habla de ontología en términos de evolución natural de la especie. De hecho, lo que la historia demuestra, de alguna forma, es que el pensamiento del hombre se va adaptando a las necesidades circunstanciales del medio en el que vive, lo que supone una forma de evolución, de novedad constante, que no se detiene. El pensamiento es el mismo, y la motorización de tal pensamiento se mantiene viva mientras la inquietud del

ser provoque el movimiento. La historia no hace sino modificar las líneas constructoras de la idea del hombre, que mantiene un objetivo común.

“El secreto del mundo es aprovechar las novedades... Como la juventud, por más que sepa que es cosa que se pierde, debe erigirse en diosa absoluta de la vida.” (Gómez de la Serna, 1970: 93)

Ése es un dinamismo propio del hombre, cuya fuerza para reinventarse no esconde, sin embargo, el miedo a descubrir quién es, en realidad; el miedo a ser un hombre, con todo lo que significa. Ese proceso de maduración coincide con un momento de cambio en el que la pregunta interior crece, inopinadamente, hasta alcanzar las cotas que hemos denominado “existenciales”, es decir la categorización de la pregunta como problema vital. Hasta entonces, el motor de la acción era sólo una herramienta de proyección del individuo en la sociedad, una manera de postularse como sujeto en el grupo, en el mundo. Después, esa movilidad afecta, directamente, en la proyección de la sociedad sobre el individuo, que es modelada por su conciencia activa.

“Ni en una cosa ni en la otra reconocieron el síntoma de un desarrollo interior; (...). Se les escapó por entero que se trataba del primer intento frustrado que hacía el joven por desplegar sus energías interiores.” (Musil, 2003: 12)

Cuando la anomalía individual consiste en un rechazo de la humanidad, como extensión del mundo propio, de la esencialidad del sujeto mismo, es cuando se produce una *inexistencia vital*, es decir un rechazo consciente del individuo por sí mismo, como objeto natural. La conciencia alcanza tal grado de negatividad, que huye de todo cuanto significa el ser, al que pertenece inexorablemente dada su naturaleza originaria. Esta misantropía esencial es el germen de un vacío de los sentimientos, de un aislamiento impropio del hombre, y la generación de ejemplares individuales asociales o, directamente, contrarios a toda forma de humanidad, sea colectiva o unitaria. El estudio psicológico que la novela moderna hace de los modos de la violencia responde, en parte, a esta casuística, en la que el vacío y la falta de empatía pueden ser debidas a la acción intensiva de la metacultura, o a una exposición de la conciencia individual a certezas negativas, a conclusiones degradantes y anuladoras.

“Y lo espantoso era que Grenouille, aunque reconocía este olor como el suyo, no podía olerlo. ¡No podía, ni siquiera ahogándose en el propio olor, olerse a sí mismo! (...) Ninguna luz, ningún olor, nada en absoluto... sólo aquella pavorosa niebla, dentro, fuera y por doquier...” (Süskind, 1998: 128-129)

También es cierto que muchos de los males que el hombre percibe en su mismidad, no responden a una situación originaria de aislamiento, donde la “pureza” del objeto humano pueda ser observada. Y esto es así porque ese estado, por incontaminado que parezca, está completamente desnaturalizado ya que, como hemos venido diciendo, el yo sólo se escenifica y se concreta en la posición del otro, que es el que confirma su idea de mismidad. Así que toda esa negatividad nace, en realidad, de una repulsión por la presencia del otro, que es innata en el ser humano pero que se desarrolla, con más virulencia, en algunos individuos en los que la empatía y el sentido de la solidaridad o la integración social, han sido anulados por una posición intelectual genética o metacultural. De ahí que el valor humano de vivir, de enfrentarse a la presencia del otro que obliga a un posicionamiento interno y a una reafirmación consciente, sea una especie de nihilismo constructivo y avasallador, que consume todas las energías vitales del sujeto. También, podríamos decir, el hombre se constituye en una valoración de la vida por sí mismo, sin más consideración que ésta, lo que hace que la conciencia, en su acción constructora, sea de mayor importancia aún.

“Yo no pensaba que tuviera que cazar él los leones. Pero el señor Finch-Hatton había llegado la noche anterior y estaba en la casa, iríamos él y yo.

-Oh, eso está bien –dijo Nichols.

Fui a buscar a Denys.

-Ven –le dijo-, y vayamos a arriesgar nuestras vidas sin necesidad. Porque si tienen algún valor es que no tienen ninguno.” (Dinesen, 2004: 215)

Luego, entonces, el yo encuentra en la experimentación un vehículo de autoafirmación, de libertad. Es en el exterior de la conciencia, en el volcado de la personalidad sobre el objeto y en la acción efectiva de aquélla, donde surgen los valores cotidianos que nos ponen en entredicho, continuamente, y que desafían los principios teóricos de nuestra moralidad. Cada fenómeno es una nueva prueba de la certeza, y una oportunidad de conocimiento y de reafirmación del ser, por lo que la conciencia está manifiestamente vívida cuando el hombre actúa, y hace del objeto una dimensión universal del hombre. Del mismo modo, la novela moderna coloca al lector en la tesitura de moverse de su plano

escénico tradicional, y reconvertirse en autor, en creador efectivo del sentido y significación del modelo teórico que supone la producción artística individual. Esta apelación al carácter *demiúrgico* del receptor es una de las grandes apuestas ontológicas del género renovado. También es una manera de que el lector salga de su parapeto y se entremezcle con la sustancia de la novela hallando, de este modo, un camino de autoconocimiento. En la literatura, como en la vida, el movimiento es la clave.

“Como hija espiritual de los años cuarenta no puedo dar mi aprobación de esa clase de conducta. El que toma drogas es un ser pasivo. Yo soy activa. Sin embargo –para ser justos-, ¿cómo puede un individuo corriente construirse una vida que tenga sentido en un mundo superpoblado?” (Vidal, 2000: 42)

En pocas palabras: el objeto no tiene conciencia, luego no sería un ser “en-sí”, y el hombre sí la posee, luego, en puridad no depende del objeto para afirmarse. No obstante, ya hemos dicho que buena parte de nuestra imagen se construye sobre la conciencia que los “otros” tienen de nosotros mismos, resultante de nuestra naturaleza social de seres humanos. Luego, en este caso, compartimos con el objeto la condición del ser que es reafirmado por la acción de otro. En este caso, diríamos que la realidad no es “para sí”, en términos sartrianos, sino que es una condición inferior del “en-sí”, que carece de un principio activo y dinámico. Sería un “en-sí” estático, sólo un producto de la presencia del hombre. El matiz es importante ya que, de alguna manera, demuestra que la conciencia no es un motor original, solitario y exclusivista, que en la asepsia absoluta y en el aislamiento de su voz, se produce como una vía de conocimiento universal. Lo será en virtud de un contacto vital con otros objetos y otros seres humanos, puesto que la conciencia es incapaz de hacer preguntas más allá de su experiencia fenomenológica cotidiana, que la condiciona. La palabra, la voz, en todo caso, es la única capacidad innata del hombre que, al ser originaria, genética, posee una virtud aislada que es previa a toda realidad pero que, en cualquier caso, se carga de significación en el mismo ejercicio fenoménico. Podríamos decir, entonces, que la conciencia no es un ente previo, sino que el hombre posee el germen de la conciencia, que no puede ser denominada como tal en tanto no se produzca un estímulo que elabore la primera pregunta trascendente. El lenguaje, no obstante, es una conceptualización abstracta inserta en nosotros desde el nacimiento y nos da acceso a la realidad de un modo directo y significativo, en una acción que va desde dentro hacia fuera. Esta diferencia es crucial para entender los procesos concedores y las ausencias

que se manifiestan en algunas de las conciencias individuales. Las anomalías de los seres asociales o violentos, son productos de una sociedad enferma y de un proceso educativo trastocado por las instituciones, pero no operarían de igual manera de ser la conciencia un ente previo, definido, que no se defina a partir de un movimiento externo, sino que lo origine. Una vez que la conciencia ha sido conformada, es ella la que controla el dinamismo de la realidad; pero, en un primer momento, no es sino una caja vacía que ha de ser llenada, y ésta es la falla por la que se cuelan las infamias de la metacultura y la tragedia histórica, condicionando el objeto consciente desde sus orígenes. Por lo tanto, concluimos, la conciencia es un constructo que ha de elaborarse, mientras que el lenguaje es un ser, al que se le da forma pero no contenido, puesto que es él el que sustancia la realidad.

“Como los humanos, no hemos conseguido librarnos de la condición de individuo ni del sordo desamparo que lo acompaña; pero, al contrario que ellos, sabemos que esta condición sólo se debe a un fracaso perceptivo, el otro nombre de la nada, la ausencia de la Palabra.” (Houellebecq, 2014: Posición 1494-1500)

Que la conciencia es un constructo lo demuestra el hecho de que las reflexiones de un niño inocente, como en *Tentación*, puedan hacer tambalear las bases de la moral humana, construida profusamente desde la experiencia de los adultos en el correr del tiempo. Un estadio previo de conciencia no está, aún, macerado por las consecuencias de los fenómenos vitales, y de las transformaciones –evolutivas o involutivas- que se llevan a cabo en el pensamiento, como resultado de experiencias más o menos significativas. De ahí que se puedan tener juicios globales de la realidad ajenos a la experiencia de los años, desde un punto de vista de la madurez. El descubrimiento de la desgracia, del dolor, de la parte negativa de la vida, también puede sumir a la conciencia en la inactividad, en un acto de retraimiento superviviente. Es una reacción animal que responde a la agresión del ente social sobre el individuo. Puede suponer, también, aparte de una situación terminal de insociabilidad del sujeto, que lo confina en la inmaterialidad, en la marginación, en la exclusión, un estadio previo a la reflexión consciente del héroe, que ha de enfrentar esos problemas desde la acción intelectual y desde la comunicación de las ideas. El progreso surge de una reacción primera de conservación y, como es normal, busca su manera de influir en la colectividad, como reflejo de la extensión universal del ser.

“Podía pasarme ocho horas mirándome la punta del zapato. (...) Si venía a visitarme algún amigo –y rara vez lo hacían, puesto que quedaba poco que visitar de mí- allí seguía sentado sin importarme que hubiese entrado en mi campo visual (...)” (Burroughs, 2008: 11)

Aunque el auténtico trabajo consiste en la construcción de la conciencia que, como hemos venido afirmando, es una creación que surge del ente colectivo, desde el impulso individual, para acabar conformándose como un complejo, donde la interacción dentro-fuera queda perfectamente identificada, en ambos sentidos.

“No hay más Tierra Prometida que la que el hombre puede encontrar en sí mismo.” (Carpentier, 2007: 267)

De ese impulso constructor se deriva una actitud vital esencial: la lucha constante contra los elementos es lo que distingue al ser humano, cuya esencia lo empuja a no rendirse y superar los límites, ya que la vida exige de sí un compromiso con la lucha, la tenacidad, la entrega. Este es un motor de la historia pero, en realidad, es una fuente dinámica de construcción del yo, que es el auténtico fin de todo movimiento. En la soledad del mar, Hemingway encuentra un escenario adecuado para el diálogo con la existencia del personaje, y lo enfrenta al fenómeno de la vida animal, irracional pero consciente de sí ante la amenaza de la muerte, de la extinción. La lucha primaria del pez por sobrevivir es la misma que la del pescador, pero su naturaleza es transparente, unitaria, feliz, mientras que la del viejo rezuma un anhelo desesperanzador, que únicamente se solaza en la vitalidad del animal que es auténtica, poderosa, exenta de dudas.

“-Eran las doce del día cuando lo enganché –dijo-. Y todavía no lo he visto una sola vez. (...) Tenía sed. (...) Luego reposó contra la proa. Descansó sentado en la vela y el palo que había quitado de la carlinga y trató de no pensar: sólo resistir.” (Hemingway: 49)

“Podría alimentar a mucha gente, pensó. Pero ¿serán dignos de comérselo? No, claro que no. No hay persona digna de comérselo, a juzgar por su actitud.” (Hemingway: 77)

La novela, como narración de la épica de la supervivencia humana, nos muestra un camino de construcción personal del héroe. En ese transcurrir, el individuo parece estar movido por una visión luminosa de la vida, una imagen conceptual que promete ser una experiencia llena de descubrimientos. Sin embargo, tanto el ciclo de la vida como el pensamiento, en general, acaban en decepción. Es algo que se percibe en *On the road*,

donde Kerouac se pregunta sobre la identidad misma del ser y sobre la posibilidad, o no, de que el hombre tome las riendas de su propia vida.

“(.) no supe quién era yo durante unos quince extraños segundos. No estaba asustado; simplemente era otra persona, un extraño, y mi vida entera era una vida fantasmal, la vida de un fantasma.”
(Kerouac, 2000: 27)

Esta certeza de la fragilidad humana se mueve en el ámbito de una ética del lenguaje que defiende la sinceridad y la auto-confirmación. La catarsis que practica, al modo de la tragedia griega clásica, no se basa en la conclusión que se desprende de un episodio en concreto, sino al desarrollo de la experiencia vital a través del viaje existencial, del descubrimiento de otros mundos en este mundo. Sirve el mensaje como inmediato nexo de unión de la humanidad como ente colectivo.

“Le dije a Dean que lo que nos mantenía unidos a todos a este mundo era invisible, y para demostrarlo señalé las largas hileras de postes telefónicos que se curvaban hasta perderse de vista sobre ciento cincuenta kilómetros de sal.” (Kerouac, 2000: 251)

El individuo, en todo momento, ha de luchar en su camino contra aquellos obstáculos que significan negación del movimiento. La tía Angustias, personaje que actúa de *súper-yo* en *Nada*, representa esa represión, ese odio por la independencia, la envidia de la libertad de otros, que recuerdan al que la ejerce su condición infeliz y posesiva. Todo el mensaje de la metacultura, de la socialización tradicionalista, casticista, es la confirmación de que hay un deseo soterrado que quiere ocultarse, del que la sociedad quiere deshacerse pues lo considera un peligro para la estabilidad institucional.

“-Me oyes como quien oye llover, ya lo veo... ¡infeliz! ¡Ya te golpeará la vida, ya te triturará, ya te aplastará! (...) ¡Hubiese querido matarte cuando pequeña antes de dejarte crecer así! Y no me mires con ese asombro. Ya sé que hasta ahora no has hecho nada malo. Pero lo harás en cuanto yo me vaya... ¡Lo harás! Tú no dominarás tu cuerpo y tu alma. Tú no, tú no... Tú no podrás dominarlos.” (Laforet, 2001: 76)

Este tipo de conciencias represivas, son el cauce por el que se manifiestan las soledades, los miedos y las inseguridades del ser, aferrado a estructuras pétreas, donde lo conocido no es mejor pero, al menos, es conocido. El ser se busca en la confirmación, en el terreno seguro, y evita la complejidad. Ese tipo de individuos son estáticos, en esencia, pero no

por su naturaleza, que se vislumbra contradictoria, sino porque han aceptado la negación de su propio ser como condición indispensable de su supervivencia. En tal caso, son personajes que se enfrentan a la realidad como una cotidianidad a ultranza, representando lo contrario del acto de vivir, que es un desafío constante y que impele a la transformación, al sentido de la adaptación mental y física del hombre con el entorno. Lo que se sugiere en *Malina*.

“Pues “hoy” es una palabra que sólo deberían utilizar los suicidas; para todos los demás no tiene el menor sentido, designa simplemente un día cualquiera (...)

Pero yo temo que es “hoy” aquello que tanto me angustia, lo excesivamente desmesurado y patético, y que esta angustia patológica seguirá siendo para mí el “hoy”, hasta el último momento.” (Bachmann, 2005: 23)

Estos obstáculos a una existencia libre y natural, espontánea, refieren numerosos parámetros sociales que, por su importancia relacional, acaban siendo objetivados en normas de comportamiento o tipologías humanas. Es el caso de la mujer, como tipo social, a quien se le asignan determinadas características negativas y que representa un caso de estancamiento en el orden de la distribución colectiva. Además de concebirse como un ser cargado de limitaciones –que no son producto de su naturaleza, sino impuestas por el orbe histórico de la convivencia cultural-, Sonia Álvaro Elviro la pone como ejemplo de las tensiones que en *Ulysses* se manifiestan en el yo, y que son la base de un discurso beligerante con la realidad.

“La mujer, por tanto, es sentida como un perseguidor externo sobre el que se han proyectado impulsos destructores y el propio “yo”, y de la que se teme una venganza (...). Pero igualmente, será el objeto que necesita ser reparado porque representa al “yo” bueno escindido y porque acerca de él existen además sentimientos de culpa.” (Álvaro Elviro, 2004: 53)

Esta lucidez en la apreciación de los modelos humanos tradicionales, esa necesidad de revisión que late en la novela moderna, es la misma que lleva a la revolución social, a la destrucción de los entes institucionales, como en la obra orwelliana se sugiere. Es la misma actitud de respuesta de la estética modernista en Cansinos que es, a su vez, la heredera del espíritu crítico del 98, con el que convive. Porque el hombre, como en la obra de Dostoievsky, ha perdido su confianza en el ente social, ha descubierto que todo cuanto le proporcionaba la civilización ha muerto, que el mensaje ya no cala en su poder

de comprensión y aceptación de las normas, y que todo cuanto se percibe es mentira y agresión. Hay una división interna que no podrá cerrarse de cualquier modo, que necesitará una respuesta contundente. En el caso de *Crimen y castigo*, la respuesta es tan terrible como inútil, e injusta, lo que también alude a las posibilidades negativas de todo proceso de acción-reacción, si no es evaluado desde la comprensión global del problema, más allá de la urgencia sentimental o circunstancial. Otra respuesta, más acorde con el esteticismo modernista y con la evolución del arte de la novela, reside en la integración de los elementos –al contrario del ansia expansiva del desorden y la desmembración de lo conocido, que bulle en algunos relatos-. El hombre, en su imaginación desbordada, se deshace de la pesada carga del molde que han construido para él, y elabora un mundo a su medida. Es lo que leemos, de una manera frugal, en *La historia del señor Sommer*.

“(...) lo cierto es que yo casi volaba, y si llego a desabrocharme el abrigo, sujetando una punta con cada mano, como alas, el viento me habría levantado y yo hubiera volado desde la montaña de la escuela, por encima del valle, hacia el bosque (...)” (Süskind, 1992: 6)

Por eso, tanto la vida como la muerte han de ser experimentados como actos voluntarios, no movidos por alteración alguna del sentido; son conceptos vitales, objetivos existenciales que, como en el caso de la muerte, cierran un ciclo del pensamiento. El protagonista de esta novela comprende que el señor Sommer quería desaparecer del mundo, no como un acto de rendición sino de voluntad. Es por ello que no confiesa que ha presenciado el instante de su muerte, respetando la acción libre y decidida de su autor.

““¡Bueno, pues déjenme en paz!”, el mismo recuerdo que me hizo callar cuando vi al señor Sommer hundirse en el agua.” (Süskind, 1992: 133)

Incluso en los individuos más reacios, aparecen impulsos de transformación que no son más que respuestas al deseo de conocimiento y explicación del mundo. Lo que algunos rechazan como una tentación libidinosa propia del ser humano, no es sino la consecuencia de una naturaleza general del hombre que, en su soledad existencial, no tiene otra vía de acceso a la realidad que la pregunta sobre el porqué de las cosas, y la construcción de una moralidad y una ética de los principios vitales, que le permiten referenciarse mientras actúa, de una manera que esté acorde con el respeto a los demás y a uno mismo. La construcción de esta personalidad, a través de un código individual de conducta, es el germen de toda colectividad y civilización, y subyace en el hombre, no en la historia; y

forma parte de la espontaneidad de la cultura, y no de una metacultura superior, como ya hemos dicho. Por lo tanto, está en nuestro lenguaje, que ejerce libremente el protagonista de la novela.

“-No quiero que hagas nada salvo largarte de aquí y... oír lo que te dicte tu conciencia.

-Para ya con la conciencia (...) ¿Por qué te empeñas en usar esa palabra, maldita sea? (...)

-Pero Terry, si a ti no te la he dicho nunca. Nunca.

Terry se detuvo, sorprendido y confuso.

-¿No?

Ella negó con la cabeza. (...)

-Es que has empezado a escucharte –dijo-. Esa palabra viene de ti mismo.” (Schulberg, 2011: 334-335)

El yo del hombre es, fundamentalmente, una expresión de libertad. La evanescencia propia del ser provoca que la existencia de la realidad sólo tenga sentido a través de la conciencia y, de este modo, destruye el concepto mismo de lo real, de lo objetivo, y evoca un molde más complejo y menos independiente, ya que está manipulado por la visión exclusivista de la conciencia humana. Por lo tanto, ya no hablamos únicamente del ser del hombre, sino del ser de las cosas, del universo mismo, de la existencia en su globalidad, que acaba confinada en el espacio del lenguaje y determinada por el signo lingüístico. De manera que, como afirmaba Cansinos Assens en su literatura, el espectro semántico de la palabra es el margen de maniobrabilidad que la expresión de la realidad posee para manifestarse.

“¿Y adónde se van todos los recuerdos del mundo cuando nosotros los hombres ya hace tiempo que los olvidamos?” (Ende, 2014: 303)

Pero, sin embargo, como ya venimos afirmando, la conciencia se construye en buena medida a través de la conciencia del “otro”, lo que supone una experiencia perceptiva y comprensiva del hecho mismo. La novela se ha encargado, tradicionalmente, de utilizar la simbología de la mujer –en su manifiesto confinamiento en la sociedad y, por lo tanto, en su consideración de una humanidad distinta, particular- como un medio de conocimiento del hombre, a través del contraste de su expresión singular. No obstante, aunque la novela sigue incidiendo en este modelo de contrapunto dialectal, también es verdad que, en la nueva concepción modélica, se requieren unas formas de interacción evolucionadas, que planteen el acercamiento a la expresión femenina desde una nueva

palabra, no desde los moldes tradicionales. Eso es algo que vemos muy bien en Cansinos que, mediante la exageración de los rasgos casticistas –que operan como un efecto degradante del lenguaje de la metacultura-, o mediante la equiparación de las visiones existencialistas de hombre y mujer, desde segmentos diferentes de la sociedad y con particularidades distintas, construye un diálogo progresista en cuanto a las condiciones del mismo y posibilidades futuras. Del mismo modo, Raquel Arias habla de la mujer en la obra de Julio Cortázar como un objeto de diálogo y conocimiento, reconociendo el hecho diferencial, aunque en los órdenes de una nueva civilización, que reconstruya los márgenes y desplace las posiciones de los individuos, que habían quedado enclaustradas en un camino sin salida.

“El encuentro con ese Otro mujer provoca en el hombre la esperanza de poder acceder a través de ella a ese conocimiento que dé sentido al caos, que ordene y componga la figura de la que todos formamos parte. Pero al considerar a la mujer como un ser cercano al orden oculto, al mundo de las intuiciones, a esas fuerzas ocultas y desconocidas que se manifiestan, como hemos visto, a través de los sueños, los gatos, los recuerdos, queda inmediatamente convertida en el Otro, el que está del otro lado. Y el encuentro pasa por el nacimiento de un hombre nuevo, despegado de tradiciones, costumbre y cultura, que le atan a la razón occidental ocultándole la verdadera esencia humana.” (Arias Careaga, Raquel: *Julio Cortázar, la necesidad del otro*, en Salhi, 1995: 144-145)

Hasta tal punto se expresa esta necesidad de liberación del ser, de expulsión del orden de confinamiento, que la nueva industrialización, exacerbada en la virtualidad novelesca de una realidad maquinizada hasta el extremo, convierte en derecho universal el deseo de conocimiento de la existencia, de percepción libre e incondicional. En *Yo, robot* este derecho se traslada hasta las propias máquinas, de las que se sugiere una existencia independiente del hombre y, por lo tanto, una conciencia activa. Este ejercicio de imaginación trata de definir la hipótesis de la conciencia como origen impenetrable y obligado de toda existencia, para que pueda denominarse como tal. Cualquier otro régimen de convivencia externa está cosificado, es objetivable y, por lo tanto, susceptible de ser desechado más allá de su funcionalidad empírica. Las máquinas conscientes son seres, son existencia y, en tanto así, individuos con lenguaje propio y capacidad de diálogo o, lo que es lo mismo, con capacidad decisiva y personalidad creativa. El hombre, en tal caso, no crea las máquinas, sino que les da forma. En una sociedad del futuro tan excesiva, la conciencia humana se puede considerar desdoblada, segmentada por el deseo de creación; también, podríamos decir, la conciencia humana no está sola en el universo, hay

otras conciencias que sostienen la nuestra, pero con las cuales no hemos interactuado aún. Estas hipótesis, que son habituales en la novela de ciencia ficción, presentan la posibilidad de un hombre que no está solo en el mundo, con las dificultades y ventajas que conlleva el compartir el protagonismo de la experiencia vital. Aunque, hemos de decir, el hecho de que existiesen conciencias alternativas a la humana, no significa que la existencia no haya de pasar por el margen de la misma, del mismo modo, independientemente de que el resto de ellas, ajenas a nuestro modo de pensar y percibir, sean capaces de concebir la existencia de un modo original y distinto. La aprehensión de la realidad no es un hecho exclusivo, pues cuando hablamos de conciencia humana lo hacemos en el orden general pero, es bien sabido, toda conciencia pertenece a un hombre, y sólo un hombre, del mismo modo que el modelo teórico novelístico pertenece a una obra, y no a varias producciones, según venimos defendiendo en este trabajo.

“-Y la cuestión que inmediatamente se presenta –continuó Cutie imperturbable-, es: ¿cuál es la causa de mi existencia? Powell se quedó boquiabierto. –Estás diciendo tonterías. Ya te he dicho que te hicimos nosotros. –Y si no nos crees, con gusto volveremos a desguazarte –añadió Donovan. El robot tendió sus fuertes manos con un gesto de imploración. –No acepto nada por autoridad. Para que no carezca de valor, una hipótesis debe ser corroborada por la razón, y es contrario a todos los dictados de la lógica suponer que vosotros me habéis hecho.” (Asimov, 2010: Posición 1305-1313)

Al final, todo esto es consecuencia del hecho de que la conciencia, en su estado natural de desarrollo y confirmación, debe ser crítica, debe buscar el fluir del ser a través del descubrimiento constante, la novedad. Todo asentamiento, todo sentido de la estabilidad, es contrario a su estado original. Por lo tanto, al igual que en la novela moderna, el movimiento se muestra como el eje fundamental de todo acto creativo y existencial, de toda aprehensión de realidad. Una conciencia pasiva es un negativo de la conciencia, un espejo invertido que no manifiesta sino copias externas de un pensamiento anulado, vacío, delimitado.

“Dijo que, aunque se había ocupado de ello de una forma apasionadamente partidista, ahora había perdido todo interés por la causa masculina. Él era sí: siempre tenía que probar cosas nuevas.” (Grass, 1986: 52)

Movimiento: *alma máter* del diálogo, de la narración novelística y del monólogo interior. Los personajes, en *Cien años de soledad*, viven llevados de pasiones primitivas;

desenfrenados, ignorantes del miedo y de la realidad que otros establecen como cotidiana. El consumo de la vida en su más elevada pureza no deja ninguna sensación de hastío o de angustia o temor o melancolía, sino que aparece, incluso en sus peores momentos, como una descarga imparable de abierta vitalidad.

“El día de Año Nuevo, enloquecido por los desaires de Remedios, la bella, el joven comandante de la guardia amaneció muerto de amor junto a su ventana.” (García Márquez, 1990: 227)

Luego están todos estos personajes que son conscientes de estar atrapados, de tener una conciencia sumisa, y se describen incapaces de toda movilidad. Como ocurre con el Newland Archer de *La edad de la inocencia*. Al rechazar la vida heredada, impuesta por los genes de la metacultura, se produce, también, un rechazo patológico de la madre como símbolo de las desgracias, de la propia vida en su conjunto, hecha de miserias e iniquidades. *Tentación* reflexiona sobre el odio de la figura materna, como una reacción visceral frente a una no deseada existencia. La novela ofrece el relato de una curación del dolor, sin necesidad de afrontarlo, una droga de la felicidad. Aldous Huxley llama “soma” a un ente indefinible que hace que el hombre olvide su propia memoria, borre los rastros de su dolor, haciendo irreconocible su propia conciencia. El dolor, por tanto, es asumido como un rasgo indisociable de la cuestión humana y su latencia vital. Empero, incluso en determinadas circunstancias, el individuo se somete a ese dolor pues prefiere el reconocimiento de una personalidad auténtica, construida desde la verdad y la idea, y no desde el olvido, más placentero pero irreal.

“-Es que a mí me gustan los inconvenientes.

-A nosotros no –dijo el interventor-. Preferimos hacer las cosas con comodidad.

-Pues yo no quiero comodidad. Yo quiero a Dios, quiero poesía, peligro real, libertad, bondad, pecado.

-En suma –dijo Mustafá Mond-, usted reclama el derecho a ser desgraciado.” (Huxley, 1999: 267)

Cuando el hombre cree en el hombre, tal y como lo concibe su sociedad, artificio expresivo de la historia, la muerte se convierte en una fuente de incompreensión, en algo rechazable que provoca estupefacción en quien la soporta, cuya manifestación violenta pertenece a otro mundo, a algo inhumano. *A sangre fría* llega a considerar la posibilidad de que, al igual que en *El extranjero*, la muerte de otro ser humano no sea sino el signo de los tiempos, un discurrir de los acontecimientos que no conlleva un sentido de culpa o de pena. También es verdad que, en algunos casos, la falta de culpa o de escrúpulos no

proviene de una desnaturalización, de un vaciado de la empatía del sujeto, sino de una sensación de riesgo de la que el individuo quiere escapar, trasladando el peligro a quien cree que tiene mayores merecimientos para ello, sea por motivos históricos o por prejuicios educativos. Este sentido de la supervivencia, tan extremo, al deshumanizarnos nos muestra la cara más animal e insolidaria de los seres humanos, también presente en nuestras conciencias como un recurso soterrado por el inconsciente colectivo. Es la misma intuición animal, alevosa, que se manifiesta en la tortura que sufren algunos de los protagonistas de la novela moderna como en *Viaje al fin de la noche*, *El proceso* o *1984*. Lo peor del ser humano tiene que ver con un desequilibrio de las entidades éticas del sujeto, de sus principios, cuya formulación práctica debería arrastrar al hombre a un cumplimiento extremo de la misma, pero cuya exigencia es imposible de corresponder en todos los sujetos y en todos los momentos, ya que cada uno de nosotros tiene diferentes y acusadas debilidades. Así parece que llegó a suceder con la escritora Irene Nemirovsky, con respecto a la ascensión del III Reich y su situación de judía. El judaísmo en Nemirovsky, al contrario que en Rafael Cansinos, es una metacultura heredada, no una disposición de la conciencia cultural de sí, voluntaria y activa. Esa pasividad cultural y religiosa, esa fe impuesta, puede llegar a ser violada por el sentido social de protección, frente a una agresión ideológica. A eso hemos de acompañar la segmentación en el orden de las clases a la que pertenecía la autora, de elevado nivel frente a la miseria generalizada que representaban los agredidos, los desahuciados. La mente de la escritora parece querer desasirse del dolor, percibiendo una realidad distinta a la que, tristemente, se le estaba avecinando. De tal modo nos lo cuenta Ángeles Caso:

“Es triste comprobar con qué insolidaria ingenuidad Irene Nemirovsky se agarra a la idea de su “inocencia” como garantía de salvación en medio de la debacle que las medidas antisemitas del régimen de Vichy supusieron en su vida. Como si los otros, ellos sí, fuesen culpables.” (Caso, Ángeles: Prólogo, septiembre de 2004, en Nemirovsky, 2004: 14)

Esta ansiedad por apartar el mal de la existencia, insoportable para algunos espíritus débiles, hace que sobrevivan métodos artificiales de la felicidad, como el *soma* de Huxley, que no es más que una variedad de lo que ofrecen las drogas, la dependencia de sustancias químicas artificiales. Allí es donde se dibuja la miseria humana de una forma más intensa, en su necesidad inevitable de evasión. Algunos autores, como Bukowski, lejos de censurar estas prácticas desordenadas, han encontrado la manera de hacer del consumo

de sustancias una expresión poética de la insignificancia del ser humano. Es una literatura empática, comprensiva y, a la vez, defensora de un criterio auténtico de libertad, de responsabilidad delegada en el sujeto, en su principio vital, y no en los órdenes de la sociedad, que se preocupaban más del equilibrio sostenido que de la complejidad de la experiencia del hombre.

“Eran las 11 de la mañana. Se dirigió hacia el sur. La resaca era brutal, pero no le importaba. Eso significaba que había estado en algún otro lugar, algún sitio bueno. Mientras iba andando encontró medio cigarrillo en el bolsillo de la camisa. Se detuvo, miró el extremo negro y aplastado, buscó una cerilla y luego intentó encenderlo. La llama no prendía. Siguió intentándolo. Después de la cuarta cerilla, que le quemó los dedos, consiguió dar una calada. Sintió náuseas, luego tosió. Notó que su estómago se estremecía.” (Bukowski, 2011: 19)

A veces es el instinto el que evita el dolor. En la normalidad de la conciencia, todo obstáculo a la felicidad proviene de la razón, y su forma de proceder es un cúmulo –ya lo decía Aristóteles- de problemas, que sobrevienen indefinidamente, como un *continuum* desatado, una caja de Pandora.

“A Harry no le gustaban los pensamientos profundos. Los pensamientos profundos podían conducir a errores profundos.” (Bukowski, 2011: 20)

En la obra de Kenzaburo Oé, el dolor muestra una característica muy particular, pues pone en entredicho los valores del amor paterno-filial, pero los contrapone a una visión egoísta, a una negación del sentimiento, y no a una reafirmación del sujeto frente a la metacultura genética de la unidad familiar, así concebida. Es decir que, en el fondo, la obra de Oé es un diálogo acerca de la soledad del hombre fuera de la matriz social, tal y como está establecida, y una pregunta sobre la conveniencia o no de la auto-exclusión de todo institucionismo ético y moral. Sin embargo, como hemos visto en la complejidad expresiva del género novelístico del siglo XX, la exclusión no se produce, únicamente, de la sociedad, sino también del individuo, tal y como parecía estar compuesto antes de formular la pregunta. Ese paso adelante de transformación, de cuestionamiento de la realidad, nace de una actitud crítica que también impele al individuo a negarse, para poder llegar a un máximo grado de coherencia interna. La pregunta de Oé es más funcional que crítica, en sí, ya que busca el amparo de la colectividad; no se puede negar, no obstante, que ése –aunque superficialmente- es un aspecto a tener en cuenta en todo

replanteamiento del equilibrio individual del ser. Pero el problema, creemos, tiene unas cotas y una dimensión mucho más profundas.

“La velocidad era también la expresión última de su inquietud, de su deseo de huir de muchas cosas, en parte también de sí mismo, pues ni siquiera él llegó a entender toda su complejidad.” (Cóndor Orduña, María, Prólogo, agosto de 1995, en Lawrence, 1997: 56)

Lo que ocurre con el padre descrito en *Una cuestión personal*, toda esa animadversión por el hecho social establecido es, como hemos dicho, en el fondo, un deseo interno de permanecer en el colectivo, de consumir sus beneficios hasta la extenuación, de degradarse libremente, más allá de toda moral y de toda consideración ideológica, mucho más problemáticas. Limónov envidia a aquellos que maltrata con su violenta prosa.

“(...) había un parecido tan grande entre Limónov y su jefe... Constatación que me satisfacía y turbaba a la vez, ya que yo deseaba y no deseaba ser el retrato de Gatsby.” (Limónov, 1991: 240)

De cualquier manera, el hombre debe, ante todo, ser consciente de sus limitaciones, como una forma de revelar la verdad de su ser, y debe aceptar cuanto le concierne, tanto en su forma de comportarse como de pensar. Esto es algo que determina la experiencia vital y la aprehensión de conceptos morales y éticos, que van moldeando la figura personal del sujeto. Aquellos que tratan de mejorar sus condiciones sociales, según el relato de la modernidad, actúan desde una funcionalidad y unos criterios de medro en el colectivo. Mejorar la posición que permite la acción global es una manera de alcanzar cierto grado de felicidad, en términos consumistas. Por lo tanto, el acto consciente del ser es el que rechaza toda función utilitaria del pensamiento, y la convierte en útil. Esto significa, entre otras cosas, que el reconocimiento de la personalidad implica la aceptación de toda negatividad, y la reafirmación de los sentimientos negativos, sean cuales sean. El planteamiento de esta dura realidad va en contra de los principios e ideales de toda civilización, y ahonda en el problema de la complejidad humana, que no puede ser sometida por las buenas intenciones de la ley, o las consideraciones teóricas de la política, y que ha de bregar con el hecho, incontestable, de que existen hombres buenos y hombres malos, necesariamente, según sea la situación y las valoraciones subjetivas de tales conceptos generales.

“¡Dios, ojalá yo pudiera ser tan caritativo como era mi madre! Ella era capaz de ver algo bueno en todos, pero yo soy tan bueno como una serpiente con sarna. ¡Qué demonios, uno no puede ir en contra de su naturaleza!” (King, 2012: Posición 433-434)

Los cuentos de Michael Ende, los más psicológicos, dan una idea de qué supone ese modelo de ser humano y cuáles son sus características más reseñables. La animalidad, según este autor, puede ser la experiencia de un tiempo sin sentido, de un consumo del fluir natural de las ideas sin ideas, una experiencia intelectual huera, producto de una escasa o nula motivación. Todo el ciclo vital, sin la acción del yo, es una rueda de cobaya que gira sin detenerse, sin más función que seguir girando. Aunque, en el fondo, la conciencia, según el relato de la novela, no modifica sustancialmente ese devenir. Lo que sí consigue, eso sí, es revelar la verdad de los acontecimientos y de su inserción en el relato memorístico de la humanidad. Algo que, al menos, nos descubre una sección del ser que no puede permanecer indefinidamente oculta tras lemas y frases hechas. Es el lenguaje de la austeridad insensible, inerte, que moldea las experiencias y las reduce a un instante pasajero.

“El hombre sacrifica una vaca. La madre se la come con la ayuda de él y los niños. La simiente germina. (...)

El hombre está echado junto a la estufa y duerme. La madre vuelve a dar a luz dos niños. Las vacas rumian. El padre sacrifica a la madre. Se la come con la ayuda de los niños, también el perro recibe algo. (...)

La hija da a luz a dos niños. Cuando el padre vuelve y lo ve todo, llora un poco. Más tarde se tiende al sol y se queda allí.

El forastero lo entierra bajo la simiente, la cual germina. La hija mastica. El forastero se marcha al establo y mastica.” (Ende, 2014: 128-129)

3.5.3. *El yo y sus consecuencias.*

El papel del yo en las sociedades modernas conlleva dos aspectos completamente opuestos de la construcción del sujeto: por un lado, la conciencia ha sido anulada por la metacultura, a cambio de una funcionalidad concreta y una visión reducida del espacio y el radio de acción individual; por otro, el individuo reacciona frente a esta situación planteando la necesidad de reconstruir la realidad, y aprehenderla en el marco de una

moralidad singular y exclusiva. Es decir, que la presencia de un yo renovado es la constatación de la lucha del hombre por su propia libertad, de un esencialismo universal y neutro, cuyas consecuencias modifican los vectores relacionales que la historia había ido construyendo. Piensa Benito Varela que la obra de Franz Kafka plantea la cuestión de la libertad “antes que Malraux y Camus” y que, por lo tanto, K es un personaje cuya “obsesión, su afán de búsqueda, traspasa los límites empíricos” (Varela Jácome, 2003: 113-114). El yo tiene como consecuencia directa la pregunta. Ése es el motor de todo cambio, de todo movimiento de transformación. La solitaria existencia del yo consciente es garantía de que algo se va a mover, de que nada va a permanecer como estaba. En *Viaje al fin de la noche* la noche simboliza, probablemente, el interior del hombre que ha sido despojado de toda ensoñación, aquella que la civilización construyó para él; tal vez, la noche pueda ser, también, el descubrimiento de la soledad del individuo, que tiene que fabricar la luz a partir de la nada, o, tal vez, sea la certificación de que detrás de los fuegos artificiales –el sexo, el amor, los sueños, las ilusiones- no hay sino la realidad de la muerte, que es la realidad de la vida misma, o puede que sea la revelación de lo que el hombre esconde en convencionalismos, tradiciones, hábitos, leyes, etc., y que no es sino su carácter infame, su ser denigrante, degradante y obsceno, grosero y primitivo. Todo eso puede ser, aunque Laurence Sterne adelanta algunas ideas, como que la presencia del yo no va a modificar necesariamente nada. El padre de Tristram piensa que venimos al mundo con el cerebro ya dañado, por lo que todo tiene que ir mal. Es una opinión de un determinismo negativo contundente y, tal vez, justificada por el hecho de que la metacultura ha invadido el espacio educativo desde sus primeras manifestaciones. El hombre moderno, despojado del yo, es un ser solitario, esclavizado de sus objetos, un hombre impersonal.

“-Precioso bolso; pero ¿no ves que no hay sitio para él en la mesa? –dijo Leonardo.

-Pues se puede no comer; pero yo no quito el portamonedas de sobre la mesa... Tú no comprendes lo que es su bolso querido para una mujer que no tiene a nadie... Necesito estarlo viendo mientras como, saber que está cerca de mí y me escucha.” (Gómez de la Serna, 1970: 115)

De ahí nace el sentimiento de abandono entre la multitud, germen de la reconstrucción del yo. Es el espacio urbano el que no le permite detenerse a soñar, como le pasa a Bud en *Manhattan Transfer*. Todo lo contrario de los personajes cansinianos, que viven apoyados en una realidad virtual, construida al margen de sus míseras existencias. La

búsqueda del ser, por lo tanto, es el único bálsamo a esa sensación de abandono, porque el individuo en la soledad del grupo, se arriesga a ser dañado. Entonces aparecen, consecuentemente, sentimientos contrapuestos de miedo o de necesidad de sobrevivir, frente al sentido universal de la dignidad humana. El ejemplo de Basini, el personaje de Robert Musil, es una advertencia para Törless, quien ve cómo es el final de quien se muestra desnudo y auténtico frente al orden establecido. El grupo se compromete a hacer de Törless un excluido, un marginal, a hacerlo desaparecer, si persiste en su intención de diferenciarse. La violencia verbal está presente con claridad. Y entre la maraña de acontecimientos y sucesos diarios, sin embargo, el sujeto no puede evitar sentir su propia presencia, como contrapunto a los objetos que pululan alrededor. Esta constatación de la mismidad del ser, presente y exclusiva, no puede ser obviada, a pesar de las amenazas e imposiciones.

“This sounds real. I realise all of a sudden it’s the first laugh I’ve Heard in years.” (Kesev, 1962: 177)

La inconsciencia del hombre, perdido en su insignificancia, frente a la grandeza de la existencia, ajena a toda diatriba, lo empequeñece aún más cuando alcanza su estado de conciencia.

“El sol se ponía quieto, como si la vida fuese la vida de siempre. Los árboles brillaban como si no hubiese pasado nada.” (Rodoreda, 2005: 345)

La consecuencia más directa de la reconstrucción del yo afecta, directamente, a la percepción del espacio vital, del escenario de los acontecimientos en los que el individuo está involucrado. De este modo, se puede distinguir un teatro de acciones, completamente neutro, de un espacio histórico, conductista, inductor de los principios metaculturales. De esta forma es como se puede percibir la transmisión de ideas a través del sistema educativo, y la contaminación del objeto humano, en su libertad consciente, por medio de una moral programada. En *La ciudad y los perros*, Vargas Llosa construye un súper-yo social muy determinado, en la figura del Leoncio Prado, que se expresa como un universo paralelo, un espacio censor y adoctrinador, separado físicamente del entorno familiar que representa un mundo corrosivo, truculento, de dominación y desamor, de desafecto. En la jungla del colegio militar –una isla en una sociedad desestructurada-, no parece que las condiciones de vida sean muy diferentes; sin embargo, los alumnos establecen unos

principios vitales y de supervivencia muy concretos, y distintos de los códigos de conducta de la calle, por lo que se reconocen en una realidad abiertamente distinta, cuya moralidad es férrea y ofrece unas posibilidades de proyección futura apreciables. Lo menos malo que podía ocurrir entre tanta indiferencia. Al igual que en *El señor de las moscas*, con Piggy, la figura del llamado Esclavo representa la sensibilidad y la razón, que acaban muriendo a manos de la fuerza bruta, que impone su violento punto de vista. Más allá de la familia, los alumnos son libres de actuar y de adherirse a los códigos de honor y a los rígidos vectores relacionales del Leoncio Prado, que son ajenos a su propia disciplina militar. Esos códigos, implícitos en los chicos, son la forma de establecer una sociedad dentro del colegio, donde sólo los alumnos son partícipes, más allá de la ley general del centro. Una revolución interna que, en el fondo, se demuestra inútil, ya que la violencia soterrada acaba minando la confianza de los individuos.

“(...) y el hombre cuyo cuerpo resaltaba en la negrura le volvió a pegar en la cara, y todavía alcanzó a ver que el hombre se interponía entre él y su madre que cruzaba la puerta, la cogía de un brazo y la arrastraba como si fuera de trapo, y luego la puerta se cerró y él se hundió en una vertiginosa pesadilla.” (Vargas Llosa, 2004: 104)

En algunas novelas, la narración nos muestra a un hombre que cumple con un destino escrito. Tal mitología se aferra a la idea de un individuo atado a un fin, solitario y triste, que cumple con su martirio histórico de soledad, cerrando el ciclo de las oportunidades. Es un tipo de vida preanunciada, en la que todo parece girar en torno a un mismo eje. Ocurre con los Buendía en *Cien años de soledad*. La novela presenta la tesis de la inevitabilidad del destino de determinados hombres, sostenidos por una presencia genética que supera toda consideración consciente. Pero, en realidad, de lo que parece estar hablando es de la naturaleza de las conciencias humanas, que someten al individuo a condiciones de actuación que determinarán, inevitablemente, su futuro.

“Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Buendía acabara de descifrar los pergaminos (...) porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra.” (García Márquez, 1990: 448)

En esta situación, ¿en qué lugar queda el hombre, una vez alejado de sí mismo? Si la historia transforma la conciencia, la arrincona hasta hacerla desaparecer, ¿cuál es el espacio en el que se determinan las acciones del hombre? La indefinición parece presidir todo concepto ligado a la humanidad, al que sólo dan carta de categoría los principios de la metacultura, que explica detalladamente los procedimientos a seguir y las consecuencias que éstos tendrán. La específica comprensión de los términos institucionales, históricos, está asociada, paradójicamente, a la indefinición del hombre moderno, desdibujado y fuera de sí.

“-Te veo mal, Paulo, te veo en peligro.

-¿Quieres decir que vais a matarme?

-No somos unos asesinos. Y tú eres el mejor amigo de mi infancia.

-A la infancia la hemos traicionado todos, Pepe. Se le traiciona siempre. Ése es el pecado original.”

(Umbral, 1996: 49)

La conciencia del yo, sin embargo, y como venimos diciendo, es sentido del tiempo, por encima del transcurrir del mismo, estado que pertenece a la acción perceptora externa. Y, sin duda, esta aprehensión del tiempo, de su dimensión activa y conceptual, favorece la modelación de un hombre nuevo, que tiene la posibilidad de referenciarse en medio de un magma reconocible, pero inexplicable.

“La cama donde estuve a punto de ahogarme en mi propio sudor solitario me parecía enorme y enormemente vacía. (La misma que preparé cuidadosamente a las cinco y un minuto del viernes pasado y que no sé si, cuando llegues, dictará mi sentencia de vida o de muerte.)” (Gómez Arcos, 2007: 238)

Por lo tanto, el hombre está por encima del transcurrir del tiempo, ya que comienza por estar condicionado genética e históricamente, y tiene la obligación de madurar y presentarse a sí mismo, en el orden ya creado, con el fin de destruirlo. A veces, la conciencia del yo no es sino la constatación de una derrota, y nada más, pero el intento ha de producirse.

“La vida empieza a los cincuenta años, es cierto; con la salvedad de que termina a los cuarenta.”

(Houllebecq, 2014: Posición 184-185)

Si Michel Houllebecq plantea la infelicidad del hombre como una incuestionable realidad apropiativa, indisociable de la existencia humana, también plantea la posibilidad de que

la infelicidad general sea un producto de la primera. Es decir, el hombre es un objeto contaminante que nutre de negatividad la existencia toda. En otras obras, menos apocalípticas, el mal es un mito que se cierne sobre el individuo y lo devora, cuyas consecuencias no hacen peores a los demás, pero sí condicionan su existencia de alguna forma. Lo que, a fin de cuentas, son matices de un planteamiento similar. La posibilidad de que el mal sea erradicado de nuestras vidas alude a una condición independiente y crítica del yo, que es como admitir que la reconstrucción de la conciencia es posible o, al menos, concebible por el pensamiento.

“Claro, no era sino mi falta de aplomo lo que solía causar tan mala impresión a gente como la señora Danvers. ¿Qué debía de parecerle yo, después de haber conocido a Rebecca?” (Du Maurier, 2009: 17-18)

El mundo de la novela se mueve entre la constatación de los hechos y la percepción de los mismos, de modo que el mensaje fenomenológico establezca el suficiente contraste para el lector, que ha de extraer sus propias conclusiones. El planteamiento crítico pasa por la condición de la duda consciente: la pregunta es el elemento básico clave que alude a la posibilidad de cambio. Es el principio transformador que recupera la duda existencial, que hará temblar los cimientos de la metacultura. La acción del yo cambia el escenario de los hechos, pero sobre todo modifica el horizonte de expectativas del sujeto, colocándolo en una tesitura compleja, al tener que decidir entre lo desconocido y lo asumido.

“-Sí, “hoy día todo el mundo es feliz”. Eso es lo que ya les decimos a los niños a los cinco años. Pero ¿no te gustaría tener la libertad de ser feliz... de otra manera? A tu modo, por ejemplo; no a la manera de todos.” (Huxley, 1999: 117)

El descubrimiento del yo coloca la pregunta en los límites de la existencia conocidos. ¿Qué signo tiene la muerte, o la vida humana, de qué forma puede nombrarse sin que la palabra altere la significación y veracidad de estos conceptos esenciales? Y, por supuesto, la pregunta del yo llega hasta el íntimo sentido del concepto de razón humana. La pregunta se detiene en la credibilidad del método cognoscitivo del hombre, al que concedemos mucha más importancia y prestigio del que parece tener, a juzgar por los resultados de la historia.

“De toda la gente que hay en el mundo entero los Clutter eran quienes menos probabilidades tenían de ser asesinados.” (Capote, 2006: 121)

El yo ejerce su naturaleza crítica empezando por el sujeto mismo, como vemos, dirige después su mirada hacia el colectivo y el ente humano, como tal, para luego percibir el significado de la institución, del lenguaje metacultural y el concepto de libertad. Este análisis induce un sentido innato de la culpabilidad, a través de una aprehendida plataforma moral. La razón del súper-yo censor es una de las consecuencias primeras de la acción crítica, pues la conciencia no puede desprenderse del todo del lenguaje que ha ido forjando a través del orden social y pedagógico. Es decir, que el asunto nos remite al acto de reinvención de la palabra que, bajo el mismo signo lingüístico, se libera de los corsés mediáticos de la historia y de los medios de poder y producción, convirtiéndose en un ente intuitivo. El súper-yo nos enseña a hablar, para que después nosotros reconstruyamos el lenguaje, en una acción originaria del pensamiento y la percepción humanos. Esa culpabilidad asociada al acto transformador, inducida por el ente social, no deja de ser un miedo particular, que nace de la realidad del conflicto, que tiene origen en el individuo, no en el exterior. Esta característica es más inquietante aún, pues supone la constatación de que el mal procede de nosotros mismos.

“-(...) Sé que no hay una fiera... con garras y todo eso, quiero decir, y también sé que no hay que tener miedo.

Hubo una pausa.

-A no ser que...

Ralph se movió inquieto.

-A no ser que, ¿qué?

-Que nos dé miedo la gente.” (Golding, 1990: 120)

Y eso, tal vez, es consecuencia de que los hombres vivan enclaustrados en un mundo de seres alienados, convertidos por el sistema en individuos negados, vacíos y distantes, inutilizados en sus posibilidades críticas, y establecidos en un orden estrictamente productor y materialista. La sociedad del progreso crea estos modelos humanos que, al fin y al cabo, han renegado de cuanto supone una acción motora, y se han asentado en la pasividad, en la contemplación estática de los acontecimientos. Es más, diríamos, en la sociedad moderna, la ciudad es el escenario de una acción que no tiene sentido, que ha sido vaciada del mismo y ocupada por el movimiento circular de las *acciones útiles*, que

no son más que actos encaminados al cumplimiento de funciones conectoras, cuyo sentido reside en el establecimiento institucional de la moral colectiva y el mantenimiento de los márgenes de equilibrio social. Pero del hombre como unidad pensante, nada queda: es la desaparición del hombre. Rafael Cansinos da un primer paso al hacer convivir al protagonista de su novelística con un amor “de otro mundo”, en el que la amada viene de entre los muertos a compartir su sentimiento con él. Es la máxima expresión de la huida: el individuo no tiene más lugar al que acudir que al mundo de los desaparecidos, donde parece residir lo único humano que queda, y que sólo los muertos poseen. Es también el mundo del *realismo mágico*; la presencia de la muerte en la cotidianidad, como algo activo y vívido, es la descripción indirecta de una sociedad deshumanizada, hasta extremos insospechados anteriormente.

“Aquí todo huele a cadáver. Quiero volver al mundo de los vivos; de los que creen en algo. Nada espero de quienes nada esperan.” (Carpentier, 2007: 338-339)

En el pensamiento aristotélico, el alma humana consciente es fuente de problemas, de complejidades que impiden la felicidad del ser. Se manifiestan aquí las bases de un pensamiento crítico y sus consecuencias, pero también la necesidad de establecerse en el ámbito de la lucha vital por alcanzar la verdad y el conocimiento, máximas aspiraciones de la humanidad. La naturaleza humana impele al hombre a la percepción consciente del objeto, y al desvelamiento de la impresión que éste produce. Sin embargo, hay que aceptar soberanamente que el hombre no posee –ni poseerá– la respuesta al problema del hombre. Éste es un principio irrenunciable del conocimiento, y una completa moral del pensador, que no sólo no limita sus potencialidades como tal, sino que dignifica la lucha intelectual del hombre y confiere un límite estricto a su desbordable capacidad innata. La negatividad que se desprende de esta realidad, no ha de ser percibida como el final de toda posible ilusión de perfección, o de idealidad, sino todo lo contrario, pues el ser es capaz de afirmar los escenarios de desarrollo de tales abstracciones, presentes en el lenguaje cotidiano, símbolos de la construcción del hombre, guías del proceso vital de todo individuo, necesarios y útiles.

“Sabbath se tomó tiempo para pensar, y he aquí, más o menos, lo que pensaba: “Es vano responder a estas preguntas. Detrás de la respuesta hay otra respuesta, y otra más detrás de ésta, y así indefinidamente.” (Roth, 2011: Posición 2775-2777)

Porque lo que permanece incólume, constante, como una llama universal, a lo largo del tiempo, es el *geist* de lo humano, como una presencia inabordable e indestructible que construye la historia. De este modo, los sentimientos de dignidad del perdedor, cuando es consciente de su derrota ante los elementos, y la conciencia de la naturaleza temporal, que cohabita con el universo, son impresiones que se entrecruzan en el discurso de la renovación del género, y que aluden ciertamente a una originalidad previa a toda cultura artificial. Dada la absoluta soledad del hombre en el mundo –que supone una losa existencial, pero también una exigencia moral-, la acción del individuo ha de desarrollarse independientemente de los parámetros de la esperada funcionalidad sobre el conjunto de las cosas y las personas. Es decir, que no se necesita un motivo concreto para actuar, si la conciencia impele a ello y las razones son las del propio individuo.

“Era un conjunto de circunstancias sin sentido lo que había hecho venir a Dean, y yo me fui con él también sin motivo alguno.” (Kerouac, 2000: 140)

Esta individualidad a ultranza provoca, también, la aparición de una circunstancia negativa de gran complejidad: si el individuo concibe una moralidad que no está acorde con el principio de convivencia colectivo, que se aleja de toda empatía y solidaridad, y que se asocia con un pensamiento destructivo y renovador de la especie, fundamentado en la desaparición de los seres considerados distintos, inapropiados o prescindibles, como objetos de consumo, entonces la individualidad es un modificador de los actos innatos de la humanidad, y es un negador del orden social. Por lo que, como vemos, lo humano, en su significación más profunda y natural, ha de marcar los límites de esa libertad de pensamiento y acción, como un sistema de defensa frente a las ideas destructoras. Y ahí es donde nace el concepto de sociedad, cuyo equilibrio se basa en no obviar la complejidad inductora de las conciencias individuales, sin que éstas actúen de censores o de anuladores de la libertad ajena. Este difícil equilibrio, del que brotan conceptos como la justicia, la equidad o la solidaridad, incluso el concepto de pecado –aunque no en la totalidad del significado religioso-, es a veces un poderoso obstáculo para el hombre que observa, desde su posición de derrotado, los acontecimientos. La negatividad de la visión histórica produce en el lector una sensación de que los ciclos se cierran sin haberse completado, y de que la narración de la propia historia es un bucle sin sentido.

“Larry se despertó (...) Abrió el grifo de la bañera, pensando: El problema de la Historia del Hombre es que no lleva a ninguna parte, tan sólo a una cierta muerte para el individuo, cosa que resulta grist y lamentable, material de vertedero.” (Bukowski, 2011: 82)

Pero, una vez desvelados los secretos de la historia, su invalidez como lenguaje metacultural, a pesar de que los medios de producción de la sociedad capitalista los use como arma arrojadiza en forma de institución mediática, el hombre experimenta otros problemas adicionales. En su soledad, alejado de todo cuanto le ha sostenido, de toda referencia externa inducida por el sistema educativo, el individuo se torna un náufrago, un alma que vaga entre la ilusión y la certeza de una tierra que es capaz de ver, pero que le resulta inalcanzable, con todo lo que eso supone de desesperación y frustración. La visión del futuro del hombre, que es un espejo virtual de un objeto que no existe sino en la mente humana, confiere carta de existencia al horizonte de expectativas de la construcción de la especie, pero puede ser un arma de doble filo para aquellos que no entienden qué significa una utopía. Porque el hombre, como tal, al fin, no es más que eso: una brillante y hermosa utopía.

“Un hermoso caso para un náufrago: con los pies en un lugar sólido y tierra firme al alcance del brazo. Pero Roberto no sabía nadar, de ahí a poco habría descubierto que a bordo no había ningún esquife, la corriente, entretanto, había alejado la tabla con la que había llegado. Por lo cual, al alivio por la muerte evitada se acompañaba ahora la desazón por aquella triple soledad: del mar, de la Isla vecina y del navío.” (Eco, 2005: 13-14)

En *La isla del día de antes* se da una paradoja espacial y temporal muy curiosa: la posición geográfica del protagonista, en un nodo del tiempo, parece concebir paradojas sutiles donde el hombre se reconoce como un náufrago del universo, sometido por un limbo irracional. La narración consigue hacernos creer que la situación es real, y de hecho lo es, pero no en su totalidad, pues el concepto de meridiano o de posición referencial del tiempo y el espacio en la geografía terrestre es una medida humana, un concepto inventado para servir de guía a la navegación del hombre. Luego, más allá de lo paradójico de la situación, el lector ha de entender el problema como una pregunta abstracta, que nace de la conciencia del individuo, y no de la limitación del espacio geográfico y la medición del tiempo.

“¿No estaba disponiéndose acaso a vivir en un infinito futuro?” (Eco, 2005: 495)

Entonces, después de todo, ¿existe la esperanza en el hombre? Esta pregunta es pertinente, si tenemos en cuenta que toda esta indefinición resulta de una certeza que no puede ser empíricamente objetivable, pues se mantiene en el margen de la complejidad consciente del ser. Por otra parte, la abstracción humana es cierta, es veraz, pero depende de la visión individual del sujeto, con todo lo que eso conlleva. Luego la realidad es inaprehensible por definición.

“(...) que todo va a seguir igual, ¿a poco no lo sabes?; que va a salir el sol; que van a seguir naciendo escuincles, aunque tú y yo estemos bien tronados, ¿a poco no lo sabes?” (Fuentes, 2007: 159)

Sin embargo, sí hay una realidad apreciable, y es que el hombre es el elemento fijado por el universo de las cosas, es la constante en la ecuación de la existencia, y todo se filtra y es definido por él. Es decir que no existe la realidad, como tal, sino la realidad del hombre. Esta dimensión de las cosas es también la dimensión del orden de las cosas, no sólo de los objetos. Por eso es por lo que el protagonista de la novela, como centro de una cosmovisión particular –y necesariamente única- hace depender el relato de una verdad concéntrica, pero también de una circunstancialidad evanescente.

“Parafraseando las palabras de Cristo sobre el sábado, Pasternak afirmaba: “El tiempo existe para el hombre, y no el hombre para el tiempo.” (Prólogo en Pasternak, 2000: 18)

Siendo así no es de extrañar cuál es la sensación de derrota que se produce en aquellos individuos incapaces de construir su propia vida, así como la sensación de imposibilidad de acción frente a los poderosos medios de producción colectiva. Hay una consciencia de enajenación, también, cuando el mundo se ha derribado alrededor y nos alcanza, hasta el punto de que toda referencia posible se ha desvanecido. El hombre es un ser constructor, pero carece de un espacio propio que no venga confirmado por la estimulación externa. Es verdad que es capaz de concebir ideas originales en su mismidad, pero todas adquieren categoría de idea en el espejo de otros seres y objetos, actos y espacios, por lo que la pérdida de la referencialidad empírica, o conceptual, causa un daño mayúsculo en la motivación progresista del sujeto.

“Tenía miedo de meterme en aquella cama parecida a un ataúd. Creo que estuve temblando de indefinibles terrores cuando apagué la vela.” (Laforet, 2001: 18)

Es el miedo el auténtico obstáculo: miedo a conocerse, a saber lo que uno es en realidad. Porque, del mismo modo que las ideas absolutas del bien nacen de la mente humana, también su inseguridad, su desvalimiento, convocan a una supervivencia rabiosamente natural, un instinto de permanencia que es fuerte y, en ocasiones, anula toda idea de supervivencia colectiva. La especie debe ser más poderosa que el individuo frente a las agresiones del sujeto, en su desviación. La naturaleza humana, en ese sentido, posee un potencial endeble y frágil, pero también un conocimiento de las soluciones, desde el orden pedagógico, de la capacitación solidaria e integradora del lenguaje, desde la moralidad no impuesta, sino entendida, y, de este modo, posee la clave sobre el equilibrio social, que elimina las inseguridades y peligros del individuo frente a sí mismo y el mundo. En toda explicación del género humano subyace nuestra inhumanidad, como un producto residual de una imperfección genética, cuando sólo es un resultado de la conciencia, frágil, miedosa, esperanzada, necesitada.

“-(...) Como es bien sabido, digo yo, la naturaleza es pródiga. Antes de que pasen muchas horas, estos insectos se habrán matado mutuamente. Caerán luchando, mordiendo, por causa de homicidio deliberado, de suicidio o de mala fornicación. Tal vez se los hayan comido los pájaros, que ahora estarán aguardando a que nos vayamos para empezar el festín. El próximo fin de semana (...) cuando volvamos a este delicioso paraje (...) quizá veamos a uno o dos de estos encantadores insectos rojos y verdes retozando por la hierba y pensemos: ¡qué bonitos son! Pero no lloraremos por el millón de cadáveres que se estarán hundiendo en el lugar de su último reposo, debajo de nuestros pies.” (Lessing, 2004: 485-486)

Por eso, en su fragilidad, puede que manifieste su deseo de huir de todo dolor consciente, de manera que la existencia no le sirva sino para estimular un hedonismo irracional, absurdo pero justificado ante la imposibilidad de avanzar. Es la huida del mundo, la respuesta a un aislamiento indeseado, la dejación de las responsabilidades del ser. Aunque también puede ser visto como una opción libre y natural, como una respuesta lógica de la insignificancia del hombre ante el universo, de la no asunción de la responsabilidad sobre esa realidad que tiene la conciencia humana. Porque, en todo caso, sentirse responsable de la realidad es algo que también viene impuesto por la naturaleza genética del hombre, cuya libertad puede, en algún instante, decidirse a negarla. Y éste, también, es un acto consciente; un acto inútil, pero coherente con el orden del yo.

“Un poeta dijo: “¿Vivir? ¿Vivir? ¿Qué es eso? Dejemos que nuestros sirvientes lo hagan en nuestro lugar”. Ustedes son mis sirvientes. Ustedes vivirán lo que yo me niego a vivir. Ahora que conozco la realidad, sólo lo artificial me interesa.” (Donoso, 2001: 371)

Es el miedo a vivir lo que atenaza a ciertos individuos, que se alejan de la verdad para no verse involucrados. Esa auto-exclusión es la que determina las reacciones violentas o la dependencia de las sustancias que inhiban la capacidad sensitiva. Las drogas suelen tener éxito en aquellos sujetos débiles o decididamente negativos, que no pueden aceptar su relación consciente con el conocimiento de la realidad.

“Las lágrimas que le habían amenazado durante todo el día la invadieron súbitamente y Wendy, envuelta en el vapor rizado y fragante de la tetera, estalló en un llanto de dolor y pérdida por el pasado, de terror ante el futuro.” (King, 2012: Posición 352-354)

Toda esa literatura de la derrota, de la evasión, de los bajos fondos, es una construcción urbana producto de una debilidad intrínseca de los protagonistas, y de la reacción que produce la reafirmación del yo en el escenario de la existencia. Porque, a pesar de todos los esfuerzos realizados, el hombre posee un destino incierto, que no puede ser ni siquiera intuido.

“Nunca se sabe cuándo seremos golpeados.” (Greene, 1980: 13)

Ya que, al final del trayecto, sólo nos queda una pregunta trascendental y dolorosa, amenazante: ¿Y si la vida no tuviera explicación? La condición humana, no obstante, busca una salida honrosa al problema, y sólo la alcanza en el terreno de la esperanza. La motivación, la voluntad de seguir adelante parece una fuerza mucho más determinante que el miedo a la oscuridad, al vacío, a la nada. O, tal vez, lo que de verdad suceda es que el movimiento hacia delante del hombre, el progreso de la conciencia, el conocimiento, la intuición del ser, es lo único que supera al vacío interior, y lo que prolonga su existencia como tal.

“Alguna salida debe haber en este monstruoso contrasentido del hombre crucificado por el hombre. Porque de lo contrario sería el caso de pensar que la raza humana está maldita para siempre, que esto es el infierno y que no podemos esperar salvación. Debe haber una salida, porque de lo contrario...” (Roa Bastos, 2008: 369)

La lucidez conlleva un alto grado de infelicidad –pensamiento aristotélico, como hemos dicho-. El hombre posee unas dimensiones de innata flexibilidad, pero que son insustituibles. Puede que en el seno del yo, hechos como la relativización del mal o la aprehensión de una falsa moral, aferren al individuo a una suerte de negación de sí mismo, pero la verdad del hecho consciente, del ser, de la mismidad, permanece latente, viva. Es de esperar que, tarde o temprano, la presencia de esa conciencia íntima salga a la superficie, alterando toda estructura artificial, todo atavismo histórico o casticista.

“¿Cómo sabe el abuelo quién es una mala mujer y quién es una buena mujer? ¿Quieres decir que también le gustaría irse con una mala mujer? Algo así, Alexis. Sólo que él no puede porque se moriría de remordimiento. Ya ves, con el miedo que le tenemos, concedió por una vez Elías, y no es más que un hombre perdido.” (Regás, 2007: 276)

El miedo a vivir, en realidad, no corresponde con el miedo a experimentar una vida plena, donde la libertad induzca la acción del individuo y los objetos pertenezcan al ámbito de una realidad implícita en la sensación, en la impresión de las cosas que transmiten un lenguaje único y exclusivo, sino el miedo a esa vida que se nos ha inoculado, y a la que descubrimos no pertenecer. El personaje de la novela moderna abomina de esa realidad ficticia, del empirismo a ultranza, de los ejes de lo bueno y lo malo, y se aproxima al filo de la sensación, donde la conciencia se manifiesta.

“¡El mundo de los fantasmas! Ése es el mundo que nos hemos creado.” (Miller, 2011: 41)

La carencia sentimental que observamos en el hombre moderno le conduce al absurdo. En el caso de *Wilt*, el protagonista ama a una muñeca hinchable, pero desea deshacerse de ella porque le produce repulsión la sola idea. Su relación de odio asesino hacia la mujer real es, sin embargo, de remordimiento al tratar de “asesinar” a la muñeca. ¿Cómo se ha visto un sujeto empujado a tamaño disparate? Wilt representa un quijotismo contemporáneo, una heroicidad del sentimiento y el conocimiento, al afirmarse en la sinrazón de una verdad incuestionable: lo que siente es lo verdadero, aunque parezca absolutamente incomprensible. Pero también hay una segunda lectura: es la sociedad de la metacultura, la que le infiere el remordimiento, el sentido del pecado y la culpabilidad, la que le ha llevado a amar un objeto, una copia, a sentir un amor vacío. El odio por la mujer real es el odio hacia el ser humano, que ha construido un mundo de desamor para él, y en el que se ha sentido confinado.

“-¿Le tiró usted un montón de tierra en la cabeza?

-Eso he dicho, sí –confirmó Wilt.

-Sí que fue eso lo que dijo. Lo que quiero saber es por qué se sintió obligado a tirarle un montón de tierra a la cabeza a una muñeca hinchable que no le había hecho a usted, que yo sepa, daño alguno.

Wilt vaciló. Aquella muñeca maldita le había hecho, en realidad, mucho daño, pero no parecía momento oportuno para abordar ese asunto.” (Sharpe, 1988: 108)

De modo que la conciencia tiene la capacidad de juzgar su propio comportamiento y poner en cuestión la validez moral de sus propias acciones, y las consecuencias de las mismas. Algo que invoca la actitud crítica del individuo y su nivel de autocensura. Cuando el yo hace de súper-yo es cuando la conciencia ha alcanzado el nivel pleno de conocimiento y actividad, pero también es cuando la realidad se enfrenta al hecho incuestionable de los principios, que son la legalidad sentimental de todo acto y que transforman la visión global de los objetos y su entorno. Lo que no puede juzgarse es la conciencia en sí misma, el impulso del ser, que es capaz de lo mejor y lo peor, según se interprete, pero que debe mostrar libertad de movimientos en su afán aprehensivo.

“No soy buen enemigo. Ni tema apropiado para estudios psicológicos. Ninguna sutileza jurídica –en el caso de que quisieran juzgarme- podría comprometerme. Ninguna ley humana puede aplicárseme. En cambio, hay muchas razones para temerme.” (Grass, 1986: 54)

Una libertad de pensamiento, de percepción, que es lo contrario a ese sentido de la esclavitud que, a través del yo, se aviene al ser, una pérdida incuestionable de independencia que ha sido socializada. Incluso la felicidad y el sentido de la libertad individual, son rasgos reconcentrados por el orden social establecido, trocados en parámetros de la modernidad, en un modo de cultura imperante que transgrede y degrada la significación original de los términos.

“-¡De moda! ¿Tanto os importa a todos la moda? ¿Por qué no hacer cada uno su propia moda? Pero supongo que he vivido con demasiada independencia; en cualquier caso, quiero hacer lo que hacéis todos...quiero sentirme querida y segura.” (Warton, 2004: 96)

Es la sociedad la que pervierte el sentido original del hombre, su inocencia natural, y desarrolla los instintos considerados malignos. En el personaje de Marcello, en *El conformista*, alejado de la educación por su rebeldía, confusión e inestabilidad familiar,

vemos cómo el sujeto acaba volcando su ánimo en una agresividad incipiente. La sociedad del siglo XX hace de los hombres sujetos inmorales, como en *El extranjero*, y en presos de su apasionada desesperación. Lino, el pederasta, es igual que Marcello, pero se encuentra en un estadio superior: su agresividad le lleva a abusar sexualmente de un menor mientras que Marcello, tentado por su deseo de ser fuerte y tener una pistola, se mezcla con un tipo que le empujará a mostrarse poderoso ante esa repugnancia de Lino, el cual, como sus compañeros de colegio, lleva la debilidad social a una vejación absoluta y, como efecto reactivo, al asesinato y desprecio por la vida del otro.

“Más tarde, pensando en cuanto había sucedido, Marcello recordaría que el solo contacto de la fría culata del arma había despertado en su ánimo una tentación inhumana y sanguinaria (...)” (Moravia, 2002: 86)

El hombre, cuando cree en la fatalidad, se abandona como a una especie de resignación. La Iglesia ocupa ese papel de súper-yo ideológico, entonces, conminando al sujeto a ignorar todo pensamiento creativo sobre el concepto de conciencia y libertad, pensamientos peligrosos para el mantenimiento del orden y el equilibrio. Paradójicamente, es la falta de conciencia la que aboca al individuo, como hemos visto con la obra de Alberto Moravia, a la inmoralidad y el desequilibrio social. Pero la sociedad moderna ha somatizado todas esas desviaciones, toda esa inhumanidad, y la ha confinado en el arrabal –no al arrabal físico, sino al conceptual, al ligado al comportamiento humano marginal-, consciente de que el aislamiento del lenguaje y de los medios de consumo, ahogan las pretensiones y el ámbito de influencia del sujeto que no ha sido posible enajenar del todo o aquel que, aun perteneciendo conscientemente al espacio de la metacultura, activa su sentido de la independencia, aunque de forma desesperada e irracional, lanzada hacia delante en una desenfrenada depredación de todo objeto o ser. La resignación cristiana es el contrapunto a la esperanza del yo, es una forma de abandono de la existencia, un reconocimiento de la imposibilidad, un cierre negativo del ciclo del razonamiento. Ante la muerte de Lina y su marido, Giulia cree que ha sido un accidente, pero Marcello le había hecho partícipe indirecta de un asesinato político. La conciencia del mal, el conocimiento de la verdad, no cambian sustancialmente el hecho luctuoso, pero confieren a la tragedia narrativa una valoración catártica del mismo.

“-Entonces, ¿nosotros no podemos hacer nada? –preguntó Giulia con voz absorta, mirando los papeles esparcidos por encima del escritorio.

Marcello dudó y después, con profunda amargura, contestó:

-Sí, podemos saber que no podemos hacer nada...

-¿Y eso a quién sirve?

-A nosotros, para la próxima ocasión... o para otros, después de nosotros.” (Moravia, 2002: 86)

En todo ciclo de la conciencia, en su proceso cognoscitivo, la esperanza, como hemos dicho, es un motor indiscutible y un modo efectivo de mantenimiento de la dinamicidad del ser, más allá de que el futuro se muestre como un vacío indefinible y el presente sea de una evanescencia insoportable. El pasado, como vimos en la obra de Proust, es el que da sustancia al presente, en el espejo de la memoria y en la vivencialidad de los hechos, conectados por el paso del tiempo y la experiencia del yo, que es quien gestiona la fenomenología de los acontecimientos. El ideal es el que referencia la dirección de las acciones, es el que da validez y categoría a los pensamientos, el que encuadra el sentido crítico, el que configura la moral y el lenguaje cultural, que engloba al lenguaje del yo. Pero el ideal no puede estar por encima del individuo. El egoísmo y el respeto por la singularidad impiden que se produzca la transformación uniforme, que podríamos intuir en todo símbolo de perfección.

““Usted hará por mí todo lo que quiera”, había dicho Arlova. Y eso era lo que él había hecho. ¿Por qué tenía ahora más consideración consigo mismo, cuando le tocaba a él su turno?” (Koestler, 2001: 160)

Por tanto, una vez hemos colocado el ideal en una posición normativa, que participa de la realidad pero que no la transforma directamente, sino que cumple una función netamente referencial, el espejo de la conciencia se dirige al “otro” yo, al resto del ser que se dispersa por la humanidad, y que se manifiesta en la singularidad de cada uno de los sujetos. A través de ellos, el yo percibe su propia condición y descubre la inestabilidad innata que le da sustancia. Toda esa inconcebible, radical y esencial maldad humana, presente en la superficie social de algunos seres, descubre para el yo un ser alejado del ideal, que le provoca miedo a la diferencia, una precaución necesaria de sí y de sus desavenencias con la verdad. En la obra de Dostoievsky, o en la de Truman Capote, el miedo al mal puede ser el miedo a uno mismo, a lo que contiene su latencia vital y que se escapa del ideal humano, pero también una constatación de que la existencia está plagada de seres dubitativos, indecisos, capaces de hallar en el mal una respuesta vacía, pero

definida, a ciertas preguntas que le corroen, a una angustia insuperable. Y eso hace de la vida un lugar peligroso.

“Aquel comentario (...) hizo que Dick preguntara:

-¿O es que no lo mataste? ¿O no fue como me dijiste? (...)

-Pues claro que lo maté. Sólo que... un negro no es lo mismo (...)” (Capote, 2006: 147)

El sentido de la maldad también es, únicamente, un rasgo de supervivencia, o de poder, que es lo mismo pero en otra perspectiva. Antoinette, en *El baile*, se ha vengado de su madre, destrozando la organización de la fiesta, para sentirse dominante, por encima de su figura social y familiar, que impone la conveniencia o inconveniencia de las cosas. Por una vez, ella, habiendo superado su inquina ante el dolor ajeno, que es su único consuelo, se coloca en la edad adulta, más allá de la losa de su inferioridad infantil. La maldad no tiene edad, es un mecanismo eficiente de eliminación del dolor, traspasando las consecuencias del mismo a otro ser, débil o indiferente, considerado un resto prescindible de la existencia. Ese modo de desprecio, analgésico de una existencia vacía o incompleta, se vuelve contra el actor motivando un sentido de la culpa, esta vez, justificado por la inhumanidad de los hechos.

“Y de pronto se sintió rica de futuro, de toda su fuerza joven e intacta, de poder pensar: “¿Cómo puede uno llorar así por esto? ¿Y el amor? ¿Y la muerte? Morirá un día... ¿acaso lo ha olvidado?”.”
(Nemirovsky, 2004: 98)

Cuando la novela trata el problema del mal no acude, como ocurría con la moralidad tradicional, a una explicación religiosa o mística, sino que pone el yo frente a sí mismo y lo obliga a dialogar en la intimidad. La fe y la religión son degradadas, habitualmente, como oportunidades de respuesta a la pregunta trascendental. Hasta tal punto son desguarnecidas, que el relato descarnado de una explicación objetiva de las mismas sugiere la desaparición de todo sentimiento auténtico, de toda integridad cristiana. En este caso, la cosificación de las religiones, subvertidas en su universalidad y depositadas en un aspecto tangencial de la sociedad, ha venido a copar un lenguaje particular y tradicionalista –como en la obra de Cansinos Assens- pero no han conseguido ahondar en la experiencia vital del hombre. La búsqueda de la verdad asocia a la religión con la impostura, con el miedo y la debilidad humanas al futuro, con la no-respuesta. Y, también, con el consumo de un objeto intelectual, frío y descompuesto.

“-Yo creía que las personas religiosas se sentían débiles y adoraban algo que consideraban fuerte. -Es lo que ellos creen. El adorador confiere poder al objeto adorado, un poder real, no imaginario, y ése es el sentido de la prueba ontológica, una de las ideas más ambiguas que se les haya ocurrido jamás a los hombres inteligentes. Pero este poder es una cosa terrible. Nuestro dios está compuesto por nuestros deseos y nuestros apegos. Y cuando nos desprendemos de un apego aparece otro a manera de consuelo.” (Murdoch, 2005: 579)

La religión ha sido un monstruo histórico. Su lenguaje megalómano y metaculturalista se ha apropiado de las conciencias individuales y ha normalizado destructivamente al sujeto, deshumanizando su modelo de civilización. Se ha arrogado el poder de la verdad sobre el futuro y eso ha mantenido una conexión intergeneracional de gran enraizamiento. Hay que sumar a esto una acción pedagógica y culturalista constante, un sentido del metalenguaje que ha concretado símbolos y modelos teóricos de fácil representación y explicación, pero de difícil engarce con la libertad individual de las conciencias. He ahí su debilidad y su muerte progresiva. La aparición de Nietzsche y la frialdad del modelo capitalista, confieren al problema una dimensión mayor. *Malina* describe cómo la figura del padre, que es un *leviatán* que hace daño a sus descendientes, mata el sentido y el significado de toda libertad e independencia del ser. Es una idea perfectamente aplicable a la revolución del hombre moderno frente a los símbolos religiosos. Es el descabezamiento de la historia.

“Mi padre se ha escondido en el agua, frente a la desembocadura, es un cocodrilo gigantesco de ojos cansados y saltones, que no me dejará pasar. (...) Desaparecí frente al mar Negro en las fauces de mi padre. Pero al mar Negro llegaron tres gotas de mi sangre, las últimas.” (Bachmann, 2005: 233)

Otras veces, como en *Una cuestión personal*, la pesadilla no se materializa en el padre, sino en el hijo, y entonces la angustia existencial se dirime en un intenso sentido de culpa, no en un estado de revelación de las infamias a que se somete el sujeto. La responsabilidad sobre la conciencia ajena, o la aceptación del mal en el otro, es un sentimiento más poderoso que el de la confrontación al ser ancestral, puesto que no permite beligerancia alguna, sino un castigo íntimo a través de la censura del yo, de la culpabilidad más dolorosa. Es una pena que se soporta, y que no tiene posibilidad de ser liberada a través de la acción, sino en la reflexión íntima y la aceptación de las propias disfunciones del yo.

“Al presentarse había dicho: “Soy el padre”, y los doctores habían hecho una mueca. Porque en sus oídos quizá sonó algo muy diferente: Soy el padre del monstruo.” (Oé, 1994: 37)

El dolor que se supera con la acción –que suele ser ejercida de forma violenta, como una respuesta fulgurante y precisa a la angustia- se atenúa en el amparo de la masa, del colectivo implicado. El mito literario de Fuenteovejuna, demuestra que la violencia ejercida por el conjunto exime –o trata de enterrar- la responsabilidad del individuo, que en su cobardía se refugia en la masa para acometer actos atroces. Cosas así se ven en *La ciudad y los perros*, *El señor de las moscas* y, de una manera muy particular, en *La transformación* (más conocida como *La metamorfosis*), por poner algunos ejemplos. En la literatura hispanoamericana, como en *Cien años de soledad*, *La casa de los espíritus* o *El obscuro pájaro de la noche*, los actos violentos del colectivo suponen hitos en el desarrollo de la historia global, hasta el punto de que confieren sustancialidad a los mitos de la civilización. En la novela de José Donoso, la masa, en un momento dado, cree haber herido al personaje que representa Don Jerónimo, aunque en realidad han herido al Mudito. Los hechos históricos acabarán consignando una mentira consagrada como verdad científica.

“Irrumpieron los carabineros a caballo para tomar preso a alguien, pero a quién, y por qué, bueno, alguien diga qué pasó, en todo caso hay que dispersar a esta multitud porque no se puede tomar presos a mil hombres, dónde está el senador, seguro que salió el senador aunque capaz que lo hayan matado (...)” (Donoso, 2001: 156)

3.5.4. El yo literario.

La presencia del yo en la literatura moderna es una suerte de símbolo artístico, de modelo experiencial, de teoría del conocimiento y, también, de discurso ontológico. Todo eso encerrado en la línea estética de expresión que compone un lenguaje propio y distintivo. La significación de los descubrimientos freudianos para Benito Varela “desvelan la censura de la razón, la acción dilucidante del análisis; desatan las válvulas del subconsciente” (Varela Jácome, 2003: 8) y, por lo tanto, condicionan las obras de autores como Italo Svevo, Kafka, Faulkner o Joyce. Freud está presente en la novela

moderna de una manera muy particular. Técnicamente, induce la creación de una estructura narrativa que se amolde a las nuevas necesidades. El antropocentrismo de la novela, la heroicidad de los términos del diálogo del hombre y el mundo, requieren de espacios intelectuales que representen fielmente los pensamientos del protagonista. Por eso el yo literario está elaborado sobre los mimbres de un material muy singular que está compuesto de forma y fondo específicos. Se trata de indicar el contraste entre la reflexión personal del individuo y la situación del ente social, pero también de analizar las angustias que provoca la existencia en el sujeto. Para Santos Sanz Villanueva:

“El yo conduce en buena parte de las novelas recientes a una autocensura que se produce a lo largo de un proceso de confesión. La narración en primera persona se presta bien al análisis de un yo en crisis, de un yo en conflicto con el medio social. (...)

La literatura confesional, el yo, es a la vez un alejamiento del mundo para clarificar posiciones, pero más frecuentemente es una deserción. El héroe huye de la acción y se refugia en un mundo reducido que no por ello le es menos hostil.” (Sanz Villanueva, 1972: 246-247)

En la obra de Joyce, por ejemplo, la categoría temporal ya aparece ligada al yo literario, como uno de sus rasgos característicos, aunque es evidente que la búsqueda, cuanto más precisa, de los márgenes de la conciencia, acaban desligándonos, aún más, del ser del hombre convencional. Como opina Milan Kundera, este afán de desmembrar, hasta sus últimas consecuencias, los elementos ontológicos del hombre, para ir definiendo la composición material y espiritual del ser, hace que más se nos escape “el yo y su unicidad” (Kundera, 1994: 35). Porque, tanto en la obra de Joyce como en la obra de Proust, el elemento temporal nos indica que el yo literario es uno y es todo. No obstante, al surgir la obra de Kafka aparecen otros problemas adicionales, que aluden a la posición del hombre en una estructura institucionalizada que revela las dificultades intrínsecas de crecimiento y construcción del ser humano, como tal.

“Para Proust, el universo interior del hombre constituía un milagro, un infinito que no dejaba de asombrarnos. Pero no es éste el asombro de Kafka. (...) ¿cuáles son aún las posibilidades del hombre en un mundo en el que los condicionamientos exteriores se han vuelto tan demolidores que los móviles interiores ya no pesan nada?” (Kundera, 1994: 36-37)

Para Ralph Freedman, por otra parte, la presencia del yo literario en la obra de Hermann Hesse, además de retratar ese conflicto entre el yo y el mundo, en términos “psicológicos, como sociales e intelectuales” (Freedman, 1972: 68-69), se establece en un lenguaje de

“representación alegórica o simbólica”. Esto es algo que, de una manera general, también aparece en Kafka, pero en Hesse se define como una estética individualizada que, en obras como *El juego de los abalorios*, llega hasta el punto de modificar los órdenes sociales conocidos y crear espacios virtuales de la imaginación, más propicios para considerar esa separación de individuo y colectivo. En este tipo de narración, todo pasa por la concepción interior del pensamiento intelectual. Es decir que “mundo y Yo son imágenes internas” (Freedman, 1972: 152). En cualquier caso, la creación del símbolo es un método de idealización que ya proviene de la tradición literaria y que actúa de la misma manera: sometiendo al individuo a una referencia externa que le sirva de guía. Todo lo objetivable, a través de la narración, lo es porque es “proyectado por el Yo” (Freedman, 1972: 174), lo que hace que la realidad sea un trasunto del sujeto. En el arte de Gide, sin embargo, Freedman advierte que el poeta y el dramaturgo efectúan su acción sobre el desarrollo narrativo, equilibrando la balanza entre el estudio de la escena y la posición lírica de la voz actante. Lo cual también advierte un conflicto entre el yo literario y el mundo, así como un modo de expresión exclusivista de la voz, que crea el mundo a través de la amplitud significativa de su lenguaje. En el caso de autores como Virginia Woolf, este autor observa un intento de evolucionar hacia “una imagen despersonalizada” (Freedman, 1972: 265), algo que tendría más que ver con un intento universalizador de la voz actante, así como de enraizamiento de un culturalismo lingüístico de primer orden, donde la poesía alcance a todo ser humano por igual, y en las mismas condiciones intelectivas. Sobre la integración del ser en el hombre, concepto universalizador, vemos en *Los inmortales* de Borges algo que nos recuerda a Homero: aparecen en natural conversación con el protagonista, heredero de sus pensamientos, actualizados en voces. La presencia de los inmortales es más la presencia de la voz viva que del orden de sus ideas:

“Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agripa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy.”
(Borges, 1978: 22)

Plinio Apuleyo Mendoza, al respecto de la obra de Alberto Moravia, encuentra que existe una relación directa entre el yo, como presencia activa y dialogante del hombre, y el entorno artificial e histórico. De hecho, considera que el Estado en la civilización moderna es tan poderoso, que transforma los goznes de la conciencia, limitando su radio de acción y transformando dramáticamente sus presupuestos ideológicos. Entonces, se observa el

efecto desmoralizador del protagonista de *El extranjero*, por ejemplo. Aunque, como vemos en la obra de William Golding, es probable que el germen de toda la desnaturalización del yo no sea sino una consecuencia inevitable de la herencia genética humana. Por lo tanto, la idea de un castigo que acabe con el ciclo angustioso vital, y que desate el alma del sentimiento de culpa, aparece en la figura de Raskolnikov y en otros modelos del yo literario, que viven confinados en la historia.

“Cuando la razón de Estado impone sus pautas sobre una sociedad, sin dejar campo para la expresión libre de ideas o propuestas, como ocurrió en la Italia fascista, en la Alemania nazi o en el mundo comunista, los individuos se convierten en simples correas de transmisión de una voluntad superior a ellos. Son marionetas de la historia.” (Mendoza, Plinio Apuleyo: Prólogo, en Moravia, 2002: 14)

Algunos personajes de la novela, representantes a ultranza de ese yo literario simbólico, muestran las características de un personaje destinado a no pertenecer al espacio descrito, que vive en un permanente destierro. Esto es lo que ocurre con la protagonista de *Rebecca*, para quien su nueva situación la pone en entredicho como individuo social, y desplaza sus argumentos cognitivos, obligándole a aceptar otros órdenes y otra concepción de su propio yo. El espacio social, en este caso, es el que va definiendo las posibilidades del yo literario, y sus limitaciones expresivas.

“*Las flores silvestres no entraban jamás en Manderley.*” (Du Marier, 2009: 45)

En ocasiones, el yo se adecúa a un estatus que le proporciona una explicación convincente de su propia existencia, llegando a aceptarse en tal modo de una manera completa y coherente. Esto, desgraciadamente, suele ocurrir con frecuencia en aquellas personalidades megalómanas y basadas en el argumento de la fuerza, del poder, de la supervivencia a ultranza, donde la duda no está presente, y el tiempo tiene una función que cumplir. El ordenamiento que se produce en el mecanismo intelectual de estos sujetos es muy sencillo y rápido, y proporciona una metodología de vida mecanizada y obtusa, a la vez, donde todo está en su sitio y el desequilibrio no existe. El Jack de *El señor de las moscas*, por ejemplo, había impuesto su deseo de caza sobre la obligación de mantener la hoguera encendida, llevándose a los chicos. El barco que había pasado junto a la isla, se marchó sin advertir su presencia, pero a él ya nada de esto le importaba, ahora sentía su autoridad de cazador, de líder, de mantenedor de grupo. La sociedad que había creado era superior, y más perfecta, que su sociedad de origen por lo que, a fin de cuentas, que lo

rescatasen o no carecía de importancia. Esta mutación de los valores iniciales se debe a la confirmación del yo literario en un espacio de libertad transformador, que pone al individuo en la encrucijada decisiva. El perfil de Jack, como el de cualquier tirano, se construye a través de la vía rápida, que ignora el dolor posicionando al hombre como ser de fuerza, restringiendo todo el poder de la reflexión y arrinconando el diálogo como herramienta constructiva.

“Jack se puso entonces en pie de un salto, cortó otro gran trozo de carne y lo arrojó a los pies de Simón.

-¡Come! ¡Maldito seas! (...)

-¡He traído carne para todos!” (Golding, 1990: 107)

Pero el yo literario también es el poseedor de un lenguaje propio, complejo, abierto, flexible y entreverado, que se desarrolla más allá del tiempo, que *es* el tiempo y que, por lo tanto, tiene unos niveles de comprensión mucho más inconexos, menos estructurados. Los pensamientos activos y aparentemente sin sentido en los personajes, como Roberto en *La isla del día de antes*, aparecen con toda su crudeza. El lenguaje no alcanza sino a rozarlos, pero nos ofrece la posibilidad de un modelo visual y sonoro de los mecanismos de la conciencia, que son los mecanismos del saber.

“Si algo se pensaba a sí mismo, habría sido ahora el magma: yo magmo, yo magmo, yo magmo, chuf chaf, yo flujo, fluo, fluido, flaf floy, pluf, yo borboto, borbollo burbujas ebullentes, regurgito gárgaras, gargajo gargajeo, cuajo. Plas.” (Eco, 2005: 546)

Si hay algo que expresa el yo literario es ese constante anhelo, esa sensación de que bajo la lucha constante subyace un espíritu melancólico que, no obstante, no renuncia a continuar su trabajo de reconstrucción de la materia original del ser. La utilización del término YO para el personaje central en *Malina*, es un guiño a la condición individual de la personalidad y su arquitectura global, de la cual el psicoanálisis consigue dividir, por lo menos, tres partes: una parte represora, una parte consciente y una parte subversiva. Este YO tiene mucho de universal y alude al ser de la mujer en conflicto con el dolor del pasado, los errores violentos de la historia y la escasa felicidad que proporciona todo amor. Pero también es el YO solidario y social, dependiente del otro, en este caso de Malina, y que tiene a Iván como amor auténtico, aunque no pleno, de ahí que sea un amor poco sufrido, al contrario que el de Malina que se muere en la indeterminación y una cierta forma caótica.

“MALINA: ¿Qué es la vida?

YO: Es aquello que no podemos vivir.” (Bachmann, 2005: 298)

En los individuos cuya modelización existencial es enormemente poderosa, y que provoca visiones de gran complejidad y enorme angustia, se producen neurosis obsesivas que condicionan fuertemente la acción cotidiana y la proyección de los mismos. Este tipo de personajes, capaces de las hazañas más increíbles, como el caso de *Lawrence de Arabia*, o sufrientes de una realidad impositiva, como el Josef K. de *El proceso*, son el resultado de una reacción al proceso intelectual de la relación vital entre el yo y el mundo. La asunción de un futuro vacío o la inadecuación de la sociabilidad de la conciencia personal, pueden producir reacciones muy diversas: de retraimiento y aceptación, o de revolución activa contra el estamento.

“La peculiar neurosis de Lawrence se podría resumir como el producto de una serie de valoraciones erróneas sobre sí mismo, que son el resultado de una situación de la cual es víctima pero de la cual acaba sintiéndose culpable y por tanto merecedor de un castigo.” (Prólogo, en Lawrence, 1997: 34-35)

Otros personajes, como Raskolnikov, tienen una opinión precisa de sí mismos, y ven confirmada en los demás la imagen que proyectan, lo que les causa una desdicha insoportable. Esa convicción superior, ajena a sus propias reflexiones, es tratada como una parte de la propia conciencia, como el espejo que nos devuelve el conocimiento sobre nosotros mismos. Pero, a veces, el tamiz de la mirada ajena no es sino un filtro incorrecto o interesado, por lo que la imagen del yo exterior, que vuelve a su lugar de origen convertida en modelo personal, debe ser corroborada por la experiencia, y no ambicionada por la melancolía individual y el sentimiento de exclusión, que es lo que lleva al personaje de Dostoievsky a la irracionalidad. Del mismo modo, el sujeto creador, en su vertiente expresiva, no puede dejarse manipular por la visión que de sí ofrecen los modelos teóricos globalizados, las civilizaciones que han sido marcadas por los procesos históricos y el lenguaje metacultural. Porque, de ser así, estaría anulando toda posibilidad creativa, en sí misma, y favoreciendo un arte completamente funcional y socializado.

“El tema “del artista” debe relacionarse con otro: la subjetividad. Cuando empecé a escribir se ejercía presión sobre los escritores para que no fueran “subjetivos”. Esta presión surgía de dentro de los movimientos comunistas (...)” (Prefacio en Lessing, 2004: 23)

Al leer *Historia de un servidor*, percibimos ese tono vindicativo y mitinero del protagonista, que exhala una gran represión sufrida de manera continuada, y un resentimiento profundo por toda una vida de decepciones. La forma en que Edward Limónov habla de sí mismo, como de un objeto observado desde la distancia, coloca al personaje-autor en las lindes de la moral, la razón, los usos y costumbres y la modernidad social, o el capitalismo. Limónov es un inconformista que evita cualquier etiqueta y que odia todo lo que no hace feliz al hombre. De sus ácidas críticas, de su manera de crucificar a todo bicho viviente se deduce que las imperfecciones del mundo y de los hombres son infinitas, hasta el punto de que sólo su instinto vital le orienta hacia el placer intelectual o sexual. Esta imperfección beligerante del ser se produce desde una dinamicidad activa, que mete la mano en el meollo de lo global, de lo existente en su conjunto, alterándolo todo y desmitificándolo todo. Contrario a esta actitud, el personaje de *El borrador*, Miguel Santiz, es un escritor que reconoce su palmaria insignificancia de ser incompleto. Escribe únicamente borradores, nunca obras enteras, en un intento de explicar el porqué de su soledad, la falta de sintonía con el entorno y con los seres que le rehúyen la mirada. En la obra de Manuel San Martín es como si todo se apartara del personaje y de lo que significa. En el fondo, su forma de autoafirmarse es una manera de aislamiento escogido. El escritor incompleto no deserta de su condición, en su tristeza está su sentido vital, y a él se acoge. La minúscula presencia del yo en el mundo empírico, sin embargo tiene un espacio de protagonismo amplísimo en el yo literario, incluso en su vertiente nihilista. En *El obscuro pájaro de la noche*, el hombre, la voz, como un objeto nacido, está representado en ese bebé-adulto que está cosido dentro de un saco y que, manejado por una vieja bruja, no tiene más mundo que el orificio por el que capta la vida. Al final, los dos acaban debajo de un puente, como objetos abandonados a la intemperie. La vida es un despojo material en manos de la providencia, parece querer decirnos José Donoso.

“El fuego arde un rato junto a la figura abandonada como otro paquete más de harapos, luego comienza a apagarse, el rescoldo a atenuarse y se agota abriéndose de ceniza muy liviana, que el viento dispersa.” (Donoso, 2001: 145)

Probablemente, en algunos autores, la presencia del yo literario es la constatación de la imposibilidad del desarrollo de la conciencia intelectual del hombre en la sociedad. Y la búsqueda, por consiguiente, de un espacio apropiado para establecer el necesario diálogo

que todo hombre ha de desarrollar, en su camino de confirmación. Pero esta falla, que aparece como insalvable, no es sino el obstáculo a superar por un lenguaje superior, aprehendido por la colectividad a través del mensaje fenoménico del arte, comunicativo y creador. Ésta es la enseñanza puesta en marcha por los modernismos, que Rafael Cansinos maneja con un grado de lirismo y reflexión muy profundos, y que la novela moderna ha hecho suya hasta en el escepticismo vital de los protagonistas.

“-¿Lo ves? Eres un poeta.

-Pude haberlo sido. Pude haber sido profesor.

-¿Por qué no lo fuiste?

-Lo fui durante un tiempo, pero había que elegir entre leer o vivir.” (Vázquez Montalbán, 1991: 116)

Michael Ende, en sus cuentos más filosóficos, habla de ese individuo que está anclado a la escena de una vida, programada por un ente desconocido. La indeterminación del yo permanece cuando la conciencia ha dejado de ser un motor de la acción. El ente humano inactivo está a merced de acontecimientos que no dirige. Se muere cuando el anti-héroe rechaza su destino trágico y se abandona a la oscura pesadez del no. El bailarín teme no estar en el lugar adecuado. ¿Se puede avanzar sin una referencia? Ésta es la diatriba del ser, y su nulidad.

“Pero el telón no se movía.

Poco a poco la feliz excitación del inicio fue dando paso a una profunda desesperación. Tenía la sensación de que estaban abusando de él. (...) Lo poco que podía ver de la tela negra delante de él era su única orientación. Si abandonaba su lugar iba a andar a tientas e la oscuridad y perder con toda seguridad cualquier orientación. (...) Sólo podía permanecer quieto donde estaba, ocurriese lo que ocurriese o no ocurriese. Ya no esperaba nada de su actuación (...). De tanto esperar, olvidó incluso por qué esperaba.” (Ende, 2014: 108-109)

El yo literario, después de todo, ya sea a través de la duda de Michael Ende o del nihilismo estético de José Donoso, es el dibujo de una negatividad que ha de ser reconstruida. Y el espacio de la novela es el sustrato adecuado para establecer el diálogo pertinente. Esa lucha indefinida se mantiene en la estructura social de una tipología del personaje, cuyas condiciones son el punto de partida de la conversación. El lenguaje subsiguiente es una construcción mental que elabora el tiempo de las acciones y la evolución del individuo.

“La mujer en la narrativa de Idris no es símbolo de nada: ni de ternura, ni de fertilidad, ni de entrega, ni de patria, ni de amor sin límites. Su identidad se limita al ejercicio de un único papel: el de la subordinación al personaje intelectual que parece sufrir de una constante alienación (...)” (García Castañón, 2000: 127)

Por tanto, no son los rasgos del individuo los que marcan las necesidades, sino los que determinan los obstáculos a superar. Presenta las disposiciones iniciales y dibuja la falla entre el yo y el objeto. El trabajo del modelo homocentrista consiste en la readmisión del objeto en forma de idea, de abstracción, acorde con el pensamiento cognitivo y una nueva valoración de la veracidad, dentro de los límites del yo. El yo literario, concluimos, es un constructo simbólico no idealizado, sino expresivo y dinámico, que evoluciona en su propia evanescencia existencial y que redefine el lenguaje y su adhesión a todo elemento cultural distinto del heredado.

3.6. EL PAPEL DE LA REALIDAD.

3.6.1. Interpretación de la realidad.

Uno de los grandes problemas que plantea la aparición del yo literario es, sin duda, el de la interpretación del concepto de la realidad. Nos debatimos entre el escenario de una realidad empírica, objetivable, y una realidad precisa, veraz, consciente de sí, que constituye, por sí misma, un lenguaje. No obstante, según Jesús Ernesto Patiño, para Proust la literatura del yo, al tratarse de la “perspectiva de una vivencia íntima” anularía esa “distinción entre el sueño y la memoria, entre la ensoñación y el recuerdo” (Patiño Ávila, 2004: 381-382). Es decir, que la realidad sería todo aquello que se contiene en el ser y del que éste es consciente. Y consciencia se aplica a la definición dentro del ámbito del lenguaje. Luego el lenguaje es la realidad. Pero ocurre que las vivencias, los recuerdos, dan la impresión de no haber sido más que ensoñaciones, de pertenecer a un terreno de ficción y, es por esto, que la novela proustiana también pone en entredicho el concepto de yo, en este caso, puesto que tanto “subjetividad” como “intersubjetividad se dan en el medio del lenguaje”. O sea que el lenguaje es el origen de toda realidad y no depende del sujeto, tal y como venimos defendiendo hasta ahora. La realidad es una presencia, pero también es un constructo. El hecho de que el tiempo sea percibido por la conciencia y, determinado por ésta, no nos hace dueños del mismo sino de la veracidad de su desarrollo. El tiempo, al fin, es un azar. De hecho, la condición proustiana del salto del pasado al presente, la conexión entre las experiencias, más allá del tiempo, suponen la relativización de esa conciencia que, en este caso, estaría dependiendo de una experiencia aleatoria, al ser ésta la motivación de un recuerdo y, por lo tanto, la activación presente de una experiencia lejana. La percepción de la realidad nos remite a sensaciones o palpitations con las que convivimos que, a veces, nos confunden. En la novela moderna los muertos y los vivos coexisten, como en *Pedro Páramo* o en *La amada fúnebre* cansiniana. De todos modos, la realidad se aleja ya del concepto pétreo de una estructura empírica y comprobable, y se aproxima inexorablemente al término de la posibilidad. La realidad es una posibilidad de realidad, puesto que la subjetividad de la conciencia es la que determina la convicción de su existencia y los términos lingüísticos que la definen.

“Los novelistas perfilan *el mapa de la existencia* descubriendo tal o cual posibilidad humana. Pero una vez más: existir quiere decir: “ser-en-el mundo”. Hay que comprender como *posibilidades tanto* al

personaje *como* su mundo. En Kafka, todo esto está claro: el mundo kafkiano no se parece a ninguna realidad conocida, es una *posibilidad extrema y no realizada* del mundo humano.” (Kundera, 1994: 54)

Es por ello que la realidad, como objeto de la novela decimonónica, ha perdido, en sí mismo, todo interés, ya que la novela se ha centrado en el hombre, más allá de sus circunstancias externas.

“Como siempre, en lugar de mirar y escuchar, estaba absorto en mi propio pensamiento.” (Svevo, 2001: 156)

En ocasiones, la reflexión sobre el texto es un análisis crítico sobre la realidad que se contiene en él, visto desde la ficción. Es decir, que se establece una analogía de plano sobre plano. Es ésta una dicotomía, un cruce de visiones de la ficción desde la ficción, una eliminación activa de toda la tramoya que acompaña al hecho literario, y una confirmación de su veracidad artística y expresiva, que es como una certificación de su realidad intrínseca, comunicativa. Es una versión del modelo unamuniano o pirandelliano, si se quiere aplicar al teatro.

“Es curioso: acabo de llenar diez páginas y no he dicho la verdad... por lo menos toda la verdad.” (Sartre, 2013: 25)

Hasta tal punto la realidad se transforma en un objeto maleable, que se instrumentaliza y pasa a formar parte de la ficción, como un elemento más de la disquisición, que cumple una función precisa y que no abarca la totalidad del argumento narrativo. Eso es lo que piensa, por ejemplo, Mauro Armíño sobre la obra de Marcel Schwob. Y, en efecto, las *Vidas imaginarias* o *La cruzada de los niños*, son perfectos ejemplos de situaciones empíricas supeditadas al lenguaje de la novela, cuyo sentido de la realidad es más amplio y, por tanto, engloba al anterior. En este caso, cuando la realidad física ni siquiera es admitida como parte integrante del discurso, aunque sea una parte menor, es cuando el protagonista se inventa su propia realidad, una vida distinta, unos parámetros distintos.

“Pero ya para entonces el pobre Cónsul había perdido casi toda su capacidad de decir la verdad y su vida se había convertido en una quijotesca ficción oral.” (Lowry, 1981: 44)

Porque ¿qué se puede hacer para cambiar la realidad, la presencia de la realidad? La única solución no pasa por una reinención de la misma, por un escapismo estético e ideológico que modifique la expresión de la lengua adquirida y sus hábitos, sino que la propia discusión sobre la realidad es ya, en sí, una transformación de la misma, un redimensionamiento del espacio.

“El estruendo de las notas disolvió la habitación en la nada.” (Von Harbou, 2013: 11)

La distinción entre sueño y realidad no siempre es sencilla, tal y como se plantea en el nivel de la conciencia activa del yo. La realidad, no obstante, pasa a ser el espacio opresor, lo limitado, lo carcelero. Ésta es una realidad a la antigua usanza, una terminología del lenguaje metacultural, y no una implicación del término, pues sólo se trata de una adecuación moderna y abstracta de un sustantivo empleado instrumentalmente a lo largo de la historia. Es decir, que si el sueño representa lo creativo, la construcción del nuevo ser del hombre, la liberación del pensamiento cognitivo es ahora, en efecto, cuando la realidad está alcanzando la extensión de su verdadero nombre. Por consiguiente, hemos de seguir llamando realidad a aquello que define las experiencias humanas, aunque el contexto marcará su significado histórico o sustantivo. Empero, la realidad como término de referenciación carece de validez, más allá de lo superficial, en cuanto a que origen y destino es un camino circular sin punto de referencia, en lo que se refiere a la vida del yo.

“Toda mitología recuerda la inocencia del estado primigenio (...)” (Chatwin, 2000: 270)

La presión ejercida por la historia, cargada de episodios amargos para el sentir nacional, ya fue abordada, desde el nacimiento de la Generación del 98, como un problema existencial y, en consecuencia, como una deliberación entre la realidad, concebida como un todo abstracto y básicamente ontológico, y aquella que es dibujada por el objetivismo del lenguaje institucional.

*“Reconozcamos, pues, que la originalidad de *Los trabajos* estriba en parte en el afán de borrar las distinciones entre la vida y la literatura, y entre el autor, el narrador y el héroe que permanecían vigentes en la narrativa del diecinueve.”* (Rivkin, 1983: 339)

La realidad empírica golpea todo sentido del ideal. Lo extraordinario entra en las vidas sin avisar y altera el curso habitual de los acontecimientos. Ningún hombre está libre de

la acción del hombre, su historia, el mal, con lo que es obligado a mantenerse alerta porque el dinamismo de los acontecimientos nunca se detiene. Esta sensación del devenir imparables, más allá de todo relato histórico, es marginada por el lenguaje artificial de la socialización del hombre. Por eso, en *A sangre fría* los sucesos acaecidos no pertenecen a ninguna realidad conocida, sólo sobrevienen inexplicablemente, y conforman un chispazo de luz impredecible, una descarga de energía en la que seres inhumanos, incomprensibles, realizan actos inhumanos más allá de toda razón. La realidad también se compone de hechos indefinibles e inaprehensibles, que son capaces de difuminar las barreras más trascendentes, como la de la vida y la muerte, por ejemplo.

“En ese momento, ni un alma los oyó en el pueblo dormido... cuatro disparos que, en total, terminaron con seis vidas humanas. (...) esas sombrías explosiones que encendieron hogueras de desconfianza, a cuyo resplandor muchos viejos vecinos se miraron extrañamente, como si no se conocieran.” (Capote, 2006: 15)

Ahora bien, si esa realidad supera lo imaginable, si la imaginación y la realidad se entrecruzan, se solapan, ¿cómo puede esto afectar al lenguaje, qué limitaciones conlleva? Tanto en la obra de Alejo Carpentier como en nuestro Cansinos Assens, la solución metafórica es la que demuestra que el lenguaje es previo a toda realidad pues, de forma natural, contiene cualquier percepción en el espectro semántico del signo lingüístico. La estética del lirismo exacerbado, de la condición absurda de la construcción sintáctica, que queda subvertida por el deseo y el impulso comunicador y expresivo, conceptualizador y sustantivador de la palabra, va más allá de toda estructuración del lenguaje. Si bien el nuevo instrumento expresivo nos capacita para ampliar el concepto de realidad a otros límites más certeros, bien es verdad que esto causa un cierto reparo a todo lo relacionado con la realidad histórica, aquella que aún predomina en el espacio empírico de la cotidianidad. Lo que en *England, England* se trata como “original” y “copia” no es sino la determinación del protagonista de huir de toda complejidad del yo, abrigándose en la estabilidad artificial, pero confortable, de la ignorancia. La aceptación de las reglas del juego, siendo una postura cobarde, es coherente con el miedo innato de los seres a ser engullidos por su propia idiosincrasia de seres rebeldes y pensadores, netamente conflictivos con la existencia.

“(...) tenemos que entender y afrontar nuestra inseguridad, nuestra indecisión existencial, el profundo miedo atávico que experimentamos cara a cara ante el original. No hay sitio donde escondernos cuando

nos presentan una realidad alternativa a la nuestra, una realidad en apariencia más poderosa y que en consecuencia representa una amenaza.” (Barnes, 1999: 69)

En la obra de Ingeborch Bachmann, se maneja la reproducción del sueño del protagonista como una suerte de catarsis, descubriendo la realidad tal y como había quedado sepultada en el subconsciente, alterada por el dolor y el rechazo. Nosotros mismos somos los que cambiamos, a través del recuerdo, la vivencia de las cosas, haciendo de ellas una representación del hecho y no un hecho original. De todos modos, la vida permanece, como en *Una cuestión personal*, fuera de los límites de la comprensión. Y esto nos lleva a la conclusión de que el mundo del hombre, como en *La vida es sueño* y *Alamut*, es una mentira, es una escenografía diseñada para ocupar nuestra mente, es un teatro de marionetas, insulso y superficial; la verdad se mueve en el espacio de la no-respuesta.

“Y si éstos se muestran dignos de acceder al último grado, les revelaremos el terrible principio que gobierna todo nuestro edificio: ¡nada es verdadero, todo está permitido...!” (Bartol, 2002: 500)

En *Presentimientos*, la realidad narrada por Julia corresponde a la de una persona que acaba de sufrir un accidente y permanece inconsciente en el hospital. Los sucesos, vívidos, ¿son un simple sueño o responden a la memoria no correspondida con sus acontecimientos habituales, una especie de segunda vida paralela a la primera? El lector, a través de los resortes de la narración, se tranquiliza al descubrir que ambos mundos están perfectamente separados. Pero, por un momento, la capacidad de discernimiento de los espacios perceptivos no está perfectamente clara, alterando la capacidad referencial del cerebro y sugiriendo una realidad extensa e intercambiable, que requiere un lenguaje adicional, renovado. Es así cómo la categoría de sueño y la categoría de realidad se mantienen en un mismo plano, confundidas. Esta manera de renombrar las cosas tiene que ver, también, con la capacidad que muestran las palabras en el entorno del yo, en su habilidad para conocer la amplitud significativa de los estímulos que percibe. La presencia es inmanencia pero es también eternidad, en el sentido simbólico y lingüístico, incluso material, ya que lo objetivable es esencia de sí y no sólo materia degradable. Así lo explica Ken Wilber:

“El momento presente es un momento intemporal, y un momento intemporal es eterno; es un momento que no sabe de pasado ni de futuro, de antes ni de después, de ayer ni de mañana. Penetrar profundamente en este momento presente es, pues, sumergirse en la eternidad, dar el paso que nos hace

atravesar el espejo y nos adentra en el mundo de los que no nace y de lo que no muere.” (Wilber, 2012: 89)

También cabe la posibilidad de que la realidad ofrezca un elemento de apoyo a la visión del yo, necesitada de “espejos” para confirmar la conciencia. Esto implica que la significación de las palabras, que está contenida en la posibilidad implícita de su existencia originaria es confirmada, también, por el estímulo de los objetos perceptibles, o, lo que es lo mismo, que la palabra ejerce su “conciencia” de ser-en-sí, a través del ser-para-sí de los objetos. Esta realidad, Manuel Rico la define como aquella que desvela “aspectos ocultos para configurar “la realidad otra” que es la novela” (Rico, 2013: Posición 777-779). Para Julio Cortázar, por su parte, el espacio del sueño, de la realidad ampliada por la acción del yo, es un espacio difícilmente encajable en la realidad empírica pues se manifiesta en una dimensión significativamente distinta. No obstante, la novela, la literatura en general, ofrece un espacio de materialización y conceptualización de esos sueños, de esa realidad extendida, pues concibe los márgenes dentro del lenguaje de la conciencia individual y, por lo tanto, se comunica activamente.

“¿Cómo es posible que nuestro recuerdo de un sueño que cuando despertamos y se lo contamos a alguien nos lleva diez minutos, según los técnicos ha podido suceder en la pequeña fracción de segundos que empezó al sonar el reloj despertador que lo provocó íntegramente? La misma mecánica de los cuentos.” (Cortázar, 2013: Posición 819-821)

De hecho, este autor aboga por la convivencia simultánea de realidad y fantasía, tal y como las entendemos de manera convencional, porque, de alguna manera, “lo fantástico (...) sirve para proyectar con más claridad y con más fuerza la realidad que nos rodea” (Cortázar, 2013: Posición 1436-1438). A Julio Cortázar le preocupa, fundamentalmente, la conexión con lectores que, en la modernidad, intentan huir de toda categoría tradicional, pues son individuos que buscan la autenticidad del modelo literario, la originalidad de un lenguaje libre de los corsés mediáticos y comerciales. Este tipo de lector –lector idealizado- no es el más común, pero sí el más auténtico, sin duda. Para Jean-François Duval, sin embargo, la diferencia entre vida y literatura debe quedar perfectamente delimitada. Una cosa sería concebir la realidad desde los parámetros de una obra de arte, de un lenguaje ficticio, con todas sus posibilidades abiertas, y otra, muy distinta, llevar a cabo empíricamente aquello que se propone en los textos. Esta

imposibilidad, condicionada por el sistema, es insalvable pues, de lo contrario, el individuo se ve conducido al desastre, a la marginación.

“Lo que hoy nadie quiere entender es que Neal y Jack se esforzaban por ser personas correctas, decentes, respetuosas de las costumbres de la sociedad. Ambos odiaban las tendencias autodestructivas que podían impedirselo.” (Duval, 2013: 90)

Empero, Jack Kerouac y Neal Cassady, así como Kean Kesey y el resto de miembros de la llamada *generación beat*, no son tan ampliamente valorados por el público únicamente por la potencia de sus obras literarias –que también-, sino por el arrojo de sus vidas privadas, por el afecto que despiertan sus heroicas posiciones existenciales, enfrentándose al sistema y a la timorata sociedad norteamericana de su tiempo, repleta de prejuicios y trabas. Al igual que en el caso de los bohemios, o los románticos, en el siglo XIX en España, los personajes contestatarios y aguerridos son, en sí mismos, una novela. Las vidas de T.E. Lawrence o del propio George Orwell despiertan admiración. En cierta manera, son sus propias biografías las que dan carta de veracidad a sus obras, las que le confieren un sentido antiprogramático a sus visiones de la realidad. Y, por más que Duval esté convencido de lo contrario, las vidas de estos protagonistas distan mucho de ser convencionales. Al final, como afirma Anna Wulf, el personaje de Doris Lessing, lo real se apoya en la visión del arte, que es un ente transformador y definidor de lo objetivable. Aunque podríamos convenir con Henry Miller en que el origen de las cosas no está en la novela, ni en ninguna forma de expresión que no sea la lengua misma, que ya existía con anterioridad a toda forma de elaboración artística, sino en la palabra misma y, por lo tanto, nada más lejos de la verdad el asignar al escritor el papel de *demiurgo* de existencia alguna. Lo que sí puede ser afirmado, como hemos dicho, es que la novela ofrece un estupendo modelo referencial en el que la realidad ha de apoyarse, y viceversa, estableciendo un conducto comunicativo que fluya en ambas direcciones, de una manera no condicionada por ninguno de los sentidos: libremente y de forma cíclica.

“Pero también había o hay una leyenda familiar que cuenta que mi padre tenía en Francia una amiga, que ambos habían sido prevenidos de que iban a detenerlos y que no salieron a tiempo de la casa porque la amiga no quería marcharse sin sus sombreros. Todo es posible. Pero suena a Werfel.”
(Klüger, 1997: 68-69)

Otro aspecto a destacar es el que apunta Patiño Ávila, en relación a la capacidad connotativa del lenguaje poético. Para este autor (Patiño Ávila, 2004: 208), la relación del lector con una realidad escenificada en la obra literaria, no es sino una consecuencia de la capacidad comunicativa del lenguaje, de su ficcionalidad implícita, de su amplitud significativa que le sugieren una realidad que, por mucho que se parezca a la realidad empírica, no es sino una sugerencia, una construcción mental. Lo que Patiño Ávila, sin embargo, no tiene en cuenta es que la lengua posee esa capacidad asociativa de los términos y la semántica de los mismos, precisamente porque la realidad que define es compleja, y que la cotidianidad y el devenir de los hechos es algo más que una sucesión de acontecimientos y consecuencias, ya que el hombre los percibe en su individualidad, y ésta sólo se explica desde la posición connotativa de la palabra. Luego esa distinción entre verdad e imaginación en el lenguaje, es sólo un aspecto referencial para el debate crítico, y no una certeza absoluta. La verdad del lenguaje, como muy bien dice Mikel Dufrenne se da “gracias a la aptitud de una subjetividad para captar este sentido” (Dufrenne, 1983, vol. II: 222). Por lo tanto, como plantea Rafael Cansinos en *El eterno milagro*, lo real ¿corresponde a lo que llamamos realidad o a la conciencia de realidad, el espejo de ella?

“-¿Y tú quieres al agua?... Pero, dime: ¿a quién quieres más, al agua o a la luna? Pepe vacila. -Quiero a las dos, niña, a las dos. Ellas también se quieren. Se buscan, ¿no ves como la luna viene también a mirarse en la fuente? Sus voces, ¿no oyes confundidas? Mira: ¿no ves como luna y agua se hacen una misma cosa y cantan con una misma música?- Y el cándido zagal se inclina sobre la fuente y escucha.” (RCA, 1918: 36)

La novela recrea espacios que el autor, o el lector, han experimentado en sus correspondientes vivencias. Los rasgos y las características de estos escenarios son perfectamente reconocibles, pertenecen a un lenguaje categorizado por los seres, que han recibido de la sociedad una visión preconcebida, una significación estereotipada o, al menos, certificada por el lenguaje íntimo y asociada a un sentimiento o una percepción concreta. Empero, además de esto, el escenario puede no ser una realidad empírica, como tal, a pesar de sus rasgos reconocibles, sino un terreno abonado a la especulación, ficticio, en el sentido convencional del término, alejado de toda objetividad. El espacio de la conciencia también necesita de ciertas referencias iniciales aunque, más tarde, toda esa realidad vaya transformándose. En *El castillo*, como apunta Benito Varela, al principio se “parte de una realidad concreta, limitada”, pero, con el paso de la narración, el

protagonista percibe cómo “el castillo aparece en nebulosa, como el dibujo de un visionario, fuera de un meridiano real”, además de que esa desaparición del espacio original no concede “el menor indicio de vida” (Varela Jácome, 2003: 108-109). La novela kafkiana se mueve en esa concepción de la realidad como un espacio transformado por la conciencia, que no renuncia, al principio, a percibir el teatro de la cotidianidad, pero que va descubriendo cómo éste es, en el fondo, una compleja manifestación de la enajenación del hombre, infestado de metacultura. Esa deformación, similar a la que se produce en el personaje de *El retrato de Dorian Grey*, va eliminando del objeto en cuestión las capas que le hacen amigable, para mostrarnos su verdadero rostro, descarnado y cruel. Es un trasunto, también, de los fascismos nacientes en esa época, y que se cebaron cruelmente con la familia del propio Franz Kafka y de su entorno vivencial, en una Europa castigada por los absolutismos. Estos fascismos, que tenían la misión de salvar a los países deprimidos, de levantar las razas propias, de dignificar a los trabajadores castigados por la infamia de la historia, no harían sino esclavizar a esos seres a los que llamaba a la liberación. La obra de Kafka se anticipa muchos años a los acontecimientos, mostrando la soledad del individuo en el ámbito de construcción de las nuevas sociedades capitalistas, mecanizadas, deshumanizadas, nacientes de un nuevo impulso imperial de los pueblos.

En determinados relatos, como en *Tristram Shandy*, observamos el afán del autor de dar carta de veracidad a la trama argumental, introduciendo referencias temporales conocidas, que ligan los hechos a hitos históricos. Este procedimiento es un maquillaje frente al lector, y una manera de conseguir que éste reconozca los sucesos como suyos, al utilizar el lenguaje adquirido, que es amigable de manera innata en el receptor. A partir de ahí, se puede relativizar sin miedo a que el lector sienta el más mínimo rechazo o prejuicio. René-Marie Albéres, al tratar la obra de James Joyce, también sugiere que la realidad y la ficción se entreveran constantemente en su literatura. En este caso, el autor irlandés utiliza la voz del yo entre los planos de objetividad, un dentro-afuera-dentro que va variando el foco del narrador, según quiera mostrar los pensamientos íntimos del protagonista o los sonidos e imágenes que por éste son percibidos (Albéres, 1971: 217). Planos intercambiables que Tomás Yerro aprecia en *El mercurio*, novela de particular herencia joyceana (Yerro, 1977: 188), al ser “presentada en forma perspectivística según la particular óptica de los personajes (...). El recurso de la “antinovela” crea un intercambio entre el mundo exterior y el de la fantasía (...)”. Guelbenzu, fiel al criterio

del maestro, detiene el tiempo de los hechos y privilegia el diálogo constante y activo entre los objetos y los protagonistas, y debate sobre las condiciones innatas de la vida percibida. Es una conversación amigable la que se observa en esta novela, pero también una diatriba poderosa sobre las posibilidades del lenguaje de transformar la percepción externa. Cuando hablamos de realidad literaturizada, no obstante, no queremos referir el hecho de una idealización del concepto de realidad. No se trata de una abstracción simbólica, que sirva de referencia y que forme parte, estereotipada, de un metalenguaje superior y consagrado como popular. El modelo ideal de toda realidad no es más que una ficción teatralizada, y no corresponde con el modelo concebido por el yo, que se apoya en el espacio de la literatura pero que tiene una base compleja y dinámica, lo que le impide ser institucionalizado.

““A mí no me hable de literatura”, dice, “¿Qué nos ofrece? ¿Bellos personajes? ¡De qué me sirven a mí esos bellos personajes! Soy un hombre práctico, y esos bellos personajes casi nunca se encuentran en la vida real.” ¡Ésa es la idea que tiene de la literatura! Bellos personajes... ¡Madre de dios!” (Mann, 2005: 140)

Curiosamente, después de los furibundos ataques a la estética modernista, por parte de una considerable representación de la crítica histórica, el concepto de realidad que asumen algunos escritores muy reputados del siglo XX, como André Gide, recurren al esteticismo, a la forma de la palabra, como abstracción sobre la que construir el concepto de realidad. Es decir, que la forma es la realidad en sí misma, y sólo superficialmente ya da una idea de qué es la sustancialidad que nos rodea y de qué se construye, sea a través de la verdad de los personajes o de la impostura.

“Realmente, en la ficción de Gide, la forma toma el lugar del mundo exterior como una fuente de control moral y estético. (...) La realidad se concibe como una tensa yuxtaposición de mundos deformados y apropiadas máscaras utilizadas por el héroe como trágico o payaso.” (Freedman, 1972: 163)

Como Emilio Frechilla opina, la construcción de la voz actante, narradora, compleja y diversificada coralmente, en la novela moderna, constituye una arquitectura compuesta para la elaboración de una verdad asumible por el hombre. No se trata de una visión de la realidad más acertada y amplia –aunque también es destacable este aspecto–, sino que ha de comprenderse como la “creación totalmente nueva del concepto de veracidad” (Frechilla, 1983: 526-527). El Víctor Hughes de *El siglo de las luces* quiere imbuirnos de

ese sentimiento espídico que representa la modernidad en marcha. La historia no se detiene, absorbe al hombre, por lo que la verdad, como ente abstracto y referencia original del yo, ha de experimentarse en el entorno del cambio, ofreciendo al ser un mundo que es una posibilidad, un espacio de transformación, y no un *corpus* inamovible y conductista.

“Sofía sentíase ajena, sacada de sí misma, como situada en el umbral de una época de transformaciones. Ciertas tardes tenía la impresión de que la luz, más llevada hacia esto que hacia aquello, daba una nueva personalidad a las cosas.” (Carpentier, 2007: 64)

En la realidad mundana también se establecen ficciones, símbolos e idealizaciones que surgen, interesadas, del concepto de lo metacultural. De este modo todo el maravilloso esteticismo publicitario, la televisión, los buenos deseos generalizados, todo está presente en la imagen modélica que, de nosotros, el sistema quiere hacer. La realidad puede ser lo que alguien ha decidido, mecánicamente, que sea. Pero este contraste con el lenguaje del yo es muy violento.

“En la habitación, Rob y Bob tenían puesta la tele, la tenían puesta muy alta. De fondo había una grabación de risas y la gente de la grabación se reía y se reía y se reía, y se reía.” (Bukowski, 2011: 47)

El hombre decide qué es la realidad, o lo decide el sistema, da igual, porque, en el fondo, la historia vuelve a agotar las posibilidades de toda idea, hasta que la fricción entre los deseos y la constatación de los hechos nos devuelve al conflicto. En el germen de toda ideología o modelo mental está la raíz de su imposibilidad. O, al menos, esto es lo que el lenguaje de tradicional nos pretende inocular. Siempre queda la esperanza de que algunas expectativas estén libres de toda circularidad del tiempo humano. Es una rueda inacabable, tal como lo explica Anna Wulf en *El cuaderno dorado*, una condena de difícil comprensión, una lacra, una culpa. La realidad, entendida como un pecado original, provoca en el lector una fuerte sensación de tristeza y desamparo. La novela del siglo XX, ahondando en esta dialéctica, coloca al hombre frente a su desconsuelo, pero también ofrece la alternativa de una construcción cognitiva poderosa y auténtica, de la que siempre surgirá un nuevo horizonte de expectativas. Algo que Anna Wulf no parece concebir, una vez confirmada su certeza existencial.

“-A mí me parece lo siguiente: de vez en cuando, quizás una vez cada cien años, se produce como un acto de fe; se llena un pozo de fe, y en algún país se produce un enorme avance que constituye un progreso para el resto del mundo. Porque es un acto de la imaginación, de lo que podría ser para toda la humanidad. En nuestro siglo ocurrió en 1917, en Rusia. Y en China. Después el pozo se seca, porque, como tú dices, la crueldad y la mezquindad están demasiado arraigadas. El pozo vuelve a llenarse, despacio, y se produce otra sacudida adelante.” (Lessing, 2004: 328-329)

3.6.2. Realidad como percepción.

Si la realidad es una decisión, lo será porque sobreviene tras un estímulo perceptivo, que provoca un conocimiento innato, original, del que se deriva una abstracción intelectual, lo que da lugar a una asociación semántica de un término ya existente en nuestro lenguaje, que acaba definiendo el objeto de dicha experiencia vital. Por tanto, el tratamiento del tiempo es importantísimo, ya que su interiorización en la conciencia del yo sirve para instrumentalizar, desde el punto de vista de este proceso, la adquisición y manejo del recuerdo. Todo recuerdo, en sí mismo, produce una alteración en el molde de la realidad individual, algo que casa a la perfección con el medio cognitivo humano. En consecuencia, la memoria es la forma en que una sensación, experimentada en múltiples y variadas ocasiones, y que muestra determinados matices distintivos pero, a la vez, asociados al mismo término, se perpetúa, creando un concepto por sí, una verdad que, en todo caso, vive en la evanescencia de ese instante fenoménico del sujeto. De tal forma que cuando el individuo desea evadirse de la problemática realidad física, rememora aquellas sensaciones vitales que su conciencia ha absorbido como parte de su interacción con la vida, aquellas que le confirman como un ser vivo y no un ente manejado y programado. De ahí que el tiempo pueda ser escenificado en la narración, como fundamentalmente describió Marcel Proust, en la línea de un sensacionalismo del tiempo, y no de una cronología del tiempo. Pero esto tiene poco que ver, o no define categóricamente, el hecho de que la realidad empírica se deforme en la mente, que sea un trasunto de lo que se percibe a través de los sentidos, una desviación hacia un plano paralelo.

“La carcasa hinchada de un perro yacía repantigada en los sargazos.” (Joyce, 1999: 114)

El sueño, en términos convencionales, es paralelo a la realidad y se nutre de aquellos objetos que la mente es capaz de caricaturizar, de deformar hasta hacerlos irreconocibles en el plano opuesto. Al haberse establecido en la conciencia, el sueño, la nueva realidad, ha transformado para siempre la capacidad “normal” de percibir, y de percibirse, del individuo, la ha alterado, pues ha introducido una dimensión más. De aquí que la experiencia vital va modificando nuestro modo de percibir las cosas; por lo tanto, la realidad, en el ser, es también un objeto mutante, un ente moldeable. Todo modo de percepción inusual, exclusivo, modifica la realidad, la abstrae y la selecciona en parámetros que no corresponden con el lenguaje tradicional heredado.

“A Terrier se le antojó que el niño le veía con la nariz, de un modo más agudo, inquisidor y penetrante de lo que puede verse con los ojos, como si a través de su nariz absorbiera algo que emanaba de él, Terrier, algo que no podía detener ni ocultar...” (Süskind, 1998: 21)

Al ser la realidad una percepción íntima y personal sabemos que lo que la novela muestra, es decir, la casuística de una existencia que se entrecruza para alterar el normal funcionamiento del protagonista en el entorno social, no es sino el resultado de una voluntad del individuo mismo –soterrada- para intervenir. De algún modo, es él mismo el que modifica y modula, con su presencia, toda realidad descrita anteriormente. El escenario de las acciones de la novela, en cualquier caso, gira en torno a la voz actante.

*“(...) abandonando al agonizante, caminaron hacia el caballo (...)
-¡Vaya!... ¡Dios mío!... éste debe ser el caballo que Yvonne y yo vimos esta mañana.
-¿De veras? (...) Qué gracioso... Yo también lo vi. Es decir, creo que lo vi (...)”* (Lowry, 1981: 275-276)

El subconsciente es una herramienta poderosa de inhibición del dolor y, por lo tanto, de creación y asimilación de nuevas realidades. En *Sobre héroes y tumbas*, Ernesto Sábato expone algunas de las consideraciones que llevan a un sujeto a modificar la realidad, a borrar de su existencia aquello que les disgusta o les obstaculiza. La realidad, entonces, se difumina en el maremagno de los pensamientos. Esa realidad externa es una llamada que altera la conciencia y que se postula como distorsión de un pensamiento completo. Si el horizonte de expectativas del individuo se mantiene aferrado a las consecuencias de dicha alteración, es porque su acción en el mundo ha cambiado y su ser social ha desplazado sus prioridades. De este modo, podemos ver cómo en la novela los muertos y

los vivos conviven como una conciencia indeleble. La presencia de lo sobrenatural en la naturaleza humana se manifiesta en los más sensibles, transformando el orden cotidiano.

“El coronel Aureliano Buendía (...) se sentó en el borde del catre, y a las tres y cuarto de la tarde se disparó un tiro de pistola en el círculo de yodo que su médico personal le había pintado en el pecho. A esa hora, en Macondo, Úrsula destapó la olla de leche en el fogón, extrañada de que se demorara tanto en hervir, y la encontró llena de gusanos.

–¡Han matado a Aureliano! –exclamó.” (García Márquez, 1990: 224-225)

Los trazos de la canción describe el viaje físico de Bruce Chatwin, que es también un viaje por su memoria reflexiva, una geografía humana que, en fragmentos inconexos, nos muestra la experiencia del pensamiento a través de sus convicciones, dudas, precisiones, especulaciones y preguntas. Todo esto ayuda a entender lo que Jacinto Solana, el personaje de *Beatus Ille*, entiende como la “ceniza del tiempo” (Muñoz Molina, 2005: 99). Entre la literatura y la realidad, autores como Amos Oz construyen el relato con una veracidad que reside en el lector, y no en los hechos. Y, de este modo, critica el afán de un lector cómodo, perezoso y poco creativo, aquel que sólo es un pasivo individuo ávido de cotillear con la vida del autor y los personajes, frente al lector auténtico, el que da forma y medida y realidad a la obra misma. La palabra, por supuesto, no puede ser otra cosa que un instrumento de realidad de primera categoría.

“Cuando era niño, admiraba a mi tío sobre todo por haber creado, según me contaron, y habernos proporcionado algunas palabras cotidianas y sencillas, palabras que parecían haber existido desde siempre, como “revista”, y también las palabras hebreas para decir lapicero, iceberg, camisa, invernadero, tostada, cargamento, monótono, multicolor, sensual, palanca y rinoceronte (¿y qué me pondría por las mañanas si tío Yosef no nos hubiera proporcionado la camisa? ¿Una túnica, tal vez? ¿Y con qué escribiría si no fuera por su lapicero?) Por no hablar de la sensualidad, facilitada precisamente por ese tío mío tan puritano.” (Oz, 2006: 86)

Dentro de las diferentes versiones de la realidad, entramos en el terreno de la impresión personal. Al ser la esperanza un espacio ideal, un lugar para la utopía humana, tiene algo de común, de universal, que debe ser tratado en términos de la especie. Pero, nada más lejos de la realidad el creer que abstracciones como ésta no pueden ser moldeadas y modificadas por las conciencias individuales pues son ellas, precisamente, las que confieren verdad y existencia a dichos términos. Por lo que al hablar de la realidad, hablamos en el espacio de un perspectivismo confluyente. Ya que el tiempo vivido y el

tiempo biológico no son lo mismo, la realidad, espacio de impresión sensorial, llega a nosotros a través del conocimiento activo, no por medio de un saber pasivo y heredado. Por eso es por lo que hablamos de una conciencia de realidad o, también, de una percepción de la realidad, y no de un “aprendizaje” de la realidad, aunque, en el plano práctico, todo conocimiento implica una acción y una consolidación del fenómeno, y todo proceso cognitivo es un proceso de aprendizaje. Pero nos referimos, por supuesto, a la no asimilación indirecta de los conceptos, sino a la elaboración creativa de los mismos, como puede suponerse.

“Hartley tenía razón cuando dijo que nuestro amor no era parte del mundo real. No tenía cabida en él.” (Murdoch, 2005: 649)

Al producirse el efecto conversor de la realidad, los espacios y las personas acaban siendo enajenados del antiguo lugar que ocupaban. Pero el contraste de la memoria nos recuerda quiénes hemos sido y adónde vamos.

“Me complací en pensar en que los dos estaban muertos hacía años. Me complací en pensar que nada tenía que ver la joven del velo de tul con la pequeña momia irreconocible que me había abierto la puerta.” (Laforet, 2001: 21)

El sueño actúa en la conciencia como un estímulo ineludible, que no puede ser obviado. La conciencia del ser es habitualmente despertada por la acción de otras realidades, concebidas desde la soledad activa del pensamiento.

“Cuántas veces, al levantarme temprano para estudiar o leer, ordené con mis manos las almohadas revueltas, las mantas en desorden, evidencias casi obscenas de nuestros encuentros con la nada, pruebas de que cada noche dejamos de ser...” (Yourcenar, 2002: 57)

Esos sentidos del sueño, manifestados como presencias activas, no siempre reflejan una verdad, sino que actúan como motores de la duda, algo que encontramos en *Presentimientos*. Al igual que en la literatura modernista –o como homenaje a ella- el azul simboliza este tipo de realidad, cuya estética va más allá de todo acto de vivir, se aísla en una sensibilidad extrema.

“Mientras se encontraba en esa habitación irreal el mundo no parecía que pudiera ser de otro modo.” (Sánchez, 2008: 274)

Aunque, claro, de ser así las cosas, la percepción es una muestra superficial de todo un cúmulo de perspectivas que proceden del individuo, por supuesto, pero que son estimuladas por un empirismo externo a ella. Ken Wilber opina que la conciencia, “vasto océano”, es algo “tan vasto como inexplorado, pero intensamente real” (Wilber, 2012: 14) que procede como un motor de nuevas ideas, de creación de la realidad, pero cuyos mecanismos no pueden ser escrutados en su totalidad. De manera que el pasado es desconocido y tan sólo puede ser conocido “como una experiencia presente” (Wilber, 2012: 95), tal y como también dejaron de manifiesto las obras de Proust o de Bergson. En tanto que seres con afán de proyección Wilber opina que, inadecuadamente, el ser humano se aparta de la “experiencia presente” (Wilber, 2012: 188) que es la que constituye, sin duda alguna, la “clave de nuestra búsqueda”. Hay otros autores que identifican la aparición de los sueños como un espacio invasivo de la realidad percibida, como un modo de psicosis, y se apoyan en Freud para estas afirmaciones. Como dice Sonia Álvaro, el “psicótico tiende a crear su propia realidad” (Álvaro Elviro, 2004: 30), pero alude en ella a términos como “alucinación”, “pensamiento omnipotente” o “ataque a los sentidos”, condiciones todas que exageran ese concepto de la realidad que la novela propone. Por extraño que parezca, toda esa animadversión hacia el convencionalismo del objeto heredado por el lenguaje histórico es un medio de adaptación a dicha realidad que, en ocasiones, puede derivar en una forma de escapismo o de revolución pero que, en pureza, pretende la socialización del individuo en todas sus formas. Los desplazamientos acaban convertidos en ejes repetitivos de otras formas heredadas. Esto supone, en cierto modo, la tragedia de la existencia humana, incapaz de construir nuevas realidades, si no consideramos que el movimiento es lo que realmente genera una poderosa influencia y lo que permite crear nuevos horizontes de expectativas, cuya latencia es el auténtico fin del proceso original. Por lo que, en algunos personajes destacados, el impulso de transformación acaba confirmándose como la rememoración de un concepto ya adquirido, una memoria colectiva reactivada.

“Lawrence vivirá su vida adulta sin lograr adaptar sus ideales a la realidad, (...). Su pasión por el mundo caballeresco medieval se debe a que proyecta en él sus propios anhelos de un mundo superior y más puro.” (Prólogo en Lawrence, 1997: 24)

Pero, indiscutiblemente, se ha de producir una alteración de la percepción individual para que esa realidad se desplace, y nos estimule con su nueva presencia. Así que la invocación de Julio Cortázar a sus oyentes es una invitación a la acción, a desatar las conciencias activas que han sido estimuladas por sus palabras, por sus conocimientos, y a abandonar, en consecuencia, todo ejercicio de asimilación pasiva de los términos, que no conlleva un aprendizaje del lenguaje sino la adquisición de una habilidad utilitarista.

“No es un escapismo, es una contribución a vivir más profundamente esta realidad en la que ahora nos decimos adiós, hasta la próxima clase, o ustedes me hacen preguntas.” (Cortázar, 2013: Posición 824-825)

Aunque Anna Wulf, el personaje de *El cuaderno dorado*, establezca esta relación del sueño con la conciencia como una “careta contra la crueldad del mundo” (Lessing, 2004: 507), lo cierto es que la experiencia fenoménica de la percepción es algo que va más allá de toda ideología o actitud, es una presencia insondable, un inesperado abanico de posibilidades y acontecimientos significativos. *Barbary shore*, por ejemplo, es una colección de personajes taciturnos y reflexivos, cuya única convicción es la de estar vivos y poseer el poder de confirmarlo.

“(...) thus memory for me was never a wall but more a roulette of the most extraordinary events and the most insignificant (...)” (Mailer, 2013: Posición 70-73)

A través del objeto observado reestructuramos el orden de la conciencia, en todo momento, ya que el lugar que este objeto ocupa en el mundo debe ser trasladado al espacio de nuestro interior, donde la función del objeto es distinta y donde pertenece a un lenguaje distinto.

“Comprendí que hay que mirar las cosas desde fuera para que el desorden se convierta en orden y tenga un sentido. Todo se entiende y se aprecia de otra manera.” (Martín Gaité, 1992: 34)

También el hombre consciente de sí puede recolocarse a sí mismo, comprendiendo que ocupa un lugar diferente en la cadena de acontecimientos y sustancias. En *El borrador*, el protagonista sabe que es un ser manipulado, comprende su realidad y, en consecuencia, elabora todo un catálogo de sentimientos que le permitan encuadrarse correctamente, sin padecer una enajenación insostenible. Es una forma de nihilismo que encaja a la

perfección con la realidad convencional descrita. Este individuo ha hecho suyo el concepto de veracidad objetiva, a pesar de moverse en el espacio de su insignificancia virtual, pero puede que el relato necesite de una veracidad física para que el lector acepte la narración como propia: en cuyo caso el verismo de las notas, las actas judiciales, los informes y todo objeto reconocible, añade un carácter de realismo contrastable, en un marco de reconocimiento histórico-social que evoca un encuadre preciso. Algo que pasa con *La verdad sobre el caso Savolta*. Sin embargo, la “verdad” a la que se refiere el título poco tiene que ver con la descripción objetiva y costumbrista de los aplomados escenarios de la ciudad puesto que, bajo toda esa tramoya, se esconde la misma problemática del individuo y el mismo escepticismo violento.

El lector, generalmente, es incapaz de aceptar otras realidades más allá del marco conceptual del medio literario. Todo tiempo ajeno a la lectura es tiempo de la fisicidad y de la experiencia terrena, y es por esto que algunos autores acercan el espacio descriptivo a sus condiciones cotidianas de vida. No percibimos esta técnica como una vuelta atrás, sino como un intento de involucrar al receptor en la vía comunicativa adecuada, usando términos amigables para él. No obstante, incluso los personajes de la novela pueden sentirse aludidos por la extrañeza de la nueva realidad, por la presencia de un lenguaje que son incapaces de dominar, y en cuyo diálogo se manifiestan inermes, desorientados.

“Pareció que algo quebrara la extraña mirada de Jack. –Quiero ayudarle a descubrir la diferencia entre algo real y algo que es sólo una alucinación, eso es todo. –Se puso en cuclillas junto al niño para mirarlo desde su altura, luego lo abrazó. –Danny, eso no sucedió en realidad. ¿Entiendes? Fue como uno de esos trances que tienes a veces. –Pero, papi... –¿Qué, Dan? –Yo no me corté la pierna con la nieve, es nieve en polvo. Ni siquiera se puede hacer bolas con ella. ¿Te acuerdas de que cuando quisimos hacer bolas de nieve no pudimos? Sintió que su padre volvía a ponerse nervioso, a la defensiva.” (King, 2012: Posición 5640-5646)

La niña que protagoniza *Luna lunera* es incapaz de vivir en dos mundos paralelos, que son el mismo mundo, sin notar la diferencia. La Europa que la alberga, y que se modifica a pasos agigantados por el poder de los fascismos y la violencia ideológica, no es la Europa de la estabilidad, única y fuerte, sino el continente de los mundos variados, ante los que el hombre no puede permanecer impasible. La niña ha vivido en Francia y tiene en su mente la idea de España como de una República; pero esto ha sido sólo un sueño

en el tiempo de su mente, como su huida de la guerra, un intervalo en la memoria; y, por tanto, la nueva España resulta completamente irreconocible.

“*Cuando vi la bandera amarilla y roja sin la franja violeta, dicen que dije, Ce n’est le drapeau espagnol ça (...)*” (Regás, 2007: 49)

Porque, si bien la realidad puede eliminar todas las formas conocidas, que es el resultado de la no aceptación del lenguaje heredado por parte del individuo, entonces la conciencia se encuentra sumida en el dilema de la re-creación, que es una encrucijada de gran importancia para la continuación de la vida como movimiento. Las formas de la realidad, lo que el protagonista de *Nexus* llama “nuestra vida” (Miller, 2011: 55), se puede esfumar dejando, únicamente, en funcionamiento la “máquina mental”. Es ésta la condición indispensable, la mayéutica original de una realidad novedosa y nacida de la conciencia, que es la que intentan fabricarse los personajes de *Traficantes de sueños*.

“*Los que estábamos inmersos en el mundo cinematográfico estábamos tan ocupados envolviendo sueños en celuloide que no nos dimos nunca cuenta de que éramos los únicos que los creían. Estábamos atrapados en un mundo de ensueño creado por nosotros mismos y cada vez que la cruda realidad del mundo se abría paso hasta nosotros nos sumíamos en un pánico repentino y tratábamos de escudarnos en nuestra armadura de celuloide.*” (Robbins, 1976: 567)

La verdad que esconde todo objeto real no lo es sin la aprobación de la conciencia del sujeto. El despertar de Antoinette a la edad adulta, en *El baile*, es la verificación de la protagonista de que el mundo construido en torno de ella es un mundo de simbolismos fútiles, heredados, inconsecuentes.

“*-Y seguro que todo es un cuento, Dios, la Virgen, un cuento como los cuentos de los libros que hablan de padres buenos y de la edad feliz...*” (Nemirovsky, 2004: 53)

A ese mundo pertenecen los individuos de una misma categoría intelectual, aquellos que hablan el mismo lenguaje. En *El libro de la gramática interna* los personajes se debaten en espacios virtuales distintos, donde los parámetros indican realidades no correspondientes, ni tangenciales siquiera, y donde no concluyen ni los indicadores temporales. A pesar de ello, el lector percibe como una realidad física lo que no es sino una disociación de los sujetos. El entorno de esta novela puede ser considerado como vital, ya que determina el marco asociativo de los hombres, es decir su socialización. El

código vital, por lo tanto, viene definido por el escenario de las acciones y el debate, algo que podría derivarse de la trama argumental de *El siglo de las luces*.

“¿Qué habría en torno mío que esté ya definido, inscrito, presente, y que aún no pueda entender? ¿Qué signo, qué mensaje, qué advertencia, en los rizos de la achicoria, el alfabeto de los musgos, la geometría de la pomarrosa? Mirar un caracol. Uno solo. Tedeum.” (Carpentier, 2007: 190)

¿Cómo afrontar una decepcionante realidad sino desplazándola, provocando su modificación? La Inglaterra que describe Julian Barnes, en *England, England*, desaparece y aparece Anglia, en su lugar. La identidad se subvierte; los pueblos cambian, la metamorfosis no hace infeliz a nadie, el marco es adaptable. Podríamos decir que la subversión no altera la afección por espacio identificativo. Pero esta alteración conlleva, a su vez, la transgresión del orden intelectual de la conciencia, luego no ha de ser tomada en serio por el individuo consciente. Algunos personajes alcanzan a liberarse de tales atavismos, únicamente cuando la muerte les alcanza, en el instante supremo en que ya nada importa y ningún miedo amenaza al sujeto.

“Ayer Artemio Cruz, el que sólo vivió algunos días antes de morir, ayer Artemio Cruz...que soy yo...y es otro...ayer...” (Fuentes, 2007: 32)

Ahora bien, esta inacción es producto de un escepticismo triunfante. Cuando el lenguaje de la historia, de la guerra, ha variado el rumbo de los hombres, concluye en la transformación de su mente perceptora donde la realidad, superior a toda ficción, ignora la influencia de ésta, creando un estereotipo general, dañino y básico en toda metacultura. *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* son el testimonio de un miedo generalizado de época, que influye en los posicionamientos ideológicos, pero también en las inhibiciones personales.

“-¡Oh, la guerra! –siguió diciendo-. ¡Qué de cambios en nuestra vida! Hace dos meses, mi situación me hubiese parecido extraordinaria, inverosímil... (...) Pero esto no se puede prolongar. Únicamente en las novelas resultan aceptables estas situaciones.” (Blasco Ibáñez, 1923: 244)

3.6.3. La lógica irracionalidad.

Cuando la novela ejerce de censor de la realidad suele reconvertirse, irónicamente, en cronista –hasta el extremo- de un incesante paso del tiempo, completamente argumentativo, donde los goznes de la cotidianidad aparecen en su más excelsa manifestación. Este dibujo exagerado, incisivo y sublimado hasta la extenuación, resulta un modo muy convincente de provocar la risa o el desagrado del lector, pues no hay objeto ni idea que soporte dignamente un primerísimo plano. Eso es lo que hace Rafael Cansinos Assens en su novelística, y es su forma de utilizar el tradicionalismo histórico, folclórico, como venimos diciendo, para ejercer su degradación del modelo. Esta ironía, llevada al terreno del humorismo más ácido, presenta personajes como el buen soldado Svejik, que nos traslada, en una lógica muy particular, a una dimensión de la realidad que existe en tiempos de crisis, la lógica del sistema, férrea y estricta, que suele ser más absurda cuanto más sistemática se presenta.

“El intendente Vanek preguntó con interés:

-¿Qué le parece, Svejik, cuánto tiempo cree que durará aún la guerra?

-Quince años –respondió Svejik-. Es lógico, porque ya ha habido una guerra de treinta años y ahora somos la mitad de listos que entonces, y $30:2=15$.” (Hasek, 2008: 772)

La lógica del sistema, inútil, permite la duda sobre si el conducto de la historia es apropiado para reflejar la historia real, sobre si la narración oficial tiene que ver con los hechos, pero también sobre el concepto mismo de la realidad. Si la fábula de *El rodaballo* da respuesta al proceso evolutivo del ser humano, desde su infancia en el tiempo hasta su sentido de la civilización actual, todo lo demás resultaría accesorio. En cualquier caso, el lenguaje literario contenido en la obra de Günter Grass no hará más daño al conocimiento de nosotros mismos, que el estereotipado de los libros de historia. Entonces, la literaturización de los hechos se aproxima mucho más al término unamuniano que al científicismo inconcluso e incompleto, que domina el eje academicista de la materia. Los actantes son los que redefinen el relato de la historia del hombre y, por lo tanto, la lógica de la realidad es vertida desde un extremo de complejidad consciente, producto y origen de todo objeto. Los personajes, convertidos en corifeos de una tragedia común, elevan a sustancia las sensibilidades, que son correlatos de las acciones concretas del hombre.

“Lo que ocurrió luego, cuando Mestuina fue condenada, poco después del bautismo obligatorio, y decapitada por un verdugo polaco, se contará más adelante: quién la traicionó, qué signos y prodigios

se produjeron cuando la espada tocó su cuello y todas las tonterías que los libros de texto nos han transmitido.” (Grass, 1986: 99)

La virtualidad imaginaria de determinadas experiencias vitales sorprenden por su patetismo, por su irracionalidad. Pero, descubriendo el porqué de los hechos y las motivaciones, y los resultados, podemos concluir que dicha irracionalidad es necesaria para la reconstrucción de una lógica vital. Larsen, en *El astillero*, no tiene más salida a su dilema que el de colocarse en el plano paralelo que él mismo ha creado. De cualquier manera, el modo de vida, por “ajeno” que parezca, es *su* modo de vida y sirve a sus propósitos. Es el caso de Augusto Pérez, el personaje de *Niebla*, que se ve forzado a reescribirse en el diálogo. Según Mario J. Valdés, al respecto: “La realidad es el sentimiento de ser que cada lector tiene al leer la obra.” (Valdés, Mario J., Introducción en Unamuno, 2010: 14-15). A lo que habríamos de añadir que realidad es el sentimiento que el personaje experimenta al ser leído, puesto que la re-creación del lector afecta al signo íntimo de la obra y su contenido. Esto queda de manifiesto en el hecho de que, según este autor, “Unamuno no enfoca la narrativa en lo aparental, el lector se concentra en el estado de conciencia del personaje” (Valdés, Mario J., Introducción en Unamuno, 2010: 30-31). La lógica del comportamiento humano convencional no puede ser aplicada al desarrollo de la conciencia del personaje, o no al menos en su totalidad. Al “mutilar la realidad”, Kafka, según René-Marie Albéres, está caracterizando al hombre en su soledad más nihilista, más desposeída de atributos externos. Si bien Joseph K. debería, en buena lógica, subir hasta el castillo, “pedir explicaciones” o “escalar la verja” (Albéres, 1971: 157-158), no hace ninguna de estas cosas. ¿Por qué? Tal vez porque el personaje ha intuido, ha reconocido una verdad que no está en el hecho mismo, sino en la consecuencia intelectual del hecho: la realidad percibida no responde a los parámetros de la realidad adquirida, sino que necesita un nuevo lenguaje con el que dialogar. De esta forma, Joseph K. tiene ante sí un desafío cognitivo de primer orden, la integración de su ser individual en una realidad consciente, colectiva y ajena. Para René-Marie Albéres los “extremos se tocan”, en referencia a que el resultado de las novelas que explican la realidad, así como el de las que la degradan, es el mismo. A saber, que la lógica de la existencia es completamente ilógica, no puede ser explicada desde el mecanismo de la razón humana, tradicionalmente entendida. A la manera calderoniana, autores como Ramón Gómez de la Serna han utilizado esta propiedad de la realidad para elaborar un escenario de la no-

verdad, la vida como un teatro de máscaras, aproximándose indirectamente a la sustancia de aquélla.

“-Lo que te digo es que todo lo que estás viendo es distinto a como lo ves...completamente distinto. Que te sirva de norma, por lo menos, para no creer nada de lo que veas.” (Gómez de la Serna, 1970: 83)

La novela moderna, como hemos comprobado en este epígrafe, adquiere la capacidad de entremezclar alucinación y realidad empírica, en un mismo mundo, sin que esto suponga una disfunción del relato o una discrepancia del sentido apreciativo de los signos en él expresados. Algo que destaca Ralph Freedman para la obra de Hermann Hesse (ver Freedman, 1972: 110). En las letras españolas, Valle-Inclán fue uno de los primeros en desenfocar el objetivo de la voz actante, manifestando su desencuentro con la realidad y confesándose necesitado de una mirada más abierta y flexible. Algo que no sólo desarrolla en su *esperpento*, sino también en su novelística, como en *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*.

“Abrí el libro y deletreé las palabras con que se desencarna el alma que quiere mirar el mundo fuera de geometría.” (Valle-Inclán, 1970: 103)

Ni que decir tiene que, tanto estética como técnicamente, la obra de Valle-Inclán, en estos términos, casa a la perfección con el desarrollo narrativo de Cansinos Assens, fundamentalmente en el planteamiento de sus novelas cortas, donde la aparición de un mundo fantasmagórico, una alegoría constante del ser en un confinamiento introspectivo, desarrollan los símbolos paralelos a la miseria cotidiana. Alteración de la realidad que también caracteriza la obra de Virginia Woolf.

“A la sombra del seto, soy verde como el tejo. Mi cabello es de hojas. Estoy enraizando en el centro de la tierra. Mi cuerpo es un tallo.” (Woolf, 2000: 12-13)

Cuando Torrente Ballester experimenta en *La saga/fuga de J.B.* con el texto narrativo y su constitución, lo hace para provocar una contraposición visual de la realidad –a dos columnas-, desatando el debate sobre el hecho constatable. Este es un modo de bifurcación de la verdad, en una lógica de la mirada literaria, desmembrando la confianza del lector sobre la veracidad de la narración (*Tigre Juan y el curandero de su honra*, de Ramón Pérez de Ayala, es un insigne ejemplo de este tipo de composición narrativa).

El punto de vista distorsionado de la lógica racional, no viene únicamente de la mano de la estructura lingüística, como ya sabemos, sino de la encrucijada del protagonista, que como un héroe romántico se lanza al camino de la destrucción de todo y de sí. Esta posición, al contrario que la de los héroes de Limónov o Hasek, no busca la transformación de la realidad, sino la explicación más cruda y veraz posible, so pena de sufrir destierro de la existencia. En *Sobre héroes y tumbas*, Alejandra, en su delirio, trata de huir de una realidad pasada que ha condicionado su visión del mundo. Su forma de actuar, autodestructiva, es una reacción violenta contra el recuerdo, que es la conciencia de su debilidad, que no ha muerto con el paso del tiempo sino que permanece viva, acosándola, porque la muerte la trae de nuevo al presente. El punto de partida es un hecho cierto. La revisión de la realidad, sin embargo, es una mirada distinta que desbroza aquello que no somos capaces de ver a simple vista. Eso es lo que significa el famoso “Informe sobre ciegos”. Aquí es donde toma sentido la expresión: la realidad es una posibilidad. Ya que, según la narración, el personaje siente que puede entrar y salir de la realidad y volver donde estaba, siempre que se lo proponga. Pero, si la realidad “creada” es la auténtica, entonces ¿qué significa el “informe”, otra ensoñación?

“Las anécdotas son esencialmente verdaderas porque son inventadas, porque se las inventa pieza por pieza, para ajustarla exactamente a un individuo. Algo semejante sucede con los mitos nacionales (...)”
(Sábato, 2008: 307)

El “Informe sobre ciegos” parece, más bien, un espacio mítico que una explicación ilógica de la realidad, o la representación de la irracionalidad innata de la misma. Ese espacio mítico, que es un lugar solitario, abandonado, casi fuera del mundo, responde a los criterios narrativos de Juan Benet, por ejemplo. Región, a pesar de la profusa explicación geográfica, es un mito en el que situar el recuerdo, la memoria, la guerra, un espacio onírico, a la par que un reposo para la reflexión. La inclusión de lugares reales, conocidos, como puntos de referencia, con el fin de añadir verosimilitud al espacio narrativo, no nos hace olvidar que Región es un lugar inclasificable, un punto de apoyo de una fábula memorística, mitad queja por los desastres de la guerra, mitad discurso literario sobre la identidad nacional. Es un mundo de posibilidad. El futuro es cuanto nos podemos permitir, si es que no está condicionado por un pasado que, de hecho, nunca fue. El presente, como vemos, ha quedado descastado porque el horror lo ha invadido todo, y el sujeto pretende distanciarse de cuanto le produce dolor. La existencia es tan infame que

el presente, que es la totalidad del ser, acaba hipotecado por un horizonte de expectativas indefinido. Pero ésta no es la actitud generalizada del ser en la novela, ya que se mantiene el orden mediante la inclusión de lo mágico-simbólico en el campo de la objetividad, como hemos adelantado. La realidad solitaria, despojada del mito, confunde las mentes, es una arquitectura artificial y manipuladora.

“Debe ser ésa la razón por la que a nadie le extraña mi presencia. Ni ellos ni yo tenemos realidad. Alguien construyó la apariencia de un mundo en el que nosotros mismos somos meras apariencias. Y nos vamos paseando (para qué emplear un término más terrorífico) a la merced de una voluntad desconocida que no se ha molestado en concebir otro porvenir para nosotros.” (Gómez Arcos, 2007: 214)

Es curioso cómo una realidad a ultranza también puede confundir las mentes, cuando se trata de una mascarada con trazas de objetividad absoluta. A este juego de espejos se presta Max Aub, para quien la creación literaria es un juego de “mentira de verdades históricas”, en palabras de Manuel Aznar (Aznar Soler, 2003: 314). Hasta tal punto las mentiras, convertidas en mito, condicionan la vida humana, su interacción social, que pueden determinar de qué posibilidades dispone el individuo para construirse. Esto se ve muy bien en *Rebecca*. El espacio onírico que forma Rebecca, como símbolo de Manderley, como espacio real, deriva a los habitantes de la casa al desastre. Todos, en mayor o menor medida, están siendo arrastrados por la influencia de un fantasma, cuyas verdades permanecen ocultas en la leyenda. Muerto el asunto Rebecca, la autora sugiere que la señora Danvers, instrumento pedagógico del mito, ha quemado la mansión, puesto que el fantasma ha sido finalmente vencido y ella, negativa y mortuoria, sólo tiene razón de ser en ese espacio del pasado. Hacerlo desaparecer es como inmolarse. Pero ¿pueden los De Winter sobrevivir a Manderley? La respuesta a tal pregunta reside en la consideración del pasado como un ente capaz de destruir la ilusión que genera la expectativa del futuro, al que aún no alcanzan los tentáculos de la metacultura.

“Eso no es la aurora boreal. Eso es Manderley. (...) El viento salobre del mar venía lleno de cenizas.” (Du Maurier, 2009: 468)

En el caso de *El señor de las moscas*, los personajes son colocados en una realidad “literaria”, no dependen de un atavismo experiencial o de una historia común: son individuos al servicio de la obra, colocados en una mágica disposición con apariencia

física. En esta tesitura, hay que decidir por encima de la realidad. Y esto genera los perfiles identificativos de los individuos, y también sus posibilidades de supervivencia.

“-Tenemos que hablar de ese miedo y convencernos de que no hay motivo. (...) Luego, cuando nos hayamos convencido, podremos empezar de nuevo y tener cuidado de cosas como la hoguera. (...) -Y ser felices.” (Golding, 1990: 117-118)

En *La isla del día de antes*, como en ésta, los individuos creen vivir una realidad que sólo es real en su propia convicción. La novela convierte esa convicción en categoría, es decir en realidad misma que no se cuestiona, si acaso para que el narrador tenga otro motivo para descubrir el artificio artístico mismo.

“Ésta será, si acaso, la historia de dos personas que creen estar, no de dos personas que están, y cuando se escuchan historias, y es dogma entre los más liberales, se ha de suspender la incredulidad.” (Eco, 2005: 301)

El espacio, creado desde la intención de los personajes, donde la virtualidad no es sino producto de sus propios intereses, aparece en *Alamut* como un espacio onírico, pero los que lo protagonizan, igual que el Segismundo calderoniano, no son conscientes del engaño. El espacio dentro del orden de la novela, es un caleidoscopio concéntrico donde la ficción genera ficción. De tal modo que todo el falseamiento de la realidad vivida, producto del ejercicio del poder, toda la propaganda y el mensaje de la metacultura institucional, constituyen un relato de la historia más poderoso que el de la propia narración científica, ya que unen las sociedades medievales, como en la obra de Bartol, con las sociedades del futuro, como la de Orwell. También puede darse el caso de que los espacios se solapen, llegando a crear entidades nuevas. Algo así leemos en *The sound and the fury*. Es por ello que toda realidad es indirecta, una imagen de la imagen.

“Caddy y Jason se pelearon en el espejo.” (Faulkner, 1997: 74)

Podríamos introducir el concepto de *metarrealidad*, o realidad inducida por una concepción superior y externa, que llega a materializarse y a invadir las conciencias, produciendo un efecto de asimilación.

“Ella no escribe esta historia. Tiene miedo de que, si lo hace, se convierta en verdad.” (Lessing, 2004: 530)

Lo que la novela postula, en todos los casos, a pesar de las diferencias de criterio, es una privilegiada situación del ser por encima de cualquier realidad. Implica esta concepción una mirada ontológica al global de la existencia, que queda reducida a una parte del ser, a una sección de su constructo. Toda realidad, por lo tanto, sería una consecuencia de las fuerzas internas que rigen el conocimiento y supondría uno de esos elementos de tensión. Leemos en *Bélver Yin*:

“-(...) ¿Cómo seremos tú y yo al otro lado del espejo? ¿Cómo eres, Goél, al otro lado del espejo? ¿Nunca te lo has preguntado?” (Ferrero, 2001: 75)

La escritura, utilizada como método de desarrollo de toda realidad en el margen de la conciencia, ofrece la posición de la existencia en su paralelismo virtual, como en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité: los planos que se entremezclan son tan auténticos como esa realidad considerada convencionalmente. Y eso se deja sentir. Es la literaturización de la verdad, como una forma de escapada. El personaje siempre tiene el recurso de llamar a sus resortes internos, que le ofrecen la explicación plausible que anda buscando. Es lo que hace el protagonista de *El tercer hombre*.

“Hay un lado muy cómico en estas situaciones, cuando uno no está directamente interesado en ellas. En una atmósfera de terror europeo general, de allanamientos de domicilios, y de desapariciones, de un padre que pertenece al partido vencido, el miedo supera la impresión de comedia.” (Greene, 1980: 104)

El sueño y la realidad son espacios invadidos mutuamente, que han de compartir el término de comprensión. La terminología empleada para definir los objetos se convierte en un código de connotaciones, ya que la denotación asociada a los nombres ha perdido su identidad inicial. Esto se debe a una adaptación implícita del ámbito contextual de la narración que puede, aparentemente, mostrarse similar en cuanto a su superficie sonora, pero que implica diferentes grados de significación, para apropiarse de las diferentes realidades que el texto contiene. El barroquismo de *Paradiso* tiene mucho de esa condición múltiple de lo significativo, que ahonda en la polisemia de las imágenes creadas por la voz narradora, sobre un tema común.

“Se detuvo indeciso en el último peldaño de la escalera. No sabía si ir a pie hasta su casa o coger una guagua. De pronto, entre el tumulto de los pífanos, vio que avanzaba un enorme falo, rodeado de una doble hilera de linajudas damas romanas, cada una de ellas llevaba una coronilla, que con suaves movimientos de danza parecía que depositaban sobre el túmulo donde el falo se movía tembloroso. (...) Un genio suspendido sobre el phallus, acercaba el círculo de flores a la boca abierta de la cornalina, como una rana cantando al respirar (...)” (Lezama Lima, 1976: 288-289)

Alude esta técnica narradora a la necesidad del individuo de encontrar un no-lugar donde reconocerse. En el caleidoscopio realidad-ficción el protagonista discurre sobre las obras, que en realidad conforman el libro del que él es el participante ficticio. Esta intertextualidad dinámica, que se presenta en la obra de Paul Auster, construye un estado de confusión que sirve para dar valor a la experiencia lectora, como una escenificación teatral donde no existe propiamente un lugar para los actores y otro para los espectadores, de modo que los límites se difuminan y la experiencia se adensa. Los personajes como Quinn y Stillman van saltando de narración en narración, disconformes con su papel de meros comparsas de un solo argumento.

“Toda la historia se resume en lo que sucedió al final, y, sin tener ese final dentro de mí, no habría podido empezar este libro. Lo mismo es válido para los dos libros anteriores, La ciudad de cristal y Fantasmas. Estas tres historias son finalmente la misma historia, pero cada una representa una etapa diferente en mi conciencia de dónde está el quid.” (Auster, 2010: 314)

Una última posibilidad la constituye el hecho de que la imagen sea resultado de una incorrecta visión de la voz actante. Es decir, que toda la caricatura, la deformación, la degradación del lenguaje, sea producto del desvío de la mirada, sea condición de un interés previo o de una insuficiente capacidad para conocer. En todo esto se ve el fondo de un modelo teórico de comprensión de la realidad que, si en el caso del realismo decimonónico dependía de unos rasgos muy concretos adquiridos, en el caso de obras como *El movimiento V.P.* son consecuencia de una ideología semántico-estética.

3.7. EL HUMOR.

3.7.1. *El humor. Una reflexión.*

Como venimos desarrollando, la deformación del espacio de conocimiento induce al hombre a actuar, a crear realidades anejas a la surgida de la experiencia cotidiana, en ocasiones para huir de su propia soledad y, en otras, para conseguir explicar los resortes que le integran a la misma. Esa deformación se puede producir de varias maneras: bien sea por medio de una técnica narrativa implícita, bien por elaboración de un nuevo lenguaje, bien por medio de la caricaturización del objeto. El recurso del humor es un medio muy efectivo de comprensión de los límites de lo real, pues coloca al objeto frente a la conciencia crítica, cuestionando su sustancialidad. La extracción de los contenidos de verdad de los entes investigados son fuentes expresivas de conocimiento, son piezas fundamentales del mecanismo intelectual. Así como en la caricatura crítica de Cansinos en *V.P.* o el esperpento valleinclanesco, toda acción humorística ha servido, desde tiempos remotos para adquirir el contenido de las cosas en su medida de lo real. En *El caballero del hongo gris*, por ejemplo, el texto humorístico, irónico, sarcástico y caricaturesco invade el relato. Se trata de una deformación literaria de la impresión que el mundo produce en los hombres, y cómo éstos lo contemplan y tratan de subvertirlo para sobrevivir en él, o tal vez, para hacerlo más manejable, más manipulable. Hasta tal punto, se convierte en un elemento de poder literario que Marisa Martínez relaciona lo caricaturesco con la “actitud fundamental del artista de entreguerras” (Martínez Pérsico: 45). Esta misma autora recoge las tesis que manifiestan que el humorismo es un mecanismo catártico y liberador, que desacraliza los conceptos y que relativiza las tensiones propias de todo vector relacional del individuo.

“(…) Conrad Hyers, en *The Spirituality of Comedy* (1996), defiende la noción de que todo rito cómico conlleva un mensaje de esperanza que produce una “catarsis redentora”, puesto que la risa permite trascender sufrimientos, desilusiones y contradicciones. Así, este autor acusa influencia de la teoría freudiana al enfatizar la idea de que los chistes y el humor liberan de pulsiones dolorosas e indeseadas. (...) Otra explicación para la exaltación de la alegría en los textos de vanguardia producidos durante los años '20 parece relacionarse con el trepidante dinamismo de la modernidad.” (Martínez Pérsico: 52)

En todo ello percibe la autora una clara intención de denuncia. La liberación es, también, la consagración de una infancia recuperada frente al lenguaje, algo que indica que el hombre no ha madurado correctamente, y que la considerada edad adulta no es sino una

imposición del lenguaje metacultural, desarraigado (Martínez Pérsico: 78). Claro está que este procedimiento humorístico implica una desconexión de los elementos tradicionales insertos en toda educación heredada. Introduce, asimismo, elementos ajenos a la realidad explicativa convencional: instrumentos de otras herramientas expresivas y entes artísticos que no habían pertenecido, hasta el momento, al ámbito de la conceptualización real del ser. La transgresión es lo que modula el nuevo lenguaje.

“El mundo del teatro y del carnaval son también comunes en Nightwood. En estos ambientes se celebra un nuevo lenguaje transgresor que también asume las funciones corporales. El alma y el cuerpo se unen en una alquimia liberadora que celebra la vida.” (Cobos Fernández, 1995: 189)

En la mezcla, en la indignidad de desmoralizar lo negativo frente a lo considerado noble, está el germen de ese humorismo. El humor es una deformación de los convencionalismos que convierten a la sociedad en una cadena de individuos inmóviles. La caricatura de la realidad remueve las conciencias y ofrece una perspectiva diferente, refrescante, renovada. Desde la introducción a *Memorias de un amante sarnoso*, Groucho Marx apela al dibujo deformado, sorprendente, del modelo que ocupan hombres y mujeres en el orden social y en sus usos y costumbres.

“Este libro fue escrito durante las prolongadas horas que pasé aguardando a que mi esposa acabara de vestirse para salir. En este sentido, si nunca se hubiera puesto nada encima, jamás se habría escrito este libro.” (Introducción, en Marx, 1977: 7)

Si, según Aída Díaz, el humor “libera al lenguaje del mito” (Díaz Bild, Aída, en Martínez Pérsico: 58) será porque la consecuencia de tal acción genera un lenguaje novedoso, que en sí se constituye como nuevo mito. Luego, digamos que el mito de la literatura en la nueva novelística está asociado de algún modo al desarrollo de un conocimiento crítico, que parte de la degradación del modelo anterior, para lo cual una de las herramientas fundamentales es la caricaturización, la sátira de lo reconocible. También la carcajada se presenta como signo de aceptación del dolor; una aceptación desenfrenada, liberadora, pero que no se concreta en una transformación externa que no pase, previamente, por la adaptación de la propia conciencia.

“Pedro también, sí, Pedro también, apretado por el codo de la madre, oprimido contra el brazo de la novia (...) rodeado de pueblo por delante, por detrás, por arriba, por abajo, frene al pueblo sublimado

del escenario (...) reía y oía sus propias carcajadas tanto por el camino externo, aéreo, (...) cuanto a través de sus propios huesos, (...) sentía también su carcajada más despacio, más ronca, risa cansada ya a poco de iniciarse.” (Martín-Santos, 1978: 225)

Es la risa del hombre la que convierte la realidad en una caricatura. Es la risa un elemento inconfundiblemente humano, un mecanismo propio de nuestra capacidad intelectual, de nuestro nivel de conciencia del universo, de la cosmovisión que somos capaces de modelar a partir del fenómeno de la experiencia. No existe la risa como un elemento artístico sino como una consecuencia técnica que, en literatura, se manifiesta a través de la mirada humana. Por lo tanto, la risa no es sino otra realidad concebida desde la conciencia crítica. Una nueva dimensión.

“(...) se dio cuenta de que ya no había ningún acceso a la realidad, ningún retorno ni renovación, sino sólo risas que aniquilan la realidad, más aún, que la consistencia del mundo, una vez en ridículo por la risa, apenas poseía ya en absoluto una realidad válida (...)” (Broch, 2012: 151)

En Joyce, la risa domina a los personajes intermitentemente, como si el mundo les hiciese vibrar, como una reacción al absurdo vital. Las ventosidades son expresión sonora degradante, que domina también el ritmo del pensamiento como si la organicidad del cuerpo lo fuese, a su vez, de la mente, en consonancia con ese discurso en que se asocian lo gastronómico, lo intelectual y lo filosófico. También puede resultar una forma de degradar el discurso crítico en mero juego o diversión sin importancia. El hombre no tiene, al fin y al cabo, tanta relevancia: despojado de su vida ideal, convive con las ratas y la putrefacción. Es la lengua la que mantiene a raya tanta podredumbre; en el silencio, son las mezquindades del estómago las que invaden el diálogo, por lo que la lengua podría ser una forma de conciencia dominante y censora de nuestra primitiva naturaleza, que, en situaciones de máxima depravación de las formas, aparece sin limitaciones. Joyce, fiel a su sentido de la oralidad, despierta nuestros sentidos introduciendo elementos groseros en lo que se presupone un discurso filosófico de la conciencia, lo cual no es sino una burla a la seriedad implícita en su propia obra, y a su condición de escritor.

“Prrrpfrrppffff” (Joyce, 1999: 366)

La realidad del ser puede parecer una ironía por sí. Revisando *Locura y muerte de nadie*, encontramos esta confesión del protagonista, por cuya boca Benjamín Jarnés define muy bien cuál es el origen de toda actitud humorística.

“-Todo se burla de nosotros, Juan Sánchez. El único partido serio para nosotros es tomar parte en la burla.” (Jarnés, 2008: 116)

Cuando la realidad se vuelve una broma absurda no oculta, sin embargo, el enorme grado de crueldad que lleva implícita. Las palabras soportan esta carga de agresividad y la contienen de una forma sutil, en ocasiones, o directamente violenta, en otras.

“-¿Está muerto? –inquirió esperanzada Lana Lee estudiando el montículo de material blanco que yacía en la calle.

-Espero que no. Debe veinticuatro dólares el muy maricón.” (Kennedy Toole, 2013: 331)

De todas las maneras, el expresionismo a ultranza, toda forma de ironía, no son sino visiones transformadas del mundo que se dirigen, controladamente, hacia una degradación del modelo que, en realidad, concluye en una visión mucho más cercana a la realidad percibida por el individuo: imperfecta y lacerante. Y esto es algo muy parecido a lo que ocurre con el mito del arrabal, que ya hemos descrito aquí. Por lo tanto, puede ser visto como un elemento al que recurrir ante la apatía y la desesperación del sujeto, pero también como una exigencia de toda obra de arte, que ha de crecer en consonancia con el desarrollo de las conciencias ante el desafío de las sociedades materialistas.

“Comprendo una vez más que el arte moderno exige el bálsamo de la risa, el scherzo. ¡Decididamente, tiene la palabra Goldoni!” (Borges, 1978: 159)

El humor también es un mecanismo catártico frente a la tragedia, una deconstrucción del dolor en infinitésimas partes que evidencia lo simple de nuestra fragilidad. Al desaparecer la cultura en su máxima expresión, al destruir el sistema educativo, el hombre se convierte en un naufrago. El sarcasmo, entonces, invade cualquier diálogo, pues la novela nos enfrenta a seres desarmados intelectualmente, paupérrimamente dotados para la expresión y para la comprensión de la realidad, cuyas relaciones sociales nadan en la ridiculez y el absurdo. La crítica, ácida hasta chirriar, nos transporta a la necesidad de una reconstrucción de los cauces de comunicación del ser humano. Los personajes de *Myra*

Breckinridge hacen gala de una actitud activa ante el desafío de la modelización del hombre. Los viejos estereotipos ya no sirven para explicar los avances del ser, que acaba por explotar mostrándose más allá de toda sociedad, y exigiendo una posición y un reconocimiento renovados.

“(...) no puedo dejar de advertir la dificultad que tienen para hablar la mayoría de estudiantes. (...) El habla humana tradicional parece haberles dejado de lado, pero no se debe olvidar nunca que son las primeras creaciones de esa cultura de la televisión que empezó en los primeros cincuenta. (...) Sin embargo, unos pocos tienen algún toque de genio literario (...) testimonio de ello son las inscripciones obscenas en las paredes de los lavabos para hombres, en los que entré por equivocación el primer día y vi en letras grandes, sobre uno de los urinarios: “Buck chupa”. ¿Es posible esto? No confiaría nada en un hombre con una vida sexual tan promiscua, sin saber que es sólo el odio el que nos impele a obrar y trabajar para la civilización. Consúltense a Juvenal, Pope y Billy Wilder.” (Vidal, 2000: 33-34)

Para Houellebecq, sin embargo, la risa, que reconoce como un atributo “animal” humano, no llega a ser sino una disposición de nuestra propia crueldad (Houellebecq, 2014: Posición 585-586). No cree en la capacidad intelectual del humor si su acción no se efectúa más allá de los términos de la metacultura, a la que considera débil filosóficamente y carente de argumentos y, por lo tanto, fácil de atacar. Para este autor, las consideraciones importantes de la conciencia humana no pueden ser vistas con humorismo, ya que la vida “en el fondo, no es cómica” (Houellebecq, 2014: Posición 4286-4287). Y sugiere que el hombre, ilógicamente, vuelve a un estado de infantilismo despreciable conforme avanza hacia la muerte, algo que no resulta muy gracioso. Otras veces, esta negatividad no elude una forma de humor negro que transforma la tragedia en una broma, en un acto irracional, producto de una lógica social desesperada. La sociedad se está autodestruyendo, por lo cual un poco más de caos no va a cambiar las cosas. El individuo, liberado de toda limitación, ejerce su derecho a desvariar, del mismo modo que el sistema impone desafortunadamente criterios de vida inhumanos.

“-Es un mundo podrido –decía Latham-. No se le puede responder más que con maldad. Es la única cosa que todo el mundo entiende: la maldad. Quémale la casa a un hombre, entonces comprenderá. Envenénale al perro. Asésinalo. Ronnie afirmó Latham “tenía razón cien por cien”. Y luego añadió: -De todos modos, si matas a alguien, no le haces más que un favor.” (Capote, 2006: 409)

El humor es también una crónica de la desmembración del sistema. Es una fotografía de las fallas que subyacen al edificio institucional, que nos han inculcado y que nos hemos

creído a pies juntillas, quizá porque hemos estado condicionados por un sistema educativo programático e inflexible. En cierto modo, la risa es una metodología de observación crítica tan válida, porque su expresividad alcanza lugares no comunes, obviados por la sistematización de los objetos aprehendidos.

“Como dijo un juez a otro: “Sé justo, y si no puedes ser justo, sé arbitrario.”” (Burroughs, 2008: 20)

El humor es el reflejo, en algunos personajes, de la liberación definitiva de sus yoes. Enclaustrados durante el desarrollo de sus existencias, un acontecimiento como la muerte transforma la visión que siempre se había tenido, en el vislumbre de una verdad que ya no puede ser ocultada por más tiempo. Es la conciencia de culpabilidad la que hace que el hombre recule en el momento definitivo, la proximidad de un autojuicio explicativo. En el momento de morir, Artemio Cruz muestra un discurso inconexo, natural, que mana con fluidez interrumpida. Algo que dista mucho de la férrea aversión por lo humano que había utilizado durante todo su transcurrir violento. La irreverencia es, finalmente, una muestra de su decepción vital, perfectamente comprensible y, ahora sí, humana.

“(...) la noche en que ese carpintero pobre y sucio se dio el lujo de montársele encima a la virgen azorada que se había creído los cuentos y supercherías de su familia y que se guardaba las palomitas blancas entre los muslos creyendo que así daría a luz (...)” (Fuentes, 2007: 43-44)

Ese lenguaje exaltado, deformado, también habla sobre la estupidez de algunos mitos cotidianos, y lo hace de manera que el lector, escandalizado, reaccione ante la imposibilidad de seguir usando el mismo lenguaje, transformando, sutilmente, su percepción.

“¿Para que un hombre deje de ser virgen debe introducir su verga en la vagina de una mujer y no en su boca o en su culo o en su axila? ¿Para considerar que de verdad he hecho el amor debo previamente eyacular? Todo esto es complicado.” (Bolaño, 2012: 35)

La vida es tan irrelevante como un juego de naipes. La preocupación por el dinero, la supervivencia, la relevancia del trabajo de un hijo, son sólo supercherías. El sarcasmo es la mejor manera de contribuir a la desnaturalización de la seriedad vital, necesaria únicamente en el diálogo constructivo. La necesidad de cumplimentar un modelo individual socializado, hace olvidar al sujeto la comprensión del entorno, y se lanza a una

carrera frenética por allanar el camino hacia un lugar que, realmente, es mediocre y producto de la obstinación.

“-¿Quién se ha muerto?

-Un general indonesio. Un pintor belga. Un modista todavía joven. Un director de universidad de algún lugar de Virginia.

-¿Primera página?

-Vigesimooctava.

(...) sabía que la primera página valía más que la cuarta. Sabía igualmente que, para la carrera de su hijo, el emplazamiento de un artículo tenía un papel considerable.

-Es injusto –suspiró Elhanan-. En estos tiempos sólo mueren personas poco importantes.” (Wiesel, 1991: 74-75)

La risa siempre se utilizó, además, como una manera de soportar los males del mundo, simplemente. Josep Pla trata la muerte como motivo de chiste; puede que, después de todo, ni el hombre ni la existencia sean algo tan importante. Pero sí que manifiestan ser un elemento de construcción novelístico de primer orden que, “al igual que sucediera con lo lírico (...) llega a ser a un mismo tiempo rasgo formal del libro y componente temático” (Hübner, 1991: 8). Hübner vincula el nuevo lenguaje estético modernista y de las vanguardias como una consecuencia del humorismo estructural de la literatura del siglo XX, al considerar el surrealismo o el teatro del absurdo como ejemplos de esta tendencia (Hübner, 1991: 10). La obra de Rafael Cansinos Assens, Ramón Gómez de la Serna o el propio Benjamín Jarnés, también serían pioneras de esta tendencia. El humor puede ser el relato de la desesperación y la derrota y, también, el reflejo de la insignificancia humana. De hecho, la novela normaliza ese sentimiento de mediocridad; incluso la muerte aparece como un hecho risible, ridículo, como en *Hijo de hombre*.

“Noguera comentó que Jiménez había errado incluso el día de morirse.

-De no ser bisiesto el año –dijo-, por lo menos hubiera entablado el Día de los Héroes...

También su entierro tuvo algo de grotesco. Construyeron el ataúd con restos de embalaje. En los pedazos de la tapa se leían inscripciones de marcas de jabón y de querosén.” (Roa Bastos, 2008: 239)

El humor escatológico ejerce la degradación desde el sentido de la repulsión humana. Los libros no suelen recoger aquellos aspectos que, aun siendo parte de los protagonistas, pasan inadvertidos o son, directamente, silenciados. Es un reflejo de la sociedad en la que los aspectos groseros de la existencia permanecen fuera del diálogo. En *El rodaballo*, las

heces forman parte de lo que somos. Es así que Günter Grass describe el discurso de la historia como un lenguaje plagado de desechos.

““Es tu falsa buena educación”, dije; porque nuestros excrementos deberían ser importantes para nosotros y no repelernos. No son nada extraño. Tienen nuestro calor. Recientemente se describen otra vez en libros, se muestran en las películas y aparecen, como naturalezas muertas, en los cuadros. Sólo se nos habían olvidado. Porque hasta donde recuerdo retrospectivamente: todas las cocineras (que hay en mí) examinaban sus heces y también –en todos mis tempotránsitos- las mías. Siempre estuve sometido a la supervisión.” (Grass, 1986: 249)

La ironía refleja ácidamente la irracionalidad del hombre que, en vez de construir comunidades, prefiere destruirlas. El sinsentido, como vemos, domina la historia. Por todo ello, la novela, satirizando la realidad, la reduce al absurdo, cuestionando la organización social, la inteligencia humana y sus principios vitales, como pasa en Hasek, Joyce, Kafka, Sterne, Barnes, etc. En *Tristram Shandy*, por ejemplo, la preocupación del padre de Tristram sobre la elección del nombre del hijo, no deja de ser una burla a la estricta condición de su clase social, y a todo lo que conlleva pertenecer a ella, convertido en un estereotipo. En el pecado de la estupidez de tal preocupación, se halla la penitencia de padecer a un hijo con tal nombre, lo cual es doblemente ridículo. Claro que Tristram pertenece a una familia donde la respuesta a una situación de conflicto no reside en el diálogo o la pregunta sino en la ironía musical, en la melodía del tío Toby, el *Lillabullero*, que aparece y desaparece del relato como una campanilla que recuerda que alguien ha dicho algo inapropiado, o ha hecho algo inapropiado. Tal actitud es pintada por Sterne como la culminación del individuo ignorante y mediocre, dominado por los aspectos sociales de su educación.

3.7.2. La mirada crítica.

La herramienta humorística es una mirada generalizada hacia el entorno del protagonista, que no elude ningún aspecto, por externo y secundario que parezca. Esto es tan así que Julian Barnes no duda hacer una broma escatológica que reconvierte al símbolo literario de Flaubert, investido del respeto y la solemnidad del mito, en un objeto

terrenal. Tanto Joyce como Laurence Sterne, también hacen alusiones en su obra a grandes referencias literarias, sin que éstas salgan indemnes del envite.

“Nota: para completar esta lista de animales domésticos que fueron acogidos por Gustave en su casa, debemos añadir que el mes de octubre de 1842 sufrió una invasión de ladillas.” (Barnes, 1994: 73)

También se hace eco del ser de escritor al dirigir sus dardos contra la crítica literaria. En las palabras de Barnes se deduce que la crítica es considerada, en sí misma, como una burla.

“¿No será –replicó él con humorística altanería– que tiene usted una mentalidad muy prosaica? –Es posible, pero no hay duda –contesté, bastante satisfecho de mi respuesta– de que para juzgar la prosa no hay nada mejor que tener una mentalidad prosaica, ¿no le parece?” (Barnes, 1994: 79)

La seriedad de toda discusión se puede ver afectada por los irreverentes juegos de palabras. El narrador presenta ejemplos de “ironías” para instar al lector a que participe en el proceso de análisis, lo cual, en sí, es una ironía sobre el análisis biográfico-crítico de un autor literario. El narrador, por tanto, se reafirma en nuestra hipótesis acerca del carácter irónico de la crítica, que suele decir una cosa cuando, en realidad, debería abrirse al sentido auténtico de la literatura. El carácter de juego del texto le lleva a incidir abiertamente en su opinión.

“Permítanme que les diga que odio a los críticos.” (Barnes, 1994: 88)

La ironía, de todos modos, tiene un signo crítico evidente, y despierta los sentidos frente a un lector adocenado, como gusta de atender Hermann Hesse. Lo cómico es lo absurdo, lo irreverente, que casa a la perfección con lo sexual o lo grotesco, como imagen y modelo del hombre. Es por lo que Sterne compara al individuo con el espermatozoide o por qué un hombre insignificante es detallado en el lodo, causando una risa cruel, a través de su imagen de indefensión. En la crítica social despiadada no se escatiman medios: la caricatura física es muy apreciada. En *Tristram Shandy*, las narices largas son, por naturaleza, aristocráticas. También la barba es un signo a tener muy en cuenta, ya que toda exageración corporal es tomada por atributo principal, por encima de la propia inteligencia del sujeto. El mundo alrededor del padre de Tristram debe ser como él lo ve, del mismo modo que, al corregir el desarrollo narrativo de la novela, el autor construye

una burla más, al comparar la perfección con una línea recta. La metacultura brilla en las proposiciones dialécticas de los personajes, y en cómo el escritor se ha dejado imbuir por ellas, aparentemente distorsionado por sus acciones.

“Esta línea recta ¡es el camino que deben seguir los cristianos!, dicen los teólogos.

-¡Es el emblema de la rectitud!, dice Cicerón.

-¡Es la mejor línea!, dicen los plantadores de coles.

-Es la línea más corta entre dos puntos, dice Arquímedes.” (Sterne, 2000: 482-483)

En cualquier caso, la risa, como en la historia de Svejik, desde el espacio inalcanzable, hace las veces del coro de la tragedia que, en *La muerte de Virgilio*, está íntimamente personificada. Parece un recordatorio de nuestra evanescencia cruel y tiránica.

“(…) sonaban ciegas las carcajadas (…)” (Broch, 2012: 189)

La caricatura posee una acidez corrosiva que sirve de utilidad para el desarme de los elementos más incisivos de institucionalización y el casticismo; es lo que hace Joyce con los localismos culturales, más preocupados de su color que de su calidad innata; es también lo que hace Djuna Barnes al predecir los fascismos que, como afirma Inmaculada Cobos “lucha por eliminar la cultura” (Cobos Fernández, 1995: 190). El humor desmitifica la historia, describiéndola como una ciencia inexacta, local, mística, plagada de leyendas, dichos, manuscritos exóticos y otras preces, que convierten todo el discurso en un conjunto colorista, casi rural, folclórico y excesivamente solemne para su verdadero carácter cotidiano. Esta forma de narrar conecta *La saga/fuga de J.B.* con los relatos cansinianos, por ejemplo. *Mundos terribles*, por otra parte, es capaz de justificar la desgracia del protagonista y de convertirla en una virtud de su oficio. La pérdida de dignidad humana del narrador trata de aparecer como una consecuencia de su entereza individual. En los relatos de Marcel Schwob se perfila una crítica inmisericorde contra los elementos de la metacultura colectiva, de una agresividad lacerante.

“Y puedo decir, con la conciencia bien tranquila, que jamás he recomendado un producto sin haberlo probado antes (...). Esta banda blanca que atraviesa mi cuero cabelludo es el resultado del ensayo de una crema depilatoria. Mi frente está acibillada de pequeños agujeros, ¿no los ve usted? (...) La crema de almendras ha reducido mis manos a un estado de gelatinosa deformidad.” (Schwob, 2007: 35)

Las caricaturas no sólo referencian tipologías y personajes, sino que ahondan en los ámbitos de la sociedad donde los estándares son superados. Se usan referencias bíblicas en situaciones cómicas, o se construye un relato sobre la irreverencia; la realidad de la sociedad moderna es desguazada por la acción del chiste, que es resumen cruel de todo objeto percibido.

*“¿Tienes alguna experiencia como mozo de bar?
-¿Qué? ¿Barré y limpié el polvo y toa esa mierda de negro?
-Cuidado con lo que dices, chico. Esto es un negocio decente.
-Demonio, eso lo hace cualquiera, y más si uno es de coló.”* (Kennedy Toole, 2013: 44)

La estética del arte también es ridiculizada. Al igual que Julian Barnes retuerce a la crítica literaria, Joyce minimiza los efectos culturales del entorno intelectual irlandés, Rafael Cansinos destroza las ilusiones del ultraísmo español, o Gómez de la Serna hace del lector un impostor. En esta crítica subyace la importancia para la novela moderna del receptor de la obra; la consideración de que la valoración crítica del individuo lector es fundamental para la consolidación de la nueva estética del género y su concepción renovada, se trasluce de esta visión refractaria de lo que significa la novela decimonónica pero, esta vez, aplicado a una modernidad mal entendida.

“-Es porque no se fuma en toda la novela... Nadie enciende un cigarrillo ni por casualidad... Es irresistible una novela de cuatrocientas páginas en que no se fuma (...)” (Gómez de la Serna, 1973: 21)

Cuando el humor es especialmente corrosivo, todo el sarcasmo que tiñe el texto deja una sensación de risa hiriente, de vida ridiculizada, de pobreza, de desolación y abandono que, aun causando risa, es percibida como una crueldad. Esto es lo que ocurre con la novelística de Samuel Beckett. En *Sueño con mujeres que ni fu ni fa*, tenemos a un personaje que entra en la historia para vivir una experiencia escatológica. La vida provocará asombro y desconcierto a quien no lo espera. Términos como “carcajodas”, recurrente a lo largo del texto, y la forma de representación del hombre como un mono primitivo en el espacio de la ciudad, provocan al lector y a su sensibilidad. La sátira es una forma de desordenar el mundo –o de reordenarlo, según se mire-.

“Su madre, metiendo la cabeza en el taxi antes de venirse abajo (la madre, no el taxi) (...)” (Beckett, 2011: 24)

Este tipo de humor doliente, aplicado por Francisco Umbral en *Capital del dolor*, tiene más que ver con un humor negro entristecido, melancólico, categórico y crítico. La iglesia, el templo, como centro del cinismo y la hipocresía, representan la multiplicidad humana dividida en clases y la metacultura nacida de la guerra y la imposición. La realidad española de posguerra se presta al chiste, pero a uno desgarrado, en conexión con la memoria colectiva.

“En la catedral huele a lo sobacos de Dios, al coño perfumado de las grandes mujeres, al perfume parisino de las Morenas, a la bragueta de los obispos, a vino, a tumba, a muerto y al olor macho de los reales caballeros de las chancillerías, que dejan un aura galante y cortés en todas partes.” (Umbral, 1996: 212)

Este mito de la identidad nacional, devuelto a la tierra por la pluma de Umbral, también puede ser el mito de la tierra santa, degradado por un judío como Amos Oz. El humor es el auténtico salvador del hombre y su mundo. No hay nada que permanezca inamovible en la conciencia de los hombres, ni nada que no merezca una mirada incisiva y desvertebradora.

“Jerusalén es una vieja ninfómana que exprime hasta el agotamiento antes de desembarazarse con un gran bostezo de un amante tras otro, una mantis religiosa que devora a su pareja mientras la está penetrando.” (Oz, 2006: 35)

El sexo, uno de los grandes temas de la novela moderna, como vemos, encaja a la perfección con el tema religioso. Dios y corporeidad son anverso y reverso de un mismo documento existencial, que contempla el funcionamiento místico del hombre tanto como su raciocinio. La obra de muchos autores del siglo XX está condicionada por un proyecto del hombre como ser sexual, donde las dudas sobre la existencia de Dios permean el discurso y las motivaciones pasionales. En la obra de Rafael Cansinos esa existencialidad ligada al sexo tiene que ver con la equiparación, como vimos, de la muerte y el momento del orgasmo, o la idealidad del acto sexual como supremo instante en el que el sujeto supera su nivel de conciencia. Algo que sólo puede identificarse con la muerte, en muchos sentidos. Agustín Gómez Arcos, sin embargo, hace una caricatura negra de la realidad de la Iglesia Católica, mostrando descarnadamente la tragedia, el dolor, el abuso

y la obscenidad de un comportamiento reiterado del orden eclesiástico que afea la llamada a la fe, que niega a Dios, que hace de él un estigma social y no un signo de esperanza o vitalidad. La escena en la que el protagonista, ya un chico, es bautizado y tomado en brazos por su hermano Antonio, es de una irreverencia rayana en lo sacrílego, que busca deliberadamente la reprobación de todo hecho ligado al catolicismo oficial.

“Mi hermano preguntó, muy serio:

-¿Debo cogerlo en brazos?

En el mismo tono ella, mamá, contestó:

-Pesa demasiado.

-Pero estoy en una forma espléndida. Esta mañana no he gastado energía.

Mamá y el señor cura lo miraron fija y duramente.

Don Gonzalo empezó:

-No es momento, hijo mío...

-Quiero decir, padre, que no he hecho mis ejercicios de gimnasia.

(Sospeché que, en sus confesiones, mamá había dejado caer algo sobre nuestras relaciones.)

-Puedes cogerlo si quieres. Hagamos las cosas en regla.” (Gómez Arcos, 2007: 194-195)

También la risa es un medio de defensa frente a la no aceptación de la propia vida, de los hechos acaecidos involuntariamente, que afectan al sujeto y que condicionan su proyección futura. La vida, como una pesada losa, puede resultar un obstáculo muy complejo e injusto para el individuo. Sin embargo, la ironía del hijo no deseado, que bromea con el hecho de que su madre quisiera abortar, hecho descrito en *Tentación*, sirve para evitar todo determinismo, para superar el dolor de no ser querido, de haber comenzado una vida con mal pie, despojado de origen. A pesar de todo contratiempo, la vida se abre paso. El intento de suicidio, finalmente, de su madre aparece ridiculizado por el hijo que, en esta ocasión, busca mediante la degradación del lenguaje alcanzar su particular venganza. La risa como defensa y como ataque.

“Entonces “cielito” cogió el mantón, porque esto sucedía en época de Adviento, y se tiró al río. Bajo el temporal de nieve, el agua arrastraba pesados cascotes de hielo; sin embargo, la pequeña criada no logró ahogarse. La sacaron y no le pasó nada, no agarró ni siquiera un maldito catarro.” (Székely, 2007: 16)

En cuanto a la estructura de la sociedad, obras como la de William Burroughs sirve para percibir los símbolos en un orden distorsionado siendo ella misma, en su complejidad, un

ejemplo de ironía completa, de desarrollo refractario del lenguaje de la novela. En Burroughs el humor alcanza una categoría superior, pues no sólo desmitifica los elementos castizos y tradicionalistas de la metacultura anglosajona y occidental, sino que ofrece nuevos términos y objetos que generan distintos vectores relacionales para los lectores. Es un catálogo interminable de “rarezas” y extremos que persiguen la realidad del yo, en cualquiera de sus modalidades. Por eso, la ironía, el sarcasmo de su narración no siempre es de una alegría feliz, pero siempre de un humorismo inteligente. En Philip Roth, por su parte, hay una condena del capitalismo, una abierta oposición crítica al individuo sometido, enajenado, al que, de una manera risible, coloca en el borde del precipicio, en una nulidad inconcebible, que da miedo.

“Sería interesante si rezaba y se la chupaba al mismo tiempo” (Roth, 2011: Posición 3404)

“Te has limitado a girar en la dirección que te han enseñado, y te admiro por eso. No me importaría tener a alguien como Jesús hacia quien volverme. A lo mejor podría conseguirme unas píldoras de Voltaren sin receta. ¿No es ésa una de sus especialidades?” (Roth, 2011: Posición 3458-3460)

El humorismo suele convertir los deseos y pasiones del hombre en simples cachivaches. Este tipo de visión pone al hombre frente a su propia mediocridad, lo que constituye un ejercicio catártico muy efectivo. Además, la risa relativiza la posible seriedad implícita en los asuntos humanos que, al final, no son más que el resultado de una animalidad primitiva, más o menos embridada por la razón.

“Entre poema y poema (mientras Rosario dormía) hice algunos cálculos matemáticos. Si en cuatro horas te corres quince veces, en cuatro horas y media te deberías correr dieciocho veces, y en modo alguno diez. Lo mismo vale para mí. ¿Es posible que la rutina ya comience a afectarnos?” (Bolaño, 2012: 98)

En obras de fuerte intención crítica, como en *El evangelio según Jesucristo*, la desmitificación juega un papel primordial en el argumento del relato. En este caso concreto, afecta a personajes bíblicos, como José de Arimatea y, en general, a la llamada Sagrada Familia, haciendo de la novela una herramienta que desnuda los grandes mitos religiosos de la historia, y poniendo en cuestión el curso de nuestra propia identidad de civilización. Eso se consigue mediante la irreverencia, inapropiada a la hora de usar estos símbolos, y la humanización del concepto de Dios, que es una manera de eliminar del

mito toda condición divina y superior. Así, Dios poseería atributos humanos y, por consiguiente, se establecería en los mismos términos que un hombre.

“Los remordimientos de Dios y los remordimientos de José eran un solo remordimiento, y si en aquellos tiempos ya se decía, Dios no duerme, hoy estamos en condiciones de saber por qué. No duerme porque cometió una falta que ni a un hombre sería perdonable.” (Saramago, 1992: 127)

Para Sonia Álvaro, la literatura que pretende ser sólo un juego crítico divertido, es posible que consiga uno de los objetivos, pero no el otro, pues la risa no siempre nace de una situación ridícula o de un concepto cómico, sino que se produce a través de la negación del hombre o su crueldad; como pasa en la obra de Joyce (Álvaro Elviro, 2004: 349). La falsa beatitud de la pacata sociedad española, a este respecto, contrasta con la socarronería de la prosa de Josep Pla que busca, al ridiculizar los términos del mito religioso, hallar una respuesta a tanta irracionalidad y a tanta manipulación del ente social. El orden social siempre es un motivo de burla, sobre todo para autores como Groucho Marx, que ven en ella los cambios que expresan la llegada de la modernidad, y su forma de transformar socialmente al hombre. En este sentido, las relaciones matrimoniales ofrecen un campo de cultivo de la crítica.

“Personalmente, no veo por qué razón un hombre no puede tener un perro y una mujer. Con todo, si no puedes mantener más que a uno, te aconsejo que elijas el perro. Por ejemplo, si tu perro ve que estás jugando con otro perro, no va corriendo a su abogado para decirle que tu matrimonio ha fracasado y que pide seiscientos huesos mensuales para su manutención (...)” (Marx, 1977: 36)

Julio Cortázar está de acuerdo en el sentido desmitificador y desacralizador del humor en la literatura. Considera que la crítica que ejerce la risa la convierte en elemento indispensable para la modulación de la realidad. Pero de este sentido negativo de la acción también se deduce, según él, una nueva positividad ya que el humor “al destruir construye” (Cortázar, 2013: Posición 2161-2169). Es decir, que el derrumbe de los términos anticuados conduce al descubrimiento de una significación novedosa y válida para la nueva sociedad, que normalmente está implícita en el lenguaje antes usado, y que había permanecido oculta por la acción de la metacultura. Ese efecto liberador de la risa es similar al que, para la generación *beat*, producían drogas como el LSD, ya que, como afirma Allen Ginsberg, “te libera de una visión demasiado singular y limitada de la realidad” (en Duval, 2013: 62), ofreciendo un lenguaje de progreso y renovación. Al

mismo tiempo, y como hemos dicho, el humor se confiere como una rebelión pacífica, sarcástica contra el sistema, convirtiendo el dolor en risa. Lo que observamos en la actitud de Dill, en *Matar un ruiseñor*, cuando dice:

“-Sí señor, seré payaso –insistió-. Como la gente de este mundo sólo despierta mi risa, entraré en el circo y me desternillaré de risa.” (Lee, 2006: 336)

Para Gloria Videla, los modernismos, principios activos de un humorismo ácido y crítico -hasta el punto de poder considerarse mecanismo político de intervención, en el marco de la literatura-, al valorar el arte por encima de la mediocridad de la vida, conducen a un cierto “desdén” por el mismo, ya que desprecian los procedimientos aceptados y reconocidos largamente como artísticos y que, ahora, dependen de un marco de contextualización tradicional y enajenante. “El arte se burla de sí mismo”, nos dice, “se ironiza, confraterniza con el humorismo” (Videla, 1971: 97). Pero, en cierto modo, esta visión desmembradora de todo objeto humano es un objetivo vital a cumplir, y la acción corrosiva del humor cumple con ella a la perfección. Incluso el autor se desacraliza a sí mismo, quitándose importancia, no sintiéndose centro de una revolución estética, aunque ésta se pretenda, limitación que llama la atención sobre la mortalidad de todo pensamiento. Esta actitud humilde y honesta, casa a la perfección con la que aparece en *Cristo en la morería* donde Cansinos Assens, por boca de su hermana –personaje intertextual y omnipresente en su simbología particular- minimiza los efectos del relato y su estética novedosa.

“-Tú déjame a mí... Ya verás como encuentro... Tú escribes cosas que se podrían decir desde un púlpito... Lo único que tienes es que abusas demasiado del estilo bíblico... de los senos y de los tálamos... pero eso puede arreglarse...” (RCA, 1924: 10)

En otro relato, *El pecado pretérito*, el sevillano alude, ahora, al paso del tiempo, que engulle cualquier tipo de pretensión artística. Es decir, que todo esfuerzo individual tiene su valor en el transcurso del mismo, no en la supuesta inmortalidad de la obra artística, a la que en ocasiones aluden los modernistas como un objeto idealizado. Es otra forma de humanización de la revolución estética, que demuestra que Cansinos Assens no tiene reparos a la hora de reconsiderar los presupuestos de todo arte, incluso del suyo propio.

“¡Cuánto fatigan las evocaciones antiguas! ¡Comprendo que envejezcan tan aprisa los catedráticos de Historia!” (RCA, 1923: 40)

Los escritores, en su afán autocrítico, también ponen en solfa la condición misma de literato en una sociedad mercantilizada, donde los valores de la obra se han reducido a una reseña pública o a un número de ejemplares vendidos. En este sentido, los parámetros asociados convencionalmente con la literatura comercial no corresponden con los valores intrínsecos de la escritura, como ejercicio creativo. Pero, además, colocan al creador, como individuo, en una posición de marginalidad dura y triste. Algo que va en detrimento más del orden social, que de él mismo.

“I’m a writer, although don’t ask me what I’ve published.” (Mailer, 2013: Posición 597)

El sarcasmo, como en *Historia de un servidor*, puede nacer de una idealidad inocente; la irreverencia cultural, que deriva de todo ese mensaje colectivo que impregna a los seres, ataca directamente a los *tótems* culturales. Hay una especial predilección por la prensa y los medios de comunicación, involucrados en su esencialidad industrializada, en la elaboración de modelos estereotipados de realidad, cuya exigencia de un lenguaje normativo, modelizado, convierte a la comunicación en un mero trámite insulso y antinatural. Por eso el ataque resulta tan revelador, en este caso.

“En la clase turista, a sus espaldas, varias personas gemían, una azafata acababa de pasar con una nueva provisión de bolsas de papel y, tres asientos más adelante, un hombre acababa de vomitar sobre el *National Observer*, mirando avergonzado a la azafata que lo ayudaba a limpiarse. –No se preocupe –lo consoló la muchacha-. A mí me ocurre con el *Reader’s Digest*.” (King, 2012: Posición 6859-6862)

3.7.3. *La caricatura.*

Dentro de los procedimientos humorísticos, la caricatura se sirve de los excesos y formas de la realidad para elaborar la crítica. La caricatura tiene un material de trabajo abundante y prolijo, y no requiere de un gran esfuerzo pues, como afirma Marc Augé sobre la “sobremodernidad” de la sociedad: “las formas caricaturescas (...) hacen particularmente fácil su denuncia” (Augé, 2014: 36-37). Es decir, que la caricatura es sólo

la constatación de un estado de cosas, de un momento de degradación y descomposición de la realidad histórica, que puede ser revisado mediante procedimientos amplificadores como éste. Jaroslav Hasek, en su relato sobre el soldado Svejik, hace referencia, por tanto, a un mundo cuyos valores están en evidente crisis; una sociedad que se enfrenta a sus problemas por medio de la violencia, destruyendo toda esperanza y todo proyecto vital de los ciudadanos. Sólo el cinismo, la locura o la evasión pueden salvar al individuo de su extinción física y mental, mediante un proceso quevedesco. Utilizar el himno nacional para ejemplificar cómo se planea un magnicidio es deformar el sentido de nación, y el respeto popular que se presupone por el jefe del estado, institución singular y representativa. Svejik tiene una forma característica y simplona, pero muy aguda, de clasificar a la gente y a los personajes de la sociedad, con términos como “prescindibles”, “gordos”, etc. No hay exaltación o admiración que no pase por una mirada natural, primaria, a los seres humanos, desnudos frente al objetivo.

“-Así que nos han matado a Fernando –dijo el ama al señor Svejik (...)

-¿De qué Fernando habla, señora Müllerová? –preguntó Svejik sin dejar de masajearse las rodillas-. Yo conozco a dos Fernandos. Uno es criado del droguero Prusa, aquel que una vez se untó por equivocación el cabello con pomada, y también conozco a un tal Fernando Kokoska, que recoge mierda de perro. El mundo poco perdería sin ellos.

(...)

-¡Virgen santa! –exclamó Svejik-, ¡qué cosas! ¿Y dónde han matado al archiduque?

-En Sarajevo, señor, con un revólver, mientras iba en coche con aquella mujer, la archiduquesa. (...)”

(Hasek, 2008: 11-12)

Ese escapismo fatal del hombre de su sociedad, conlleva una serie de negaciones absolutas, incluso de uno mismo, cuya verdad no puede permanecer soterrada. En esta magnífica novela, el sarcasmo campa a sus anchas: todo hombre sano, en período de guerra, está condenado a morir en combate. La historia ha puesto su espada de Damocles sobre las cabezas de los desgraciados. Así que la enfermedad es la única manera de sobrevivir, paradójicamente. Svejik en su lógica quijotesca, no obstante, no rehúye su responsabilidad.

“-Quédese donde está, señora Müllerová; aparte de las piernas soy carne de cañón, estoy sano como un toro, y ahora que a Austria-Hungría las cosas le van de mal en peor, hasta los mutilados deben saber cuál es su deber. Prepare café y no sufra.” (Hasek, 2008: 64)

La deformación del personaje llega aquí hasta su máxima expresión. Svejik es un personaje caricaturizado en el orden de su aspecto físico y personal, hasta el punto de ser convertido en personaje para los demás, dentro del orden ficticio de la novela. Es decir, que el protagonista llega a acumular dos grados de manipulación humorística: el de los que los contemplan en el nivel de la ficción, y el de los lectores. Eso sin olvidar que el autor, desde el inicio, ha tenido una intención humorística hacia él, tomándolo en serio únicamente en el aspecto útil de su existencia. Por eso Svejik, en su singularidad, puede permitirse el lujo de saltar por encima de las normas de toda moral, decencia o convencionalismo. El mundo al revés: es Svejik el que ejemplifica la lista de pecados al capellán, aunque en el último descrito le dice, veladamente, que ambos, en ese momento, están cometiendo uno.

“-Me gustaría saber, Svejik –observó el capellán-, cómo se puede pecar con el tacto.

¿Puedes explicármelo?

-De muchas manera, padre. Por ejemplo, la mano se le puede resbalar en un bolsillo ajeno, o pueden pasar “cosas” en una sala de fiestas, ya me entiende, ¿verdad?, ¿qué cosas se hacen allí?

(...)

-¿Y con la lengua?

-La lengua y el oído van a la par, padre. Cuando alguien habla por los codos y el otro le escucha.”

(Hasek, 2008: 158)

La muerte tampoco es un trance tan especial. A uno de los personajes se le aplica la extremaunción con aceite de ricino, usado para las botas y las puertas. Lo que puede constituir un insulto contra la memoria del difunto, en términos de normalidad, no supone indignidad alguna, pues es visto como una acción práctica: el mismo aceite servirá para una cerradura que chirria “escandalosa” cuando uno de los actores vuelve de madrugada. El muerto no ha de poner objeciones a este aprovechamiento del material y la ocasión.

La caricatura puede servir, a la vez, para conectar procedimientos literarios que habían sido sedimentados por la historia o que, pasado el tiempo, encuentran un acomodo conveniente en la reciente contextualidad artística. La caracterización que Julian Barnes hace del bestiario simbólico de Flaubert es un brillante juego de palabras que inicia una disertación sobre la personalidad humana y literaria del escritor. Una caricatura que tiene mucho de la literatura de fin de siglo. Del mismo modo, elabora una lista de las absurdas condiciones que, en su opinión, sirven para que la crítica objete aquellas obras que desea

martirizar. Este desnudo integral del oficio crítico, se desarrolla a través de un sarcasmo en cascada.

“1. No volverán a escribirse novelas en las que un grupo de personas, aislado por las circunstancias, regrese a la “condición natural” del hombre (...)

2. No se escribirán más novelas sobre el incesto. No, ni siquiera las de muy mal gusto.

3. No habrá más novelas cuya acción se desarrolle en los mataderos. (...)

8. Prohibidas las novelas en las que el narrador, o cualquiera de los personajes, sea identificado simplemente por la letra inicial. ¡Todavía hay quien lo sigue haciendo! [ver Kafka]” (Barnes, 1994: 118-119-120-121)

Por ello, la caricatura, donde lo grosero, lo escatológico, lo llamativamente exagerado, forman parte, podríamos decir, de un concepto barroco del arte donde se entremezclan los agrisulces de la personalidad humana, valora las situaciones en su totalidad, y no sólo desde el punto de vista del lenguaje adquirido, o desde el deseo intencional de reconstrucción de la sustancialidad literaria. Ambos aspectos han de quedar manifiestamente registrados y el lector, mediante la herramienta humorística, percibe el doble sentido con cierta facilidad. El efecto comunicativo del humor caricaturesco desarma imágenes como la del clasicismo amoroso y el espíritu de lo común, mostrando a un hombre desnudo, auténtico. La crítica se construye sobre la simbología aceptada, primordialmente, pues es la que estereotipa artificialmente los modos de convivencia. Por eso no extraña que la degradación provenga de un sentido de lo sexual, lo grosero o lo coloquial, que rebajan las expectativas de todo orden institucional, y lo equiparan al devenir cotidiano de las gentes. Es lo que hace Laurence Sterne al comparar a un espermatozoide con un cargo público, procedimiento risible y supuestamente épico, donde la epopeya de aquél en su camino hacia el óvulo es representada como la andanza de un personaje aventurero.

“Se trata de un ser de tanta actividad –en el amplio sentido de la palabra-, de un congénere nuestro tanto como lo pueda ser el Lord Canciller de Inglaterra. (...) nuestro caballere (..) su fuerza muscular, su virilidad (...) caería víctima de repentinos sobresaltos o de una serie de melancólicos sueños y fantasías por espacio de nueve largos meses.” (Sterne, 2000: 67)

Por eso, todo fundamento histórico en *Tristram Shandy* es fuente de caricatura y humor. Toda comparación inverosímil y jocosa, altera la imagen y resulta provocativa. Elabora desviaciones del discurso hacia reflexiones que no parecen venir a cuento, y que generan

un lenguaje original y esperpéntico, que es otra forma de caricatura, en este caso del código intelectual. En cuanto al aspecto quevedesco físico de la caricatura, Sterne da mucha importancia a la nariz, como elemento aristocrático y representativo de su sociedad; la falta de ella –de tamaño, se entiende- se considera un defecto que da derecho a una compensación para la esposa. De manera que se consigue ridiculizar al ente social, pero también degradar la figura del marido, que es sólo una marioneta sin personalidad en manos de su mujer y del mundo que los contempla como pareja oficial. Del mismo modo, la línea narrativa tiene una forma caricaturizada, que puede obtenerse de la perfección ridícula de una línea recta o de una curva grotesca. El infantilismo es patente.

“He aquí algunas de las líneas en las que me he movido en los primero cuatro volúmenes. En el quinto lo he hecho mejor. La línea que he descrito venía siendo así: [dibuja] (...)” (Sterne, 2000: 482)

Igual que la literatura es objeto de la burla en *Ulysses*, también la poesía, en particular, recibe “homenajes” orgánicos, putrefactos, que son elementos caricaturescos muy propios de la narrativa joyceana. Entonces, la poesía puede aparecer como resultado de lo que comemos, de la misma manera que la parodia caricaturiza la política o la sociedad, o la liturgia, en una actitud herética y satírica similar a la irreverencia que presenta frente a otros estamentos oficiales.

“No me sorprendería que fuera esa clase de comida de ahí lo que produce como ondas del cerebro lo poético. Por ejemplo uno de esos policías sudando por la camisa estofado irlandés no se le podría exprimir ni un verso. No saben ni qué es poesía.” (Joyce, 1999: 238)

La obra de Ramón Gómez de la Serna o de Djuna Barnes, por ejemplo, no carecen de este procedimiento caricaturesco. Mientras, el primero, alude a la exaltación patriótica de los personajes, representada en el movimiento de su “doble papada” (Gómez de la Serna, 1970: 3), en la segunda, Inmaculada Cobos descubre una utilización de la corporeidad femenina que llama la atención sobre la falta de iniciativa social de la misma, y que critica, a su vez, la utilización de la mujer como un objeto de uso y consumo (Cobos Fernández, 1995: 205). Es por ello que sus personajes están “despojados casi por completo de humanidad”. Marcel Schwob o Torrente Ballester no dudan en poner en la picota a personajes e historia, siendo, en el francés, el humorismo un elemento destacado por su acidez intrínseca.

“-¿Pero acaso sus habitantes no están enteros? –preguntó, inquieto.

-Sí –le respondí- pero es que se suscriben en grupo.” (Schwob, 2007: 33-34)

En *La saga/fuga de J.B.* una competición popular, que trata de demostrar la supremacía de nombres del sexo masculino sobre el femenino, ofrece una parodia de la lucha por el dominio social que recuerda a la fábula de Günter Grass, y que tiene el mismo efecto caricaturizador de la historia. El histrionismo de ciertos personajes, que aluden al colectivo desde sus tipologías y no desde una visión globalizada, como la anterior, es un procedimiento cercano, pues despierta la empatía del lector y acude a conexiones de la conciencia que valoran el lenguaje internamente, no desde una perspectiva de código. Es lo que pasa en *La conjura de los necios*, donde el histrionismo de los protagonistas nos transporta a una ciudad que, narrativamente, cumple con los absurdos tópicos en los que todo hombre está envuelto. La exageración pone el acento en aquellos aspectos que indican la mediocridad del ser humano, y su infame conmiseración por sí mismo, al no ser capaz de desprenderse de su moralidad de artificio.

“-Escribió usted la carta para vengarse de Levy Pants porque no la jubilaban, ¿verdad?

-Sí, sí –dijo vagamente la señorita Trixie.

-Pensar que confiaba en usted –escupió la señora Levy-. ¡Devuélvame esa dentadura!

Pero su marido le impidió que metiera la mano en su boca.” (Kennedy Toole, 2013: 369)

Otras veces, la caricatura no afecta sólo a figuras humanas, sino que son los objetos inertes los que se personifican. Ramón Gómez de la Serna, al hablar de los faroles como de protagonistas humanizados, exaltando sus valores como si fueran los guardianes de unos principios y condiciones superiores, coloca la ética y la moral en el terreno del absurdo, al estar supeditados a objetos que no son capaces de pensar por sí mismos. En la realidad del hecho crítico, la irracionalidad de leyes, del concepto de justicia humano, de las instituciones que han de velar por la convivencia, parece que hubieran sido redactadas y conservadas por objetos ajenos a toda humanidad. De ahí que la visión materialista de Gómez de la Serna tenga un principio argumental muy bien fundamentado.

“Recuerdo también un farol que parecía estar facultado por Dios para poder confesar en caso extremo al que cayese transido de muerte a sus pies. “Confesiones in farolis extremis.”” (Gómez de la Serna, 1973: 71)

El lenguaje está personificado como un elemento de cotidianidad, pero no comunicativo sino atributivo.

“Fuma Miguel en presente de indicativo.” (Guelbenzu, 1982: 116)

En este caso, la imagen de una mujer que expulsa ristra de palabras, en la obra de Samuel Beckett, representa la incontinencia verbal, la verborrea insulsa y opaca que, como una broma expresionista, nos pone ante la evidencia de que el lenguaje no puede ser explotado como una desbordante e inútil herramienta, sino como un objeto de precisión, cognitivo y socializador, valorizando la palabra en su sustancia, y no banalizándola alegremente dentro de su inmediatez. La caricatura nos traslada, asimismo, a dimensiones del ser humano que no parecen regidas por la lógica del comportamiento. La tipología moral de los individuos ha perfilado tipos con características muy delimitadas, que la novela moderna transforma en objetos de deformación. Así es como se puede concebir una extrema sensibilidad artística en la personalidad de un criminal, como el que protagoniza *La naranja mecánica*, haciendo compatible el amor por lo bello y la pulsión destructora. O también podemos encontrarnos con los mitos de la literatura “modernizados” hasta el extremo de lo grotesco. ¿Quién podría imaginar al flautista de Hamelin convertido en un “camello”?

“Hay veces que se ven hasta cincuenta yanquis desastrados que sueltan chillidos enfermos, trotando detrás de un chico que toca la armónica, y allí está su Hombre, sentado en un bastón-asiento echando pan a los cisnes, un travestí gordo paseando su afgano por la calle Cincuenta Este (...)” (Burroughs, 2008: 21)

La degradación del individuo caricaturiza, generalmente, comportamientos mundanos, mostrando una falta de principios, un desprecio por la dignidad del ser y una escasa empatía, en el caso de un prójimo débil y menesteroso. La dominación del inferior es una forma de castrar el principio de humanidad desde su raíz, pero también demuestra hasta qué punto el hombre puede depravar su estilo de vida y su conciencia misma de ser. El alma de algunos personajes queda tan al desnudo que producen repugnancia, pero no son más que caras amargas de la verdad que la desesperación esconde. Es un residuo de esa búsqueda de libertad que, en ocasiones, no responde a lo esperado. La literatura de William Burroughs ahonda intensamente en esos bajos fondos de la conciencia, y en

cómo el sujeto puede llegar a alterar el concepto de sí, creando un monstruo a partir de una lógica liberadora e incandescente.

“Recuerdo a un chico al que condicioné para que se cagase al verme. Luego le limpiaba el culo y me lo follaba. Cosa sabrosa.” (Burroughs, 2008: 41)

Este tipo de comportamientos vuelven al protagonista un ser dependiente de sus propias consideraciones extemporáneas, como si la irreverencia fuese la única respuesta a una vida enclaustrada que necesita salir afuera. De esta manera, no sólo en el comportamiento sexual, en las relaciones personales o en las adicciones peligrosas, se manifiesta la explosión revolucionaria del ser, dubitativa y exploratoria sino que afecta, indudablemente también, a todo convencionalismo social. El sarcasmo acaba convirtiéndose en el lenguaje del día a día.

“La calidad de la comida va descendiendo imperceptiblemente hasta llegar a ser basura en sentido literal, los clientes están demasiado intimidados por la reputación de Chez Robert y no se atreven a protestar.

Ejemplo de menú:

(...) El Queso de Limburgo curado al azúcar de orina de diabético y bañado en Matarratas casero flameado

Así que los clientes van muriendo directamente de botulismo...” (Burroughs, 2008: 151)

La caricatura es deformación y es exageración. Se minimizan los prejuicios contra los extremismos expresivos y, una vez abierta la veda, los escritores introducen todo tipo de expresionismos histriónicos, desafortunados, sin límite, que ofrecen una versión intimidatoria y bufonesca de la realidad.

“Después de que también se le llenara la garganta y le saliera el bocio, todo empezaría a presionar hacia abajo, hacia el interior, que se hincharía. Entonces se vería como un estúpido. Luego le llegaría al cerebro y con toda seguridad explotaría allí mismo y ensuciaría toda la casa.” (Grossman, 2012: Posición 4635-4637)

La escatología que desnuda la humanidad del ser, la mezcla intensa de cultismo y obscenidad, en perfecta integración, no niegan la literaturización de la realidad, sino que la reafirman y hasta la recrean en el papel, tal y como la observan en los objetos desde su óptica del esteticismo significativo que se quiere aplicar. Dean Moriarty es un Quijote

histrión y descabezado, cuya forma de actuar despierta el cariño y la admiración del lector, en *On the road*. Mientras que la realidad en *Hijo de Satanás*, de Charles Bukowski, aun moviéndose en parámetros parecidos, no deja de mostrar una ironía lacerante que ataca incluso a la visión que de la literatura tienen los propios autores. La caricatura de este autor, que deja una sensación mucho más triste y ácida, le sirve, en realidad, para valorizarse como escritor y pensador, algo que el mercado literario de su época no llegó a hacer hasta mucho más tarde, cuando el efecto de su modelo teórico ya había tenido una consecuencia panorámica en los lectores. Como los grandes genios, Bukowski intuía socarronamente el poder de su obra.

“-¡Aquí nosotros escribiendo algunos de los versos más grandiosos del siglo XX y ese pichaboba de Follaski llevándose los aplausos!” (Bukowski, 2011: 124)

Otros autores, empero, al caricaturizar el mito literario, procuran la defensa de aquellos valores que humanizan al escritor, y que surgen de una misión de transformación social, de aceptación de una moral más integradora que, en su día, fueron fuente de conflicto o de desprecio de sus producciones artísticas. También se trata, de manera general, de crear una corriente de opinión al respecto de los prejuicios maliciosos de la metacultura histórica, para derribar las barreras que separan a los hombres e impiden su libertad.

“Ernesto San Epifanio dijo que existía literatura heterosexual, homosexual y bisexual (...) Walt Whitman, por ejemplo, era un poeta maricón. Pablo Neruda, un poeta marica. William Blake era fileno, es decir de improviso podía ser maricón y de improviso simplemente asexual. Rubén Darío era una loca, de hecho, la reina y el paradigma de las locas.” (Bolaño, 2012: 83)

Si Dios es un mito de la historia y de la literatura, también puede someterse a la escena humorística que le tiene preparada José Saramago. La modernidad, asimismo, puede pasar por el mismo trago, del que se encargará Hermann Hesse de sacar un buen chiste, al recordar aquellos supuestos métodos “milagrosos” de la modernidad para salvar al hombre de su propia corrupción, decadencia y muerte, como si eso fuese posible.

“Me siento bajo la lámpara de cuarzo y procuro aprovechar al máximo la energía solar de esta linterna mágica, acercando lo más posible a ella las partes más necesitadas de mi cuerpo. Ya me he quemado varias veces en este intento.” (Hesse, 1972: 46-47)

Las instituciones también caben por el filtro de la literatura caricaturesca, y muy bien. Basta observar la comparación que Vázquez Montalbán hace del Tribunal de la Haya, a quien equipara con una gran mierda. La realidad social de Europa queda en entredicho sin ambages, al igual que en la reflexión en voz alta de Carvalho cuando pasea y comprueba el nivel de vida los holandeses, y compara con la situación de añoranza y desplazamiento de un obrero español. Su “¡Qué bien vivís!” es bastante sintomático de la falsedad del planteamiento unitario de la gran idea histórica del continente. Así como la hilaridad de Henry Miller en *Sexus*, puede parecer cruel y ofensiva, la risa desatada de la literatura grouchomarxista es tan acertada como primitiva, y dibuja la animalidad del ser humano de una forma convincente y natural.

“En todo caso, Alonso era un animal muy inteligente y supongo que su hábito de salir corriendo con nuestro coñac era algo típico de los San Bernardos, aunque muchos de mis amigos de dos patas han hecho exactamente lo mismo.” (Marx, 1977: 36)

Las dimensiones de la lógica no existen para la caricatura. O, tal vez, podríamos decir que existen modificadas, transpuestas a un reordenamiento de la materia crítica. Por ello, los autores que hacen de la realidad un teatro de escena completamente novedoso, al intentar encontrar la sustancia de la conciencia del ser, realizan una identificación sorprendente entre la estupidez y lo extraordinario. Esto ocurre en la obra de William Faulkner y constituye, en buena medida, el sustrato de su camino ontológico. En Rafael Cansinos, la novela está muy ocupada en diferenciar aspectos de la sociabilidad del hombre que resultan incomprensibles, y cuya crítica no necesita de histrionismo alguno, pues su sola presencia ya despierta, en su normalidad manifiesta, la reacción del lector. La literatura cansiniana, en su función de espejo deformante de la realidad, es, a veces, tan prosaica que llama la atención por la intensidad deformante que es capaz de extraer.

“-(...) ¿Tiene usted ya novia? ¿Ha pensado usted en eso?...”

-No –repuso ingenuamente Sánchez.

-¡Todavía no!

-¡Pues es lo más importante –repuso el jefe-. Lo primero que hace falta para casarse es la novia.”

(RCA, 1922b: 45)

Otras veces, los personajes dicen cosas que sólo ellos creen, y que hacen que la socialización del individuo resulte imposible, en estas condiciones. De ahí brota una risa inocente y chusca, vulgar pero indicativa, que inspira conmiseración.

*“-Quiere decir –intervino Alejandro-, que puede hacerte dormir con solo mirarte.
-¡Eso lo creo! –exclamó nuestra amiga-, pues sin necesidad de que él mire ya me estoy durmiendo.”*
(RCA, 1923e: 23)

La parodia lo deforma todo, pero la literatura cansiniana, además de transformar la realidad, degradándola, pone una risa en la desgracia y en la miseria, sugiriendo un horizonte de esperanzas para el individuo, necesarios para su reconstrucción.

*“¡Pensar que todas ellas tienen gonococos! ¡Esa danza es la danza del microbio! ¡Una danza macabra!
¡Besar el gonococo!”* (RCA, 1922c: 107)

La desgracia de la existencia, que tiene que convivir con su desaparición inminente, es un motivo de arraigo y humanización existente en la caricatura, pues todo rasgo deformante es humano por naturaleza. La ciencia ficción participa de esa consideración recordándonos que, a pesar de toda maquinización, el hombre posee una sustancia inmaterial perfectamente reconocible.

“-¿Te ajustaba tu ataúd de una manera diferente antes? ¿Por qué no pruebas los féretros extensibles de mister Cadáver? Están científicamente contruidos con Vitamina B1. ¡Usad los féretros Cadáver por su comodidad! Recordad que vais-a-estar-muertos-mucho-mucho-tiempo...” (Asimov, 2010: Posición 3998-4000)

3.8. EL SEXO COMO NOVEDAD.

3.8.1. La liberación sexual.

Uno de los elementos más condicionantes del lenguaje impuesto por la metacultura es el de las relaciones sexuales. La sociedad pervierte la naturaleza de dicho vector relacional del sujeto, transformando un espacio de expresión y liberación de los contenidos ontológicos en un estereotipo parametrizado. El sexo ha sido –y es– fuente de culpabilidades, marginación y moralidad social. Sin embargo, su original condición es básica para la comprensión del yo, que se manifiesta abiertamente en el contacto físico y sentimental con el otro. Por lo tanto, el orden sexual rígido no es más que una alteración intencionada de la naturaleza del ser, que influye directa y negativamente en los comportamientos sociales cotidianos. Hasta tal punto sabemos que esto es así, como que la tipología sexual es un atributo ineludible a tener en cuenta, a la hora de posicionar al sujeto en una clase dignificada o no, con un nivel asociado de prestigio o desprestigio general. Esta tipificación enajena la libertad de conciencia y destruye la arquitectura del yo. La literatura ha dado buena muestra, como en la novela *En brazos de la mujer madura*, de cómo la educación programada construye una idea distorsionada de lo que significan las diferencias sexuales, no sólo en los comportamientos sino, más importante aún, en la semántica orientada a los términos de uso y costumbre.

“-¿Eres un borracho? –preguntó el niño entre bocadillo y bocadillo.

-No, no soy un borracho.

-También eres un niño ¿eh?

-Creo que podríamos decir que soy una persona mayor.

-¡Eso es mentira! –dijo él desdeñosamente-. Todos los mayores son borrachos.

-¿Y tú cómo lo sabes?

-Porque mi papá es un borracho.

-¿Y tu mamá también? –pregunté.

-No, ella no es más que una mujer.” (Vizinczey, 2007: 137-138)

El sexo es evaluado como un arma social, como una herramienta funcional. Esto también supone, directamente, un intento de deshumanización del objeto consciente, y, de hecho, es el medio más eficaz para mecanizar al hombre y segmentarlo. Una acción que proviene de la socialización de las civilizaciones históricas, sin que la época sea un elemento diferencial decisivo.

“Paola no podía evitar sentirse culpable de su frigidéz, igual que no se hubiera sentido virtuosa haciendo el amor en la Edad Media.” (Vizinczey, 2007: 183)

En esa estructura de la desvertebración de los sexos, se incluye la violencia machista, que forma parte de la sociedad como un eje de la unidad familiar y de las relaciones aceptadas por el conjunto. La violencia ejercida por el hombre destruye a la mujer, como elemento social y como individuo, pero también convierte al sujeto agresivo, impositor, en una marioneta de la moralidad artificial, en un servidor a ultranza de la metacultura heredada y continuador de la historia falseada por el hombre. De tal modo, ambos sujetos pierden su condición de seres, aunque la dignidad se mantiene, indiscutiblemente, en el objeto pasivo, libre de la culpa y sometido a los dictámenes de una ley de relaciones injustas y desiguales. La realidad de la posguerra española es tan cruel como cierta, y la mujer, elemento fundamental de la construcción del mundo, aparece desdeñada y vilipendiada hasta extremos irracionales. La división social de los sexos encarece una acción inmediata del héroe protagonista para provocar la revolución de la estética y la moral de los pueblos. Esta constatación es un espejo que funciona como amplificador de la crítica de la identidad nacional, que no es sino un cúmulo de falsedades y disfunciones históricas.

“¿No sabes que siempre tomamos bollos?, aulló el abulo.

No, respondió ella haciéndose más pequeña, no lo sabía.

(...) Y de pronto, como el relámpago que revienta en un trueno, concentró toda la furia en el brazo que en un instante, sin que pudiéramos saber cómo lo había levantado, descargó un golpe seco y contundente sobre el rostro de la abuela. (...) Luego, lentamente, (...) se desabrochó el cinturón, tiró de él hasta que se desprendió de la última trabilla y sin darse el menor descanso azotó una vez y otra la espalda de la abuela que seguía echada sobre la mesa, con la cabeza oculta entre los brazos, y sin moverse. (...) ¡Estás loca!, bramaba, ¡no eres más que una pobre loca!” (Regás, 2007: 140-141)

Sin duda, uno de los resortes más llamativos de la nueva novela hace hincapié en este aspecto de la ontología humana. El sexo ofrece una visión íntima muy precisa de los sentimientos y anhelos del hombre, así como un modelo relacional de primerísimo orden, puesto que no sólo construye vectores relacionales sino que construye una moral, unos principios de solidaridad, una visión flexible de la educación, de la cultura, de los modelos y perspectivas del ser humano. El sexo es una amalgama de criterios, un lenguaje propio, y necesitaba ser puesto en el primer plano de la narración. Rafael Cansinos Assens, como pionero de los elementos catalizadores de la renovación novelística, pone la dialéctica

sobre el ser sexual del hombre en el seno de la voz actora. Es un sexo cargado de romanticismo, de melancolía, de bisoñez, pero también se enreda con un erotismo intenso y oscuro, pues los personajes que protagonizan sus relatos cargan con el peso de una represión largamente enraizada. De la misma manera, lo que Benito Varela llama el “pansexualismo” en Aldous Huxley (Varela Jácome, 2003: 146), refleja la preocupación constante de los autores por construir la ontología humana desde el ámbito de las “represiones, las inhibiciones, los complejos sexuales”, como “imperativo de los instintos”. En la obra de Huxley, según Varela, “el amor libre es el único permitido”, ya que éste construye una utopía idealizada, en la que hasta la felicidad está programada por el sistema. Pero, como sabemos, la expresión sexual, por liberadora que sea, ha de estar sometida, en primer y único lugar, a los vaivenes de la conciencia del sujeto, no a una visión especular y modélica sobre el comportamiento o las tendencias íntimas. Así que la realidad que recrea Huxley no es sino una cruel deformación de lo que, en la práctica, debe presidir toda relación humana. Al final, como vemos, el hombre es tratado como ganado, cuyas acciones son analizadas en laboratorios de la moral y la fertilidad. En autores como Henry Miller o Charles Bukowski, el sexo es una manera de huir del dolor, lo que se muestra en una sordidez normalizada, que rompe con la visión convencional aceptada hasta entonces. En *Viaje al fin de la noche* también Céline plantea la posibilidad de que el placer sea lo imprescindible, un elemento más importante, aún, que toda manifestación de amor.

“Tres semanas había durado su agonía y su madre, en la cama de al lado, ya no podía dormir de pena, conque se masturbaba, su madre, todo el tiempo durante tres semanas de agonía y hasta después, cuando todo hubo acabado, ya no no había forma de detenerla.” (Céline, 2001: 409)

Esa explicitación del sexo es la culminación de la línea que va desde el romanticismo hasta el erotismo, siguiendo por la sexualidad y sublimando en la pornografía. James Joyce propone la alteración de los modelos sexuales convencionales, al feminizar a Leopold Bloom, como medio de mostrar la debilidad del hombre. Pero éste, además, esconde un deseo inconfesable: la necesidad de ser ordenado por alguien, presenta la dominación como un deseo de expiación del dolor provocado por una acción incorrecta, o tenida por inmoral por el actante. Bloom acaba, en el sueño, convertido en ganado que se subasta. Experimentar el deseo desde la otra posición es de una morbidez extrema. En el caso de la literatura de Djuna Barnes, parece que está claro el origen sexual de su

escritura, que pretende reflejar el “exilio de una opción sexual considerada como estéril y desviada, el lesbianismo” (Cobos Fernández, 1995: 152-153). Esta intención narrativa influye abiertamente en el esteticismo exclusivista de su novela y manifiesta una actitud altamente crítica, al descifrar el amor sexual como una transgresión de las costumbres sociales adquiridas.

“Dos energías se la disputaban, el amor y el anonimato. Pero estaban tan “hechizadas” la una con la otra que separarse era imposible.” (Barnes, 2004: 92)

El amor y el sexo son dos dimensiones relacionadas, claves en la creación humana. La ciencia también se ve arrastrada por lo mórbido, por el descubrimiento de que la búsqueda de lo nuevo lleva asociado un placer sexual, que es un estimulante. Algo que Torrente Ballester narra con estilo ensayístico.

“Créame: hasta el lenguaje matemático más riguroso encierra una significación erótica. La unidad, base del cálculo, es un fallo; y el dos, sin el que no habría relaciones de cantidad, es la pareja humana.” (Torrente Ballester, 1988: 181)

También puede ocurrir que, imbuidos de la acumulación de los modelos del pasado, la idealización de los sexos, y su papel en el desarrollo de la actividad sexual, haya mantenido ciertos mitos que son difíciles de erradicar, así el de la mujer como devoradora del hombre. En Samuel Beckett, la mujer es como un pulpo de alargados tentáculos que engulle a su presa. La espontaneidad de este lenguaje sensorial sugiere un abandono que da a parar en una experiencia orgánica intensa, entre el sexo y la muerte, algo que ya había sugerido Rafael Cansinos en *Ética y estética de los sexos*. Esa idealización de los paradigmas del sexo –fundamentados, básicamente, en la figura de la mujer-, coloca la belleza femenina, en su máxima expresión, en la condición de mal para el hombre, símbolo de la mantis religiosa. Igual que Beckett, García Márquez explota esta idealización negativa del sexo femenino en la figura de Remedios, la bella, tan excelsa como fría. Parece como si la belleza pétrea y distante fuese un estigma de toda perfección de la forma, y hubiese atravesado transversalmente los espacios de la literatura, que son los espacios de la memoria colectiva del hombre, su consecuencia. El erotismo, por ese motivo, puede ser visto como una amenaza social y, de hecho, es un peligro moral; el deseo sexual es un mal soportable en el silencio frente al entorno de las relaciones externas. La obra de Edith Warton, en este sentido, enlaza con la de Agustín Gómez

Arcos, por ejemplo, en la manifestación opresora del colectivo sobre los niveles de independencia del sujeto. En Gómez Arcos, no obstante, la naturaleza del incesto como un amor puro y romántico es, precisamente, un punto de partida de irreverencia frente a esta situación de imposición generalizada. El aprendizaje del sexo entre los hermanos forma parte de un ancestral rito, donde los juegos esconden una intencionalidad soterrada. La libertad del mensaje que el novelista muestra es propia del sentido narrativo del sexo, que se abre paso en el siglo XX, a partir de una regeneradora visión del modernismo (ver también la obra de Pasolini).

“Con aquel juego me acostumbró a saborear el más profundo placer. Me chupaba las orejas sujetándome con fuerza por la cintura mientras yo me retorcí y gritaba en silencio, suplicándole que parara. Pero él no soltaba presa y seguía, hasta que me llevaba al borde del delirio.” (Gómez Arcos, 2007: 93)

En *Myra Breckinridge*, Gore Vidal propone un aspecto de la sexualidad que tiene que ver con el modelo identitario. La transformación de Myron en Myra es la consecución de una feminización social, de una liberación de los sexos, de los impulsos antes irreconocibles. El sexo, condicionado por una etiqueta social, institucionalizado, es un sexo desnaturalizado, a todas luces, y que no tiene recorrido en el orden de las conciencias. Por lo tanto, ha de ser liberado de sus ataduras y reconocido ampliamente, sea cual sea esa condición, y por extraña y ajena que nos parezca.

“Randolph se mostró de pronto escrupuloso.

-Por favor, Myra, ya sabe usted cómo me trastorna cualquier referencia explícita a lo anal.” (Vidal, 2000: 216)

Luego hay una descripción del sexo que, en su intensidad expresiva, cae en la inocencia de lo corporal, que puede ser dibujado como una acción primaria en la que se imbrican sentimientos de normalidad, de apego, de protección. Michel Houellebecq no sólo explicita, con profusión de detalles, los aspectos sexuales de sus protagonistas, sino que lo enmarca en un entorno de familiaridad, de ternura, que da un sentido de unidad a las almas que protagonizan la escena.

“El día se asentaba, empezaba a oírse el rumor de la circulación; el esperma saltó sobre sus pechos. Recogí un poco con el índice, se lo tendí para que lo chupara y luego la abracé.” (Houellebecq, 2014: Posición 326-327)

En este estado de latencia, los personajes encuentran que el diálogo a través de las palabras es insuficiente, incluso molesto, y descartan todo medio de comunicación que no sea lo corporal. Del mismo modo, el personaje de Esther confiesa su aversión por el enamoramiento, al que considera una esclavitud inútil y destructora, por lo que prefiere la experimentación sexual para aplacar la pulsión de la conciencia, la necesidad de apagar el sentimiento de soledad que embarga a toda persona. Ese sentimiento del erotismo, como una herramienta comunicativa, es la que, en *Tentación*, descubre el protagonista en su niñez.

“Me fijé tan bien que sigo sin olvidarlo. Aún puedo ver aquellos muslos blancos, embriagadoramente hermosos, que asomaban por debajo de su falda; su rostro, en cambio, se ha desvanecido de mi memoria.” (Székely, 2007: 66)

La expresión social del sexo lleva aparejada, como no podía ser de otro modo, conceptos y consecuencias del modelo teórico de convivencia, basado en el lenguaje histórico heredado. Por supuesto, el sexo, como elemento liberador, ha de estar matizado por el sentido de culpa. David Grossman se pregunta, en *El libro de la gramática interna*, por la existencia del pecado en la acción del beso. Su pregunta es un alegato contra los márgenes impuestos por la moralidad artificial de la civilización. La misma pregunta que flota en *El mar, el mar*: la superación del matrimonio como institución implantada y reconocida, en favor de la libertad sexual y amorosa del individuo consciente, es un criterio de búsqueda del ser. Es, por ello, un gesto de rebeldía y compromiso de la realidad íntima por encima de la realidad que los demás imponen con su criterio ajeno.

“El matrimonio es una especie de lavado de cerebro que obliga a la aceptación de muchísimos horrores. Con frecuencia los pasados, sin darse cuenta siquiera, se van volviendo desaliñados, feos y sin gracia. A veces, me dedico a reflexionar sobre esos horrores, con el nuevo objeto de deleitarme pensando en cómo he escapado de ellos.” (Murdoch, 2005: 86)

Cuando Ángela Godwin escribe a Charles una carta personal, vierte en ella una sexualidad de la mujer que se acerca a la primera edad adulta, manifiesto de una liberación femenina. Es como el inocente descubrimiento de la homosexualidad para un ser que, hasta entonces, había poseído un sexo funcional, nada convincente. La mujer que expresa su sexualidad introduce en el discurso elementos de equiparación social, de crítica del

modelo anterior, y ofrece una perspectiva ignorada, hasta el momento, con lo que la novela cumple una función de radical renovación del lenguaje.

“Nosotros, que nunca hemos dejado de excitarnos mutuamente, no nos imponemos promesas ni juramentos ni restricciones, mientras que con él joder resulta repugnante incluso durante los dos minutos al mes en que te inclina sobre la mesa del comedor y te lo hace por detrás.” (Grossman, 2011: Posición 42-44)

Grossman también ofrece distintas posibilidades de la nueva sexualidad femenina: desde la aceptación de la promiscuidad y el placer, hasta lo que llama “el lado satánico del sexo” (Grossman, 2011: Posición 360-361), que es una vertiente desdoblada de lo negativo en la pulsión primaria. Algo así como una reacción instintiva ante la animalidad del cuerpo.

“Incluso muerta, Drenka le provocaba una erección.” (Grossman, 2011: Posición 932-934)

El hombre que ha crecido sexualmente al “olor a estofado de aquellas partes cebollosas” de las prostitutas (Grossman, 2011: Posición 2942-2944), ha descubierto su conciencia primaria en los márgenes de la sociedad establecida. La prostitución, aletargada como un problema social de siglos, se dice aquí que juega un papel “principal” en la vida del protagonista, como si generaciones enteras de hombres hubiesen descubierto sus pulsiones en el lado oculto de la existencia, en lo prohibido. Esta reacción de amor-odio hacia lo marginal del sexo, que se puede leer en el romanticismo maldito de Baudelaire, por ejemplo, es tan significativo que infiere una crítica destructiva a todo el sistema, que es incapaz de reconocerse a sí mismo y sus insignificancias. El mismo sistema que descubre una feminidad incipiente que cuestiona el papel de la virilidad, y su modelo mismo, como consecuencia indirecta del nacimiento de un nuevo hombre. Por eso, Umberto Eco establece diálogos abiertos entre sus personajes, en entornos históricamente reconocibles, en un pasado mucho más adusto, si cabe, que en la actualidad, para denotar el interés creciente del hombre en afrontar con valentía los retos que ofrece su abierta sexualidad.

“(...) encontraos un amante.

-¿Una amante?

-Será mejor que el café. Sufriendo por una criatura viva, mitigaréis las congojas por una criatura muerta.

-Jamás he amado a una mujer –confesó Roberto, encendiéndosele el rostro.

-No he dicho una mujer. Podría ser un hombre.

-¡Señor de Saint-Savin! –gritó Roberto.

-Se ve que venís del campo.” (Eco, 2005: 103)

La explicitación del sexo es una versión cotidiana de ese erotismo idealista que pulula por la historia de la novela moderna. Hay algo de desgarrador en esa forma de facilitar la memoria del sexo. Es como una confesión prodigiosa de las intimidades de la conciencia, no sólo de los actos, puesto que la descripción llega más allá de nuestra imagen de sujetos sociales, para adentrarse en los rasgos del sujeto-yo más descarnado.

“No tuve tiempo para responder y tal vez fue mejor así. Brígida, sin dejar de mirarme, se arrodilló, me abrió la cremallera y se metió mi verga en la boca.” (Bolaño, 2012: 26)

Una de las cosas que nos descubre la novela, sobre todo en obras como *Lolita*, es que el objeto sexual es un producto de la creatividad personal o la imaginación. La corporeidad consecuente es sólo una derivada necesaria de esa modelización interna del ser.

“Era Lola cuando llevaba puestos los pantalones. Era Dolly en la escuela. Era Dolores cuando firmaba. Pero en mis brazos fue siempre Lolita.” (Nabokov, 2014: 15)

El impresionismo modernista se engarza en esta novela para recrear el mito sexual de la mente del protagonista, obnubilado por la potencia erótica que él asocia a la criatura femenina. Annabel, entonces, se reencarna en Lolita, materializando la impresión que ha quedado grabada en la mente. Ese mito erótico personal parece bañarlo todo, ocupar todo el espacio de la existencia, porque la pulsión sexual del protagonista está incompleta hasta no consumir su posesión, y navega en la incertidumbre de su debilidad que, a la vez, es poderosa y devoradora. Al reconocer ese paroxismo libidinoso, esa alteración de la sexualidad convencional, Nabokov nos pone al borde del precipicio, pues cuestiona todo lo que habíamos considerado una sexualidad “real”. El egocentrismo del personaje podría ser puesto en los márgenes de una cierta patología social o individual, pero es más un deseo de reconocerse como enfermo, para justificar de ese modo su extrañeza ante el descubrimiento de la pasión soterrada. En otros casos, como en *Memorias de Adriano*, amores marginales, como el amor homosexual, son mostrados como un culto a la belleza, en este caso masculina, y a la sensibilidad humana, alejado de todo cuanto suponga morbo. Marguerite Yourcenar relaciona lo mórbido con una sexualidad ramplona e

inmediata, a diferencia de Nabokov, con una clara intencionalidad cultista acerca de las relaciones sexuales.

“La imagen de Lucio adolescente se recorta en rincones más secretos del recuerdo: un rostro, un cuerpo, el alabastro de una tez pálida y rosada, el exacto equivalente de un epigrama amoroso de Calímaco, de unas pocas líneas claras y desnudas del poeta Estratón.” (Yourcenar, 2002: 146)

De diferente forma, tanto Günter Grass como Groucho Marx construyen y elaboran un discurso que se sostiene sobre la lucha de los modelos sexuales. La sociedad y la historia, para estos autores, es una constante búsqueda de la consagración de un modelo en el que se encuentren reconocidos ambos actantes, con la salvedad de que uno de ellos –el femenino- acaba normalmente sometido por el otro. Esta anormalidad de la civilización humana da pie para todo tipo de caricaturas, y para una desviación del lenguaje de la tradicionalidad, que resulte irritante y provocativo.

“Esta ignorancia primitiva resultó muy molesta para el Homo Cavus, hasta que un bruto más avanzado –Emig Bik- hizo un descubrimiento. Sentado todo el día ante la puerta de su caverna, observó a la gente que pasaba y la explicación iluminó su mente. Los seres que llevaban faldas eran mujeres y los seres que llevaban pantalones eran hombres, a excepción de los escoceses.” (Marx, 1977: 49)

La sociedad, al final, lastrada por el peso de la historia no tiene más lugar para buscar el amor que el burdel, donde no hay leyes, no hay límites, sólo una mercantilización ahogada de las pasiones, que pueden derrocharse según las posibilidades materiales de cada uno. Es tal la negación del hecho amoroso, e incluso sexual, que la mediación del dinero convierte al burdel en una institucionalización más de la enajenación del sexo, puesto que lo condiciona a la materialización burda, a la cosificación del sentimiento, e incluso de la pulsión más primitiva. No obstante, entre tanto escepticismo amoroso, la modernidad puede hallarse en la basura de la ciudad. O, por lo menos, como en la literatura de Henry Miller, el sexo puede hallar su espacio de expresión, explícito y sin tapujos.

“Montamos en un taxi y, mientras éste avanzaba, Mara impulsivamente se me subió encima y se puso a horcajadas. Echamos un polvo de espanto, mientras el taxi daba bandazos, nuestros dientes chocaban, nos mordíamos la lengua y ella vertía jugo como sopa caliente. (...) Sentí el jugo caliente chorreándome entre los dedos. Tenía cuatro dedos en su entrepierna (...). Tuvo dos o tres orgasmos y después se echó hacia atrás, sonriéndome débilmente como una cierva atrapada.” (Miller, 2009: 19)

Uno de los grandes descubrimientos de la sexualidad consciente del hombre es el de la homosexualidad, que implica no sólo esta tendencia sino cualquier otra tendencia asociada a la marginalidad y la exposición negativa de la sociedad. La homosexualidad se manifiesta, como hemos visto en Gómez Arcos, fundamentalmente en sus principios de apariencia de juego infantil. Los hombres, presos de una pretendida bisoñez, descubren sus pasiones frente a otros con intención libidinosa. El sexo gay en la literatura tiene elementos estéticos de una infancia vitalista que, en su naturalidad, evoluciona hacia una pasión desenfadada, y más adulta, de los cuerpos. Es lo que vemos en *Amado mío*.

“Sonia y Rino se encontraban fuera, ocupados en algún trabajo, delante del cobertizo, y Gianni y yo, sin nada que hacer, nos manteníamos aparte, observando, contentos con aquella pequeña diversión. Y entonces yo, que, como siempre allí afuera, me sentía inútil e inoportuno, no pude, como siempre, resistir a la tentación de poner mis manos sobre el niño, invitándolo a una especie de lucha en broma; era una de las primeras veces, y Gianni aún se sentía interesado. Lo tomé por las caderas y lo levanté en alto, por encima de mi cabeza, y, al dejarlo caer lentamente... El juego le gustó a Gianni; y desde entonces era él quien atacaba, y lo repetimos varias veces.” (Pasolini, 2014: 79)

En la obra de Pier Paolo Pasolini el sexo se reconoce, entonces, como un imperativo vital, no como un desecho del ser humano, moralizado por la religión y el mito anacrónico del pecado y la culpa existencial, alcanzando así un valor intrínseco y reconocible. También puede ser puesto en valor como una enseñanza práctica y útil, lo que sucede en *La acompañante*:

*“-Eso no se hace tan deprisa.
Él me tomó entre sus brazos y yo sentí una cosa suave y húmeda en mis labios.”* (Berberova, 2004: 61)

Toda esa rigidez social aceptada es un obstáculo al amor y la felicidad. Blasco Ibáñez hace bandera de esa descripción costumbrista de las relaciones humanas, en un entorno de conflictividad y pre-guerra, donde las posiciones están, más que nunca, enquistadas. El sexo, en este mundo acabado, agotado, que va hacia su desastre final, se congela del mismo modo que las ideas. Pero en la modernidad, el sexo ya no es protagonizado por los hombres sino por las mujeres. La sexualidad en la mujer es la consagración del lenguaje transformado de la nueva culturización del hombre. Por eso, las preocupaciones del mundo femenino de *El cuaderno dorado* no sólo incumben a la madurez de las

protagonistas, y sus propias experiencias vitales, sino que andan reposicionando los constructos relacionales del entorno, del suyo y del de su sociedad.

“En fin, está convencida de que cuando vuelva a querer a un hombre, su espíritu recobrará la normalidad: la sexualidad de la mujer está contenida en el hombre, por así decirlo, a condición de que sea un hombre auténtico; está, en cierto sentido, adormecida por él. La mujer no piensa en el sexo.”
(Lessing, 2004: 525)

Toda esa animalidad del sexo, ese pronunciamiento explícito del que hacen gala los *beats* y escritores como Edward Limónov, cristalizan en la agresividad femenina, en la sexualidad devoradora de la “mantis”, para la que no sólo valen los ejemplos de Beckett o García Márquez o José Donoso, sino los de Christopher Isherwood o Norman Mailer. La mujer ha dejado de ser un elemento pasivo, para entrar en el campo de acción de las pulsiones. Pero, al decidirse a hacerlo, su liberación observa un evidente grado de agresividad que no parece cuadrar a la perfección con el tradicional modelo de belleza femenina. La confusión de los términos sexuales asociados a virilidad o feminidad resultan curiosos y edificantes.

““Here”, she said unexpectedly, “here, you want to feel my breasts, here, feel them”, and she took my hand and placed it. I kissed her again, and indolently she raised the arm which supported the cigarette and returned the embrace.” (Mailer, 2013: Posición 821-823)

La bisonñez de la sexualidad masculina, cuyo modelo social lo ha confinado no sólo en la ignorancia sino también en la torpeza, está bien personificada en el profesor creado por Heinrich Mann que, en materia de sexo, es un alumno primerizo. Rosa Fröhlich, la educadora del mundo marginal de la prostitución, le pone en la tesitura de vestir a una mujer, y él se muestra completamente descolocado, como si otra realidad se abriera ante sus ojos. El camerino de la artista de los bajos fondos, es un olimpo del deseo, una oportunidad de liberación de los corsés que ha soportado durante toda su vida.

“-¡Dios mío! ¡Ya digo yo que...! ¡Vamos, no se duerma, que todavía tiene mucho que aprender, profesor!” (Mann, 1983: 98)

Otras veces, la mujer, a pesar de ser una presencia benéfica, que ayuda a soportar la soledad y que, para el hombre, supone una tierra de descubrimiento, de libertad, también puede aparecer como un desafío a la moralidad aceptada, como un reto frente a la mente

desentrenada, indiferente a los cambios, temerosa. Es la mujer como grosero objeto sexual, como símbolo de una pasión animal, despojada en un primer momento de toda implicación individual, que no sea la de la valoración justificativa de su inconveniencia social. Es un primer paso hacia la aceptación de la belleza sexual completa de la feminidad. Del impacto primero pasamos al reconocimiento y, después, a la valoración positiva. Pero éste es un camino arduo y, en ocasiones, queda detenido por la incipiente acción destructiva del lenguaje metacultural.

“Me atiende una sirvienta maciza y cachazuda, de opulentas ubres y de rollizas ancas, un ejemplar de aquellos que mi amigo Luque solía requerir a altas horas de la madrugada para acabar de hundirse en la abyección.” (San Martín, 1961: 19)

Otras veces, la novela participa de esa liberación del orden de los sexos y, entonces, la feminidad se posiciona más allá de todo margen preconcebido. La conciencia de la mujer, de relieve en la voz actante, es una narración distinta a la esperada, es de una claridad incipiente.

“Habían terminado de hacer el amor y “su hombre” se había dormido junto a ella. “Su hombre...” Sonrió en la oscuridad al sentir que su simiente seguía escurriéndose con tibia lentitud entre los muslos levemente separados. Su sonrisa era a la vez pesadosa y satisfecha, porque aquellas palabras evocaban un centenar de sentimientos, cada uno de los cuales eran motivo de perplejidad.” (King, 2012: Posición 899-903)

El sexo puede ser entendido como una lucha animal, como un resto de comportamiento ancestral donde sólo cabe el instinto. A Farraluque, el personaje de *Paradiso*, la pulsión sexual le desborda. Su naturaleza le impide socializar el sexo como una categoría y, de este modo, lo mismo copula con mujeres que con chicos, experimentando un placer que va más allá de toda etiqueta. Ese primitivismo es simbolizado en la “teta”, como recordatorio de la abundancia del sexo, como anhelo del tesoro de placer y la naturaleza viva. El sexo como ambrosía, como regalo vital, es uno de los mitos de la literatura cansiniana, y también un medidor del poder de la juventud y su decadencia. Es posible encontrar ejemplos en literaturas alejadas de la cansiniana, en el tiempo y la distancia, pero no en lo conceptual, como en *Hijo de Hombre*, de Augusto Roa Bastos.

“El crío se echó a llorar con pujidos de rana. Damiana se cubrió con el manto y le dio de mamar. De repente un golpe de viento hinchaba el manto mostrando las manos rosadas llenas de venas azules,

mojadas por la leche. A mí se me hacía la boca agua. Me entró un poco de rabia por el crío enfermo que desperdiciaba toda esa riqueza.” (Roa Bastos, 2008: 106)

Aunque la novela moderna, por otra parte, se empeña en mostrarnos a la mujer como un individuo sexual e independiente, otras veces, el modelo teórico no sólo no pone en solfa la capacidad de ésta para actuar como una persona libre en una sociedad pacata, sino que se reafirma indirectamente: duda de la reacción del hombre ante una sexualidad tan abiertamente irrespetuosa con los cánones tradicionales. En *La historia de mi mujer*, de Milán Füst, el amor, por encima de todo tipo de respeto o de convivencia formales, se manifiesta como una llama inconsistente, que en ocasiones genera celos y pasión y, en otras, da lugar al olvido y al desprecio, pero que siempre tiene un lugar común, donde los seres se reencuentran. Es como si cuando se amara a alguien, según el novelista explica, se pudieran transgredir las propias convicciones, sin que esto merme la integridad consciente del individuo, que encuentra en dicha contradicción un resultado lógico de nuestra naturaleza sensitiva. La nueva feminidad, no obstante, no es un modelo único, ya que nos habla de dependencias que no siempre corresponden con el estereotipo, tanto positivo como negativo, de los movimientos sociales. En el contexto cultural e histórico de otras naciones, como nos hace ver Isabel Renaud, este modelo ha de ser revisado convenientemente.

“La mujer está integralmente inmersa en su feminidad. La relación con el sexo es centrípeta e intrínseca, independiente de su relación con el hombre. La masculinidad, por el contrario es centrífuga, ya que el hombre se define al salir de sí mismo, al objetivarse y únicamente se afirma como ser sexuado en su relación con la mujer. Una mujer es en sí; un hombre es un hombre en su relación sexual con la mujer. En la mujer coinciden individualidad y feminidad; en el hombre la masculinidad y la individualidad son divergentes.” (Renaud, Isabel: *Desafios para a mulher na viragem do terceiro milenio*, Lisboa, Broteria vol. 150, Enero 2000, pág. 85, en García Castañón, 2000: 26)

De ahí que los hombres que protagonizan la novela de Janata Bennuna, según García Castañón, se puedan clasificar “de acuerdo al tipo de relación que mantienen con la mujer” (García Castañón, 2000: 63-64). Esto nos coloca ante la disyuntiva de una modulación social arraigada en unos valores que no son reconocibles en la realidad occidental, aunque puedan sostenerse sobre verdades similares. Para esta autora, en consecuencia, toda individualidad creciente de la mujer significa “la abdicación de la mujer de su responsabilidad personal” (García Castañón, 2000: 80), ya que convierte la

estabilidad del conjunto en una disyunción no funcional. Por otra parte, el hecho de que la narrativa de Zafzaf muestre a personajes masculinos reafirmando en el uso del cuerpo femenino, no es muy distinto de lo que podemos hallar en Cansinos o en la novela occidental. Lo que sí parece muy distintivo de la narrativa europea, sobre todo, es la valorización de la mujer como ente imaginativo y constructor de su propia condición de ser el mundo. Algo que la crítica, poco a poco, ha ido admitiendo, por ejemplo, al modificar la historia de la llamada Generación del 27 y descubrirnos que, no sólo autoras como María Zambrano, habían protagonizado, con letras de oro, el desarrollo de ese período literario en España. Los trabajos de Blas Sánchez Dueñas² o Suzanne Clark demuestran el creciente interés que el lenguaje de la feminidad, no exclusivo sino integrado en la realidad social de nuestro tiempo, despierta entre la crítica. Y no es de extrañar, puesto que el papel de la mujer en el desarrollo de la narración del yo es fundamental, y así ha de ser reconocido. Y en este papel, por supuesto, no sólo han contribuido los grandes nombres (Dinesen, Barnes, Nemirovski, Woolf, Ginzburg, Bachmann, Murdoch, Lessing, Regás, Martín Gaité, Laforet, etc.) sino que hay todo un camino por descubrir que consolidará, a buen seguro, la sólida construcción del edificio literario del siglo XX, y que nos abrirá las puertas de su correcta comprensión.

“Women played a role in developing the romantic sense of self, and it would distort their contribution to think otherwise. At the same time, however, the cultural consensus developed quickly to exclude men from the interior, domestic space. The male romantic poet could have feelings, but they must be philosophically significant, and he must express them in the domain of high culture if he was not seem laughable.” (Clark, 1991: 28)

Para autores como Cansinos Assens la observación del sexo entre mujeres, producto de un amor irreverente y asocial, despierta hondos recovecos freudianos del sexo en las imágenes expresionistas. Ésta es una manera estética de investigar sobre el lenguaje de la feminidad, pero también un modo de liberar aspectos de la masculinidad que no han sido debidamente contemplados.

“Ellas se revuelcan a mis pies como dos carroñas enamoradas, aspiranse mutuamente su aliento fétido, unen las pus de sus úlceras; (...) y yo las contemplo envidiando su desnudo, envidiando el valor con

² SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas: *De la invisibilidad a la creación. Oralidad, concepción teórica y material preceptivo en la producción literaria femenina hasta el siglo XVIII*, Salamanca, Renacimiento, 2008.

que sus almas danzan en este estercolero lamentable, donde yo no me atrevería a poner las manos.”
(RCA, 1922c: 202-203)

Las teorías psicológicas y sociales del sexo que Cansinos desarrolla en sus ensayos y novelas tienen, de alguna manera, reflejo en las novelas posteriores, sobre todo en aquellas en las que los protagonistas están condenados al silencio y la negación de sus propias conciencias. En *Rebecca*, se intuye una relación erótico-morbosa entre la señora Danvers y la propia Rebecca; una relación que lo es de sexo y muerte, intrínsecamente enlazados, según los términos cansinianos. También es el reconocimiento de una pasión lésbica y, no menos importante, la expresión del anhelo de juventud y poder por parte del amante envejecido, algo que conecta la obra de Du Maurier con la *Lolita* de Nabokov.

3.8.2. Más allá del ideal.

En *Rebecca*, como hemos visto el estereotipo de la novela clásica no evita que intervenga en la imaginería femenina, sugiriendo determinados desórdenes de la experiencia social. De hecho, los protagonistas son conscientes, en todo momento, de que su modelo metacultural es el que identifica sus vidas, sus experiencias y a las personas con las que se relacionan.

“(...) ésa, ésa era la palabra que trataba de recordar cuando subíamos en el ascensor. Claro. Romántico. Eso es lo que diría la gente. “Todo ocurrió de repente y de la manera más romántica. Un día decidieron casarse. Como en una novela.”” (Du Maurier, 2009: 77)

El romanticismo en el género novelístico ha dejado una deuda difícil de saldar: la del amor como un “asunto de vida o muerte” (Grossman, 2012: Posición 6114-6115), como posesión y esclavitud. También la asociación de diversos símbolos con la idea general del sentimiento amoroso. Por ejemplo, el modelo clásico del erotismo literario y cinematográfico, donde lo francés está relacionado con el arte amatorio, proporciona a esta lengua el cartel de lenguaje predominantemente romántico, etiqueta difícil de solventar más allá del tópico. Incluso el propio Vladimir Nabokov le da carta de categoría, al usar expresiones como: “français moyen”, “pot-au-feu”, “à la gamine, mairie”, etc. Otros, como Günter Grass o José Saramago, explotan la idea de la mujer como una

consecuencia torcida de la creación divina. Así, la mujer es como un animal en las manos del hombre. La desubicación de dichos símbolos, llega desde la transustanciación de los valores asociados al amor y sus consecuencias. El sexo, como encanto del amor, es comparado en *Tiempo de silencio* con los términos “mosca” y “pringarse”, que nos remiten a la basura. El amor para el personaje que representa D. Pedro se sostiene sobre la libertad, sobre la capacidad de pensar en amar. Hay que liberarse de la concupiscencia para ver con el “tercer ojo”, que es el de la intuición, o sea el del conocimiento. La basura como idea-fuerza de lo sexual, de lo grotesco, está también en el doctor Slop, de Laurence Sterne, que no puede acercarse a la mujer por consideraciones de su repulsión sexual innata, simbolizadas en el cieno que lo cubre. Imágenes degradantes, todas ellas, que son ahondadas por el expresionismo joyceano, en el que hombre y mujer pueden ser como perros, instintivamente animales. La cárcel como símbolo del deseo, que es una evolución de *La cárcel de amor* de Diego de San Pedro, una vez superado el sentimentalismo romántico y liberadas las pulsiones consecuentes. Para Joyce hay algo en el sexo que apesta a orgánico y a fealdad. El amor desarraigado del mito literario libera la idea íntima, y veraz, de un sexo sucio y atractivo, sin ambages. Éste es un principio activo de la literatura de los Bukowski, Miller, Burroughs o Burgess, por poner algunos ejemplos ilustres.

“Las aletas de la nariz se le ensanchaban buscando presa. Derretidas lociones del escote (¡para él! ¡para Raoul!). Sudor ceboloso de los sobacos. Lodo cola de pescado (¡su palpitante opulencia!). ¡Tocar! ¡Apretar! ¡Aplastada! ¡Estiércol sulfúreo de leones!” (Joyce, 1999: 309)

El cuerpo también se define en el paso del tiempo y acaba consumiéndose por el uso amatorio, o por la pérdida de su frescura, que es lo que Törless, en la novela de Robert Musil, experimenta ante los instintos que Basini le despierta, y que ahora no es capaz de sentir. Basini, vejado por la sociedad, ya no resulta atractivo. Su cuerpo, no obstante, no ha sufrido más daño que el moral y la destrucción, esa sí, de su halo de mitificación erótica. Al final, la pulsión, como vemos, es más un asunto de la conciencia que de la belleza física, en general. O sea, una construcción mental, una creación. El erotismo, por lo tanto, ha de ser un objeto de la cotidianidad, ha de seguir, como en *Nightwood*, las pautas de una normalización. Sólo así conseguirá integrarse e integrar. Por eso, los personajes de Samuel Beckett están ávidos, se mueven por la potencia de sus impulsos, rechazando todo romanticismo, no planteando sensaciones sino, únicamente,

experimentándolas. De ahí surge ese erotismo soez y desbocado, exento de normas sociales, visiblemente humano y desgarrado.

“(...) del que come almejas y de la que pela plátanos.” (Beckett, 2011: 105)

Esa normalidad, cuando se adentra en el mundo del yo, como en general plantea la línea argumental y la voz actante de la nueva novela, propone visiones expresionistas y lacerantes del sexo, y de la diversidad de sentimientos que pueden surgir de él, o que se aglutinan, por mejor decir, en su complejidad. En *Sobre héroes y tumbas*, hay una analogía del famoso episodio de 1984 en el que el protagonista es torturado por ratas. La experiencia de la invasión de ratas –completamente freudiana– en el órgano sexual, supone la idea de represión, protagonizada por la memoria opresiva del padre o la madre. La ilusión de la pesadilla ofrece lo extremo de la sexualidad humana.

Lo sexual, como modelo teórico, aparece permanentemente en los textos, construyendo conjuntos coherentes y pedagógicos. Pero también es motivo de crítica activa, por lo tanto, diferenciando el objeto intelectual del principio consciente del ser.

“Toda la literatura sobre el sexo, como la misma palabra “sexo”, desprende una insoportable vulgaridad, y en eso reside su significado. Sólo mediante su carácter repulsivo es útil a la naturaleza, puesto que su contacto con nosotros se basa precisamente en ese miedo a la vulgaridad, y algo que no sea vulgar no podría complementar sus medios de control.” (Pasternak, 2000: 139)

En una sociedad donde los valores han cambiado, los sexos acaban mostrando una cierta inconsistencia. Entonces, el amor no se reduce a una expresión del romanticismo clásico, sino a un modelo de supervivencia en el entorno convivencial. Esto se desarrolla dialécticamente en *Malina*, donde Ingeborg Bachmann reflexiona sobre el amor como objeto intelectual, consiguiendo frases tan potentes como: “Vivo en Iván. No sobreviviré a Iván.” (Bachmann, 2005: 56), especialmente significativas y relevantes de una idea motora sobre la existencia del personaje. Este tipo de pensamientos internos de los individuos de la novela son una vía de escape de los autores en su intento de tomar en consideración aquellos elementos de la conciencia que resultan útiles para el ser. En consecuencia, el sexo y el amor no siempre forman parte de ese proceso como garantes de la construcción individual, y son denostados por la creatividad y la reafirmación

individual, que la obra del hombre propone de cara a la superación de lo temporal y su evanescencia.

“(...) no estoy seguro de que el descubrimiento del amor sea por fuerza más delicioso que el de la poesía.” (Yourcenar, 2002: 71)

Si la sociedad cultural y cotidiana de la Irlanda de *Ulysses* resulta penosa, tristemente provinciana, no lo es menos la soledad de sus protagonistas que, para Sonia Álvaro, son una colección de seres “abandonados de una forma u otra por sus mujeres, madres o esposas” (Álvaro Elviro, 2004: 57). Parece claro que Joyce coloca a la mujer en el papel de sostenedora del dinamismo colectivo, y que su iniciativa permite a la modernidad desarrollarse, aunque sea el hombre el que coloque la etiqueta histórica al producto. Por eso es por lo que dice que “el lector tiene la impresión de que la esposa de Bloom contiene mejor la realidad que el héroe” (Álvaro Elviro, 2004: 25), seguramente porque el modelo femenino de la sociedad es más complejo y flexible que el de la metacultura machista. En ese mundo encerrado, en perpetua diatriba consigo mismo, la mujer que aparece como “tremendamente sensual e impura” (Álvaro Elviro, 2004: 205), en referencia a la mujer de Bloom, manifiesta una conexión indudable con las prostitutas de Flaubert o de Cansinos. Hay una supuesta infidelidad en la simbología del conjunto, pero no es una infidelidad conyugal, sino una infidelidad al sistema, al lenguaje, a los modos. Por eso es por lo que todo símbolo femenino en la novela joyceana supone una exaltación de las experiencias vitales, una re-creación del mundo en sus vertientes violentas, comprensivas, débiles, negativas, intensas, curiosas, creativas, etc., personificadas en la diosa, la prostituta, la virgen, la mujer fatal o la maltratada. También hay ejemplos de autores, como Josep Pla, que no reconocen en el sexo sino una suerte de destrucción de los mitos convenientes a la cultura del hombre. Pero, en nuestra opinión, resulta de un simplismo enajenador el considerar que “Lo que entristece a la juventud es la sensualidad” (Pla, 1999: 217). No obstante, y apelando a su sentido creativo, se puede interpretar como que la sensualidad es una característica de la juventud, cuya posesión obsesiona al hombre desde el alba de los tiempos. En lo que sí estamos de acuerdo con Pla es en que lo sensual está, indisolublemente, ligado a lo grotesco. Aunque, habríamos de añadir, también está ligado a lo infantil, a una pesarosa inocencia y a un descarado libertinaje; todo en su debida proporción y contexto. El modelo de sexualidad de la literatura de Pla es un modelo arraigado en el anacronismo de época; la tradicionalidad deja su huella en la obra

de Cansinos, también, como vimos, y en otros autores, pero lo hace de una forma mucho más orientada a una disolución del problema. En *Memorias de un amante sarnoso*, los tópicos de amor son una banalidad de consumo que la literatura instaure y que, desapasionadamente, se convierten en lugares comunes y no en auténticas expresiones de amor.

“(...) una piel semejante al melocotón en almíbar. (De hecho, no tengo ni idea de cuál es esta clase de piel. Con todo, he leído esta descripción en muchas novelas de Henry James y estoy seguro de que debe de ser algo relacionado con la parte del campo de Surrey. Por lo demás, si el viejo Henry lo consideraba como algo bueno, también es bueno para mí.)” (Marx, 1977: 23)

También puede pasar con los mitos socializados del amor, como el de la virginidad, que conlleva una imagen respetable y correcta del sujeto femenino, aceptado por el conjunto en el orden impuesto, en el canon, que no es más que una etiqueta que socava la libertad femenina, y que no se corresponde con la realidad de una pasión juvenil que las mujeres experimentan, de igual modo. Lejos de ese ideal literario y social que el modelo metacultural ha construido, el amor se presenta como una realidad cotidiana, una superchería.

“Mucha gente escribe sobre el amor sin haber tenido ningún contacto con él. Hasta que no has rozado con tus labios temblorosos las mejillas de una mujer y no te has limpiado los zapatos con la toalla nueva que tu esposa guarda para los invitados, no sabes nada del amor... como tampoco de tu esposa.” (Marx, 1977: 52-53)

En ese estado de normalización del amor, el sexo puede no sólo ser un dibujo de la miseria personal y la muerte de todo sentimiento, sino que puede ser fuente de decepciones constantes: la inseguridad, la muerte del mito erótico, la presión ejercida ante la falta de expectativas, puede que consigan que el sexo no despierte interés alguno, y que se trate de un problema irresoluble. Se trata, posiblemente, de una consecuencia del modelo teórico de los sexos, que conllevan una serie de exigencias y compromisos, que no siempre el individuo comprende o está dispuesto a cumplir. Edward Limónov, con su prosa sulfúrica, revienta el romanticismo del acto corporal.

“Todas las chicas van ahora descalzas, con la mayor naturalidad del mundo. Y beben cerveza, y engordan, y luego se quejan de que los hombres joden mal... ¡A ver a quién se le va a levantar la polla por semejantes gordiflonas, y granujientas por más señas!” (Limónov, 1991: 126)

Esta actitud masculina, despreciativa y violenta, resulta de un mundo de feminidad, en el que, sorprendentemente, el hombre descubre que está inserto. En ese mundo de la mujer, que es el mundo de la modernidad real, el sujeto masculino es, en acto, un niño desvalido, cuyo sexo, en sí mismo, no tiene ningún valor. Las viejas protagonistas de *El obscuro pájaro de la noche*, tratan al disminuido como a un bebé, poniendo en práctica sus artes maternas, que están castradas también por no haber concebido a ningún ser. Se trata, por consiguiente, de una negación de ambas naturalezas que, en su vacío interior, se necesitan mutuamente. El hombre, al que se le ha negado la palabra, es un muñeco manejable, moldeable. En su afán de dominación, la mujer vacía al sexo opuesto de la palabra y así lo convierte en una negación de sí mismo, en una nulidad. Por eso los protagonistas con problemas cognitivos, no sólo ofrecen una visión perspectiva refractaria de la realidad, con lo que eso conlleva en el plano intelectual y político, sino que también colocan al hombre en posición de ser despojado de su poder social; poder que había negado a la mujer secularmente.

“(...) y cuando una se va poniendo más y más vieja, menos y menos va entendiendo lo que hablan los hombres. Por eso es que no hay que enseñarle ni una palabra al niño, hay que conseguir que se olvide de las que ya sabe y nosotras sabemos que sabe porque las dijo, diciendo una o dos cosas se comienza y después capaz que vaya a ponerse a hablar cosas malas que nosotros no entendemos.” (Donoso, 2001: 396)

Por cosas como ésta, la mujer debe ser asociada con un ser diabólico, manipulador. Es una exageración, sin duda, del mito tradicional, pero también una reacción lógica ante el sometimiento histórico, una postura revolucionaria e identificativa del nuevo ser femenino. Como la que aparece en *Hombres de maíz*:

“Era indio, pero su mujer, la Vaca Manuela Machojón, lo habría untado de ladino. La mujer ladina tiene una baba de iguana que atonta a los hombres. Sólo colgándolas de los pies echarían por la boca esa viscosa labiosidad de alabanciosas y sometidas que las hace siempre salirse con lo que quieren. Así se ganó la Vaca Manuela al señor Tomás para los maiceros.” (Asturias, 2008: 24)

El sexo es una expresión del poder posesivo del individuo; en muchas ocasiones, la posesión del cuerpo del otro se confunde con la sensación destructiva, forzosa, del depredador. En la novela, este tipo de confusiones ayudan a entender la poderosa influencia del sexo en el comportamiento humano, que puede motivar todo tipo de

explicaciones acerca de la personalidad compleja de los protagonistas. Más que una escuela de sensaciones, el sexo puede ser un espejo del verdadero carácter de los sujetos, que ante la desnudez del otro no puede esconder sus más profundos instintos.

“Había entrado en mi propia oscuridad y fue allí donde aprendí lo más terrible de todo: que el deseo sexual también puede ser el deseo de matar, que llega un momento en que es posible elegir la muerte en lugar de la vida.” (Auster, 2010: 286)

Los novelistas que han indagado en la convivencia sexual, en situaciones convencionales o en personajes singulares pero en escenarios reconocibles, ofrecen cuadros de relaciones traumáticas, en la mayoría de los casos, debido a los inabordables límites sociales que padecen. La mujer, mucho más liberada y pendiente de sí, provoca una sensación de pequeñez e inseguridad al hombre, que degenera en unos celos inasumibles. Pero, en el fondo, ella es una persona débil, como en *La historia de mi mujer*, y ambos son náufragos que se necesitan, para completarse. El marido, que la ama como resultado de su inseguridad, en su búsqueda de amparo, no se casó porque lo deseara –ni ella tampoco–, y viven la unión como una experiencia dolorosa: él, porque ha perdido su libertad de movimiento natural y, ella, porque es tan joven que siente castrado su derecho a amar a otros hombres; sus aventuras continuas sólo agrandan el vacío que ya le acucia. La convivencia se convierte en un diálogo opaco y silencioso.

“-¿Qué te pasa, por Dios?

Está llorosa, despeinada y tambaleante.

-Me muero, me muero –tartamudea.

Y se desmaya en mi pecho. (...)

Sólo me planteo un único interrogante, una y otra vez: que si ella sufre tanto por tener que vivir conmigo.” (Füst, 2009:79)

Esa insatisfacción de la mujer, una vez desvelados sus deseos, que habían permanecido ocultos durante mucho tiempo, extrae de la personalidad femenina una ambición desmedida; esta situación se traduce en un panerotismo de la mujer, que alcanza a la sociedad, es un reverso de la virilidad que le equilibra al varón, socialmente. La explosión de la sexualidad, como un hábito de placer más allá de toda sociabilidad, es un rasgo importante en la expresión de la nueva mujer, del mismo modo que el acceso al trabajo, o su liberación estética y de hábitos. El sexo es un símbolo más de su poder de acción,

que ha salido del letargo del estatismo a que se había visto sometida la mujer. Dulcie, en *Traficantes de sueños*, es un personaje claramente viril, en el sentido en que tradicionalmente hemos confeccionado los modelos sexuales, demostrando que las diferencias, en ocasiones, han estado más condicionadas por la socialización que por la naturaleza.

“En su fuero interno ella sabía que no se sentiría jamás satisfecha con un solo hombre. Algo en su interior la empujaba a lanzar un reto constante. Sólo se sentiría dichosa cuando todos los hombres del mundo pudieran verla y desearla. Se sonrió para sí. Y eso no tardaría en cumplirse, tan pronto como estuviese terminada la película.” (Robbins, 1976: 371)

Por lo tanto, si la mujer ha dejado de ser lo que era, si el mito de la belleza y el amor idealizados ha muerto, si las relaciones se han normalizado y el equilibrio ha descubierto complejas manifestaciones del vacío del ser, lo que queda es una mezcla de desilusión, de engaño social, de estafa.

“-No me digas que lleváis cosas en la cama. Oh, pobrecilla. Y camisones. ¡Dios mío, qué humillante para ti! Quiero decirte que es típico de una sociedad dominada por el macho, toda esa diferenciación de ropas. Debes de padecer carencia táctil, claro. Gaskell dice que eso es tan malo que la deficiencia vitamínica.

-Bueno, lo que pasa es que Henry está siempre cansado cuando llega a casa –le dijo Eva-. Y yo salgo mucho.

-No me sorprende –dijo Sally-. Gaskell dice que la fatiga masculina es un síntoma de inseguridad fálica. ¿Henry la tiene grande o pequeña?” (Sharpe, 1988: 22-23)

3.8.3. *Sexo e idea.*

El sexo, fundamentalmente, es un constructo de la mente, una evidencia creativa de lo que esperamos del otro, de lo que somos capaces de añadirle al otro, modelando el sujeto de nuestros deseos y, por lo tanto, se trata de una idea, de un objeto intelectual que nos sirve para conocernos, pero también para desarrollarnos. Lo erótico, normalmente, remite al espacio del sueño, separándose de una realidad aún más trivial, si cabe, ante la evolución sensitiva que se produce en el acto. Por eso Laurence Sterne entiende la sexualidad como un proceso de conexión entre mente y cuerpo, algo que materializa a

través de expresiones de doble sentido y de evidente complejidad semántica. La modernidad, entendida como una evolución de la nueva socialización del hombre, sistematiza el erotismo, llegando a entenderlo como un objeto de consumo, fruto de la nueva generación que ha de gobernar el mundo, lo cual, indudablemente, da una sensación de culturalismo a la antigua usanza, pero con nuevas imágenes. Luis M. García Mainar hace esta apreciación sobre *El ruido y la furia*.

“In the 1920’s, Americans had entered a new sexual era. The erotic was valued positively, the youth growing more and more independent, sex was associated with commercialised entertainment while it also became a means of self-expression. The erotic became more and more visible in cultural forms, and women’s pursuit of sexual pleasure started to be accepted as natural.” (García Mainar: 62)

El sexo también aparece, según Pilar Hidalgo Andreu, asociado a la idea del fracaso de la civilización industrial, algo de lo que “el fracaso sexual es sólo un síntoma” (Hidalgo Andreu: 35), y eso se concreta en obras como *El amante de Lady Chatterley*. Es decir, que la asociación entre sexo y muerte que se produce en la obra de Cansinos, o en *El caballero del hongo gris*, de Gómez de la Serna, también puede ser una explicación de la imposibilidad civilizadora del hombre moderno, cuyo edificio se cae en todos los sentidos, afectando, lógicamente, a sus relaciones íntimas en primer lugar. Toda esa sensación de acabamiento, de mortandad, está reflejada en la morbidez que despierta el sexo, y que algunos personajes de *Beatus Ille* van desgranando hasta su idea final: “Ahora no me importa morirme”, dice Minaya una vez que permanece, inmóvil, en la cama, rememorando el placer (Muñoz Molina, 2005: 127). La sexualidad latente copa la memoria como una verdad auténtica, no impostada, natural, un modelo de lenguaje. Por eso, desde Luis Goytisolo hasta Agustín Gómez Arcos, el sexo tiene una expresividad tan fuerte, tan manifiesta, que usada como arma vengativa se incorpora como un ultraje mayúsculo, casi impúdico, donde el sacrilegio conforma un signo, una posición vital.

*“Me penetró y su boca ahogó un grito. ¡Le gustaba mi boca, al muy bribón!
Cuando sentí que le venía el orgasmo, me contraje hasta que se salió de mí, y se vació en el paño del altar. Los candelabros, los jarrones llenos de flores artificiales y el misal, cayeron al suelo bajo el fuego de mi venganza. (...)
-¿Eso es lo que querías?
-Sí.
-¿Por qué?
- ¡La venganza del rojo! (Y me eché a reír)”* (Gómez Arcos, 2007: 290-291)

En la obra de Gore Vidal, la historia se inscribe en un estadio que permanece por encima de toda visión artística, conformando una metacultura tiránica. El mito de la modernidad presenta un esquema del nuevo mundo, representado por la feminidad y la sexualidad de la mujer. El nuevo orden, entonces, es una inversión del orden. Por esto, la fría descripción, y puntillosa, del pene es como una forma de desmitificación y degradación del mito de la virilidad, y una crítica a ese lenguaje metacultural y machista.

“La piel era de una palidez cadavérica, con varias venas poco favorecedoras, mientras que el prepucio cubría todo el glande y se unía en la punta en un irregular pliegue rosado, pariente del esfínter que yo recientemente había sondeado.” (Vidal, 2000: 177)

Si para Michel Houellebecq “los criterios del amor físico son exactamente los mismos que los del nazismo” (Houellebecq, 2014: Posición 712-713), seguramente es porque la idea de las relaciones sexuales, enclaustradas en el modelo social, compromete seriamente el espacio de libertad del sujeto. Por eso es por lo que la muerte y el sexo están íntimamente asociados en la literatura, no sólo por la morbidez finalista del placer más excelso sino, también y más importante, por la idea que el modelo encierra: la de una tortura corpórea que la sociedad ejerce sobre los instintos del individuo, atrapado entre su necesidad y su modo de liberarla. En William Burroughs el sadismo, mezclado con el sexo, dan esa idea de muerte de la que hablamos.

“-¡Déjame ahorcarte, Mark... Déjame ahorcarte... Por favor, Mark, ¡déjame ahorcarte!” (Burroughs, 2008: 103)

Pero también el amor, como sublimación intelectual del placer sexual, puede ser un motivo de esperanza e ilusión. Como ocurre con la Antoinette de *El baile*, que destila una inocencia infantil. El erotismo, en este sentido, es un cauce y fuente de observación de la realidad cotidiana de los seres. Los personajes ofrecen un cauce comunicativo muy interesante, a través de sus relaciones personales, pues desnudan sus ideales y sus lenguajes adquiridos, desde donde pueden vislumbrarse sus limitaciones educativas y sus procesos de supervivencia en el entorno colectivo, así como una valoración de sus estimaciones de clase. El erotismo, por lo tanto, es un indicio de categoría individual.

“Yo no podía apartar la vista de ella. De su nuca y sus hombros, de sus pechos, que la combinación realizaba más que ocultaba, de sus nalgas, que se apretaron contra la combinación cuando ella apoyó el pie sobre la rodilla y lo puso sobre la silla, de su pierna, primero desnuda y pálida y luego envuelta en el brillo sedoso de la media.” (Schlink, 1998: 18)

La idea del sexo como una idea de liberación, de reconstrucción del individuo más allá de los márgenes socializadores del entorno, está muy vinculada al origen del hombre en el sexo femenino, que crea una dependencia existencial vital para entender la ligazón sentimental, la vuelta al terruño del cuerpo, del que nos hemos desprendido físicamente, pero al que volvemos, como hombres, toda vez que el cuerpo de la mujer es ya un ente completo, separado del varón, al que se puede manejar desde la consciencia del individuo completo. Philip Roth reconoce esta dependencia en *El teatro de Sabbath*. Por eso el sexo femenino es una gruta insondable de la conciencia del ser, es un espacio de la memoria, donde hemos depositado el lenguaje original y las sensaciones primarias, y al que se debe acudir con periodicidad, para comprender que existe un lugar, más allá del mundo, al que pertenecemos y del que, una vez, fuimos desterrados.

“Cuando estaba jodiendo con Drenka allá en la Gruta y el fantasma de su madre se cernía sobre él, por encima de su hombro, como el árbitro de la primera base que observa detrás del catcher, se preguntaba si de alguna manera habría salido del coño de Drenka un instante antes de que él la penetrara, si era allí donde se acurrucaba el espíritu de su madre, aguardando con paciencia que él se presentara.” (Roth, 2011: Posición 534-537)

El sexo, en la literatura más corrosiva de la modernidad, está descrito como un artilugio de consumo, residente en la incomunicación. Es algo que ya hemos comprobado en algunos autores, cuyos relatos condicionan la sexualidad al hábito de la sociedad capitalista, despersonalizado, de un displacer mecánico y estereotipado. A través del teléfono, Bukowski transforma el sexo en una herramienta de aislamiento, cosificada en un instrumento que, paradójicamente, está concebido para la comunicación. Esta idea de la inutilidad de la cacharrería tecnológica, que hoy está patente en la aparente insustancialidad de los mensajes que pululan por las redes sociales, es muy actual. El hombre, que ha superado las barreras físicas que le impedían llegar a los últimos confines del mundo, se ha convertido, en el seno de una sociedad de la comunicación, de la “aldea global”, en un ser inexpresivo, vacío e inconsecuente, mediocre, que, frente al otro, es

incapaz de elaborar un pensamiento intelectual coherente y completo. De esto se deriva una triste y pertinaz soledad.

“-AHORA TENGO LA PUNTA METIDA EN LA BOCA. SUBO LA MANO HACIA MI VESTIDO. ¡NO LLEVO BRAGAS! ¡YA ESTOY HÚMEDA! ME TOCO EL CLÍTORIS, BAJO LA CABEZA Y ¡METO TODA TU POLLA EN LA BOCA!

-Pero si me estás hablando, Donna...” (Bukowski, 2011: 107)

Además de un fuerte sentido de culpa, imbuido por esa liberación hormonal que se deriva de la acción del sexo. Esta desnaturalización de las sensaciones provoca sentimientos contradictorios: si somos sexo, ¿qué mal ha de resultar de la acción libre del cuerpo? Tan sólo, pensamos, un mal social que afecta a la moralidad impostada, lo que nos hace seres tristes, apenados, en perpetua lucha con nosotros mismos. Las religiones y el lenguaje institucional, de este modo, se han formado como entes destructores de una naturaleza espontánea y libre, ponderada en los márgenes de su propia sensibilidad, que no es dañina en esencia sino experimentadora, ilusionante. Esta culpa está asociada, principalmente, al yo, que no consigue identificarse y que permea su dolor en el objeto sexual, pero también en lo que deriva de él: en el nacimiento del hijo, que es una segmentación de ese yo y que, en la novela de Kenzaburo Oé, pesa en la conciencia del personaje como una espada de Damocles.

“(...) como persiguiendo con la mirada a un ratón que huye, miró hacia abajo, a sus genitales: el fuego de la vergüenza le quemó.” (Oé, 1994: 41)

Toda esa culpa procede del culturalismo religioso monoteísta, principalmente, donde el sexo es una justificación de la imperfección humana, en vez de un camino de conocimiento y sabiduría, como ocurre en algunas religiones de Asia. El prejuicio social y religioso sólo sirve para alterar la naturaleza de las cosas. La idea de lo sexual como demoníaco, como tentación del mal, es otra vertiente de la idea mortal del acto amoroso, pero también una evasión de la realidad hacia la erotización, que transforma al individuo y le proporciona otra luz (asociación semántica con el nombre de “Lucifer”), otra verdad. Así como en John Milton la explicación de los orígenes del universo y las luchas intestinas entre las dos caras de la divinidad, quiere humanizar los conceptos bíblicos, la novela pretende desprejuiciar al hombre, que anda preocupado por la íntima verdad de su ser.

“Las aptitudes artísticas no son caracteres sexuales secundarios, como han dicho ciertos charlatanes y chamanes, sino todo lo contrario: la sexualidad está al servicio del arte.” (Nabokov, 2014: 319)

Por eso el erotismo no es un tema tabú, o una lacra que haya que combatir desde la fe en dios, o superchería alguna, sino una fuente de arte, como dice Nabokov, y defiende también Hermann Hesse, esencia del sentimiento creativo:

“Y también he tenido la fortuna de experimentar que la sensualidad puede ser elevada y sublimada. Y de aquí nace el arte.” (Hesse, 2002: 356)

En *Ulysses* el modelo sexual está relacionado con la simbología del judaísmo, y con la capacidad que tiene éste para separar los modelos de imposición y las explicaciones individuales, capaces de ser aceptadas sin falla, a pesar de su aparente discriminación natural. Por una parte la capacidad sexual de la mujer, como opina Sonia Álvaro Elviro, sería exaltada pero, por otra, el deseo del hombre de poseer a ese animal corpóreo le confiere un temor intrínseco hacia la posesión que la fémina ejerce sobre él, convirtiéndolo en un ser minúsculo e insignificante (Álvaro Elviro, 2004: 182 y 303). Sería importante analizar qué papel en esa minimización, en esa discriminación del hombre, como ente sexual y cognitivo, tiene la religión, como lengua cultural heredada, creadora de los conceptos de culpa y moralidad social. Intuimos que éste no puede ser desdeñado. Si el sexo es una veleidad, una posesión, un objeto de ocio y placer, desmitificado por la renovación del lenguaje, Groucho Marx se apropia, entonces, de la idea para simplificar todo erotismo en la acidez de su modelo social desinhibido. La mirada sarcástica grouchomarxista no impide ver las connotaciones críticas que exhiben sus palabras.

“Iba a decir “los dos sexos”, pero actualmente existen tantas variedades que, si alguien dice “los dos sexos”, se expone a que sus amigos lo consideren como un ser caduco y anacrónico, preguntándose en qué caverna habrá residido en las últimas tres décadas.” (Marx, 1977: 13)

En la sociedad futurista que crea George Orwell, en *1984*, existe un ministerio llamado “del Amor”, y éste rige nada menos que la ley y el orden en la urbe. El amor y sus expresiones (erotismo, sexualidad, pornografía) son tenidos en cuenta como elementos de subversión y expresión de un desorden individual, que atenta contra lo colectivo. Amar es violentar la estabilidad del grupo. Tanto en esta novela como en *The sound and the*

fury, el modelo de amor socializado es el que confiere al ser el sentimiento de miedo o culpabilidad. La mente, ante esta situación, prefiere que la verdad no exista, quiere borrarla y conscientemente lo hace. El hombre desmemoriado acepta el modelo impuesto, porque no puede reflexionar sobre ello; la tiranía del relato orwelliano contrasta con la responsabilidad que Faulkner atribuye a sus personajes.

“(…) *No lo hicimos no hicimos eso verdad que no lo hicimos*” (Faulkner, 1997: 153)

El amor, sin embargo, no es sólo una cuestión orientada al individuo, sino que sirve como reinención del orden de la sociedad, al identificar sujeto con objeto amado, en una fusión total. Del mismo modo, el amor ideal de la mujer, en el caso del relato histórico, sirve como ente consolador del complejo de Edipo, que es un fenómeno relacionado con la maternidad. Para Denis de Rougemont, el amor es una construcción humana que tiene un arraigo de sentimentalidad fundamental, por lo que la objetivización de las relaciones personales en el campo de la sociedad capitalista, no funcionan. Del mismo modo, el amor como un deseo de corporeidad indefinido, sin que ello comporte compromiso del sujeto, el llamado *donjuanismo*, puede ser visto como “una enfermedad del espíritu” (De Rougemont, 2003: 217). Para este autor existe una diferencia básica para entender el proceso: el enamoramiento tiene que ver con una experiencia innata, primaria, que se produce cuando anhelamos la posesión de un ser ajeno a nosotros, posesión que no sólo tiene que ver con lo corporal, sino que está compuesta por el deseo de confirmación de la conciencia en el espejo del ser ajeno. Amar, sin embargo es “un acto”, por eso, dice: “Se sufre un estado, pero se decide un acto” (De Rougemont, 2003: 297). O sea que el enamoramiento es algo que el hombre padece, mientras que todo acto de amor nace de un principio activo del hombre. De cualquier modo, el erotismo, derivado de toda atracción sexual, así como el desarrollo de la sexualidad, tienen más que ver con una intencionalidad del sujeto que con su propia animalidad innata. Es decir que la sexualidad, a diferencia del amor, es un acto volitivo, que tiene un principio primario que despierta los sentidos, pero que no se completa si no es con la mirada dirigida al objeto, por lo que siempre conserva una voluntad de movimiento, de acción decidida. Por eso, la mujer se presenta como un reto en *Bélver Yin*.

“(…) *el bien y el mal fundidos, la inocencia y la corrupción estaban en Nitya Yang, sólo en ella. Aire pútrido y aire fresco para los pulmones ajados, deshechos, de Sammuel.*” (Ferrero, 2001: 39)

La sexualidad, como vemos, tiene un componente de acción individual muy potente, pues no depende únicamente de la naturaleza, sino de la intención del hombre de posicionarse frente a un sentimiento. La literatura entiende que estas manifestaciones de la individualidad tienen una relación natural con el súper-yo y el censor colectivo, por lo tanto, al establecerse en un espacio de disidencia y libertad. Aunque también el sexo puede ser una herramienta de dominación y venganza y, quizá por ello, está mal visto por la estructura del estado.

“La maravillosa sensación de encontrarse en el límite: cuando empalaba con brutalidad ese coño alimentado con todas las ventajas del régimen capitalista de papá y mamá, tuve la sensación de haber alcanzado el punto más avanzado, la expresión total de la vida. Aquella carne blanda y cálida clavada en mi polla, rodeando cada milímetro.” (Limónov, 1991: 259)

El sexo, por lo tanto, es un medio de dominio del otro, de posesión de la idea de persona que no tiene por qué coincidir con el sujeto, sino con la sensación de estar con él. El sexo es un ideal, en el fondo, una ensoñación, una verdad de la mente que no tiene necesaria correspondencia con la realidad física. Este dominio de las condiciones individuales del otro, llega a su máxima expresión en aquellas culturas que reconocen el poder ilimitado del lenguaje sexual, y tratan de someterlo hasta sus últimas consecuencias.

“La desmesura del sexo, esa es la ficción prevaleciente. (...) El Oriente sexuado está regido por el principio universal de la exogamia matrimonial, cuyo centro lo ocupa la mujer como sujeto de intercambio. (...) Allá existe un profundo miedo al otro por excelencia, a la hembra, porque en ella reside la libertad esencial; de ahí que en las ciudades se impusiera el velo y el harén para ocultarla (Tillion, 1966)” (González Alcantud, 1998: 6)

Esa liberación sexual, por lo tanto, es una liberación, como vemos, del sexo de la mujer, fundamentalmente. Los modernismos procuraron tal acción, desde las fuerzas ideológicas de su estética, pero de ahí sólo pudo resultar una feminización cultural y formal. Al tratar con la modernidad, sin embargo, políticamente hablando, los modernismos mostraban la desvalorización de lo femenino en el orden colectivo, lo cual, de por sí, llamaba la atención sobre una situación problemática y disfuncional. En todo caso, Suzanne Clark se pregunta sobre la necesidad de establecer una escritura típicamente femenina, con lo que conlleva de virtualidad sexual del lenguaje narrativo, desde una perspectiva diferente, distintiva.

“Julia Kristeva says that the idea of a feminine writing is too positive, and so it simply re-creates the old categories of binary gendering, and I think that Dillard would similarly resist our seeing her innovations as gendered. At the same time she similarly sees both avant-garde style and the place of the woman as sources of subversión. But the avant-garde and the feminine both impose limitations.” (Clark, 1991: 169)

La conclusión, como vemos, no sólo no está clara sino que parece sugerir que el cambio de visión no es más que una impresión negativa de un sistema que no se modifica. Por lo tanto, la escritura llamada “femenina” no es una escritura novedosa, en sí, sino una conversión de los términos del lenguaje narrativo desde un punto de vista subyacente al visible en la novela tradicional pero, no por ello, no deducible de éste. Otros puntos de vista sí inciden más intensamente en los cambios que el progreso va induciendo en las relaciones personales, no sólo corroborando lo existente sino introduciendo cambios de concepto en el modelo de los sexos. El sarcasmo que destila *Wilt* es reflejado por el discurso de la ciencia, cuyo poder representa la nueva sexualidad masculina. La tecnología refleja el poder dominante del macho, aunque también, subsiguientemente, indica su cada vez más creciente opacidad sexual: castrado por el estrés, la velocidad del mundo, enfermo de contaminación, etc., su virilidad está puesta en solfa.

“-¿La biela de conexión? –repitió Eva.

-La que conecta, nena, sí.

-¿Pero qué conecta?

-El hueso del muslo se conecta con el hueso de la rodilla. La biela de conexión se conecta con el pistón y como todo el mundo sabe el pistón es un símbolo fálico. El sustituto del sexo para el macho mecanizado. *El Síndrome del Motor Fuera Borda. Sólo que éste lo tiene dentro, no le cuelgan los huevos por fuera. De veras, Gaskell es tan regresivo...*” (Sharpe, 1988: 105)

Además de ello, el amor posee el terrible marco de la exaltación romántica que linda con la muerte, una pasión irrefrenable que parece conducir al sujeto a la destrucción. Se trata de una liberación peligrosa o, tal vez, la única posible. Por lo tanto, sexo y muerte andan ligados por una morbidez invasora. De ahí que el sexo fuese una de las fuentes científicas de la neurosis freudiana, que algunos personajes son capaces de representar con gran precisión estética.

“Los genitales de Himiko ya no representaban ningún peligro para Bird, su vagina ya no era algo inescrutable, sino la simplicidad misma, una bolsa de suave resina sintética de donde no podía surgir ninguna bruja para atormentarle.” (Oé, 1994: 172)

El amor y la muerte, relación cansiniana, no es sólo una conceptualización de las relaciones humanas entre dos seres, es también una condición de estado mental, sentimental y hasta físico, de la convivencia de dos órdenes mentales.

“(…) un día, estando yo acostado en el depósito de cadáveres en que mi mujer había convertido mi habitación (…)” (Miller, 2009: 248)

También el amor es un deseo febril de muerte, un impulso liberador que elimina todo vínculo con la experiencia vital, que no esté más allá de lo conocido y que enlace, directamente, con una esencialidad que es vista como un resorte existencial, inapropiado para ser cosificado por un lenguaje convencional. La muerte es un elemento constructor de la conciencia, entonces, y destructor del cuerpo, sin que esto comporte una desaparición del ser, sino una reafirmación en su ciclo de sustancialidad.

“Y si nos mordemos el dolor es dulce, y si nos ahogamos en un breve y terrible absorber simultáneo del aliento, esa instantánea muerte es bella. Y hay una sola saliva y un solo sabor a fruta madura, y yo te siento temblar contra mí como una luna en el agua.” (Cortázar, 1996: 45)

Ese deseo animal, que quiere ser desterrado, pero cuya negación es la negación del yo mismo, es un suicidio, es un vacío imposible.

“(…) y pensé en cómo había pensado en que yo no podía ser virgen con tanta gente caminando en la sombra y susurrando con sus suaves voces femeninas persistiendo en los lugares en sombra y las palabras que surgían y el perfume y ojos que pueden sentirse, pero no verse, y si era tan sencillo hacerlo no sería nada, y si no era nada, ¿quién era entonces yo?” (Faulkner, 1997: 152)

Además, el sexo está asociado al dolor, placer y dolor que convocan un expresionismo manifiestamente incisivo, sobre todo en los casos en los que las relaciones se mueven en el terreno de la “anormalidad”, de la opacidad, como en ese erotismo salvaje del sexo incestuoso que la obra de Faulkner representa con crudeza. Lo que demuestra que el elemento sexual en la descripción del yo, juega un papel de disgregación moral y social, así como de revelación de nuevos modelos que han de ser encajados por la sensación

constructora del yo. La novela moderna, como hemos ido detallando, da las pautas necesarias –no sé si suficientes- para la elaboración de un individuo que pueda llamarse “moderno”, en todas sus vertientes, pero que provoca la necesidad de una reconstrucción de los vectores relacionales y, en consecuencia, la modificación del lenguaje colectivo y sus órdenes de cognición.

3.9. ARTE PARA EL FUTURO.

3.9.1. El devenir histórico.

Todas las transformaciones posibles del modelo de la novela –y aquellas virtuales que no llegan a completarse pero que sustentan modificaciones alternativas- están relacionadas con la intención de continuidad del arte sobre el espacio de la historia. Porque, después de todo, el lenguaje que da sustancia al yo y que desarrolla los términos de la interrelación de los sujetos es el que nos llega, generacionalmente, a través de la cultura. Y, de ésta, el único valor apropiado es el que certifica la intervención libre del hombre, y la aprehensión acumulativa de los significados de la experiencia.

“(…) pero ni siquiera a Sabbath le cabía en la cabeza cómo podía perder su empleo en una universidad de artes liberarles por enseñar a una veinteañera a decir procacidades veinticinco años después de Pauline Réage, cincuenta y cinco años después de Henry Miller, sesenta años después de D.H. Lawrence, ochenta años después de James Joyce, doscientos años después de John Cleland, trescientos años después de John Wilmot, segundo conde de Rochester, por no decir cuatrocientos años después de Rabelais, dos mil después de Ovidio y dos mil doscientos después de Aristófanes.” (Roth, 2011: Posición 4103-4108).

El arte, por lo tanto, es una deuda contraída con una palabra heredada, que no está definida por el devenir inconsciente del hombre, sino que es el resultado del conocimiento y su transmisión. Así que la sucesión generacional en el hombre, como explica Borís Pasternak en *El salvoconducto*, se ofrece como una solución de continuidad en el marco de una conciencia colectiva.

“Una generación, cuando ha salvado la barrera de un nuevo desarrollo espiritual, conserva la verdad lírica y no la rechaza, de modo que desde una gran distancia se puede imaginar que la humanidad se va componiendo gradualmente de generaciones en forma de una verdad lírica.” (Pasternak, 2000: 140)

La palabra, como objeto industrial, como un producto de consumo industrial, no ofrece suficientes garantías de autenticidad, y se conserva en el término de su potencialidad materialista, que es evanescente y artificial, como se lee en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. La población recibe los suficientes “argumentos” como para no tener que emplearse individualmente en ningún tipo de reflexión, ya que todo está inventado y todo está escrito de antemano. De la misma manera que Hugh Kenner, las obras de Flaubert, Joyce y Beckett, así como los episodios recogidos en la obra de Blasco Ibáñez, delatan

que la modernidad, en su perspectiva negativa de industrialización capitalista de la sociedad, esconde un progreso “regresivo”, si se puede llamar así, pues se trata de una capitalización de la palabra, que no puede ser “alimentada” sino desde la parte técnica, asociada a todo invento tecnológico que la transmita más rápidamente (Kenner, 2012: Posición 768-771). Tal vez esta precaución sobre el cuerpo de la palabra venga de su complejidad oral, que es indomable en el curso de cualquier institucionalización, a no ser que se recree en su metaculturalidad. Pero dicho miedo al desarrollo hablado de los términos es miedo al hombre mismo, a su presencia inestable y mediática. Por eso, los avances en materia de literatura que el siglo XX ha supuesto, inciden en las propuestas estéticas y formales, donde la literatura fantástica es un ejemplo singular, en cuanto a la exclusividad de la realidad mostrada. A través del diseño imaginativo de las formas, la lengua alcanza espacios que le permiten crecer y mostrarse, y eso redundará en la discusión política ofrecida al lector.

“El realismo social era la tendencia artística predominante (1960), se despreciaba el arte subjetivo y aquellos que, como Ende, se encaminaban a la literatura fantástica eran tachados de hacer literatura escapista, ciega a la realidad. Pero su literatura está lejos de ser escapista. Sus libros sostienen la capacidad transformadora del arte y, a menudo, denuncian conflictos sociales. Con todo, él mantuvo siempre que el mensaje no es lo importante de una obra.” (Ramos, Ana Belén: Introducción en Ende, 2014: 31)

La literatura, como conciencia colectiva, es siempre un movimiento solidario, una acción contra el hambre de los espíritus y un baluarte en la transformación intergeneracional, que es una piedra de toque de crecimiento de las civilizaciones. El proceso educador que proporciona la fenomenología reflexiva del acto de la lectura es tan intenso que conduce a la reelaboración del ser, pero únicamente se entiende en su contribución al colectivo, nunca en el discurso teórico y lejano asociado a la crítica, única y exclusivamente.

“Dostoyevski considera, por otra parte, que la actividad intelectual, para no ser estéril, debe ir acompañada de una clara entrega de sus frutos a los semejantes, de un movimiento cordial de solidaridad. En caso contrario, se remite a un egotismo vacío, que enlaza con los reproches que dirige a las innovaciones occidentales.” (Molinero, Miguel Ángel: Prólogo en Dostoyevsky, 1985: 23)

En las anteriores expresiones literarias, como la correspondiente a la época decimonónica, siglo XIX, en ocasiones, vemos cómo, gracias a su adaptada forma de moldear el orden social e histórico, se produce una conversión en un objeto decorativo que compone usos

y costumbres, junto con otros hábitos aceptados. Autores como Edith Warton renuncian, en esa época, a los términos de la literatura histórica, estereotipada, e inicia modos diferentes, en un siglo XX “tan desconfiado de los dioses” (Prólogo en Warton, 2004: 11). De la misma manera, Ángel Martínez San Martín, al hablar de la obra de Felipe Trigo, llega a advertir de la personalidad de este autor, superior a todo concepto de arte e, incluso, manifiestamente abierta a la expresión de la individualidad como arte mismo, despreciando toda modelización crítica e histórica. Por eso, según recoge del mismo Trigo, el arte “le parece un peligro que hay que soslayar”, ya que todo arte “puede llevar a falsear el mensaje, e idealizarlo de un modo nocivo” (Martínez San Martín: 823). Ralph Freedman recoge, en un artículo de “La moralidad”, en 1892, la diatriba acerca del concepto de arte, personificada en la figura del poeta, cuya pureza es reconocida como esencialidad de la palabra. La distinción entre el ser artificial y el ser natural es un principio de identificación de los rasgos de la conciencia humana, que protagonizarán la novela del siglo XX (Freedman, 1972: 161). Y de ahí se deriva que el modelo literario se nutra de la metáfora, del lirismo y de todos aquellos “recursos lingüísticos” que, como el verso, sirvan para “contrae[r] el mundo multiforme en una imagen momentánea” (Freedman, 1972: 251-252).

De la ebullición inicial del colorismo y el impresionismo formal, el arte del siglo XX se contrae hacia lo “antiimpresionista”, en palabras de Benito Varela (Varela Jácome, 2003: 10-11). Toda la “ruptura de niveles” que este autor encuentra en la literatura, a partir de Cocteau, Eluard, Apollinaire y que influye directamente en la narrativa de Joyce o Faulkner, es como la influencia que el “simultaneísmo” tendrá, según él, sobre la estructura novelística de Huxley. En todo caso, el avance conceptual del lenguaje literario tiene como fondo explicativo el marco independiente de la palabra, cuyo desarrollo, desde la oralidad y la aceptación de su plurisignificación, es la vértebra que alinea todos los desarrollos formales y estéticos posteriores. La pintura corre paralela a la literatura, ya que la imagen se convierte en sugerencia lingüística donde el lector vierte sus experiencias personales, dando lugar a un conocimiento fenoménico más cercano a la intelectualidad primaria que deriva del objeto. El expresionismo de George Trakl, que da sustancia poética a su compleja personalidad, y a su dolorosa biografía, comunica abiertamente con la literatura de Kafka, por ejemplo, mientras que el modelo valleinclanesco tiene bastante que ver con la caricatura sarcástica de John Kennedy Toole. Las líneas de modelización del arte de la modernidad, como vemos, tienen poca relación

con la estructura crítico-histórica que los libros tradicionalistas propugnan, a no ser por un parecido formal evidente. Son, más bien, concepciones basadas en terminologías experimentadas por los lectores y los autores, en función de lectores creativos. La originalidad se presenta en varias dimensiones: de contenido, de dicción, de lenguaje, de la técnica o de la herramienta; esta distinción, hecha para la obra de Joyce, por parte de Juan Benet, podría aplicarse a buena parte de la novelística del siglo XX (Benet, 2012: 162). En ese sentido, y como venimos defendiendo, los modelos teóricos corresponden, con mayor exactitud, a las obras concretas que han creado líneas de expresión y diálogo que influyen, positivamente, en la construcción de otras producciones. Así, el *Ulises* joyceano se configura como una época literaria en sí mismo, ya que abarca numerosos desarrollos intergeneracionales que comunican a autores diferentes, de áreas geográficas y culturales distintas, que confluyen en un mismo espacio creativo. Cuando Benet dice que Joyce configura el “costumbrismo moderno” (Benet, 2012: 175-176), imaginamos que se refiere al hecho de desarrollar el lenguaje de la mente, detallando los procesos cognitivos del sujeto de la manera más exacta y comprensible que se pueda dibujar. Por eso el monólogo interior constituye, en sí mismo, una herramienta paramétrica del lenguaje renovado de la novela, puesto que enlaza el motor del pensamiento de la voz actante, con toda la parafernalia argumental que construye el diálogo narrativo y que es, al fin, el bagaje artístico que viste el cuerpo de la novela. Lo que para un lector es, simplemente, un juego de sonidos, formas y combinaciones absurdas de palabras, resulta, a la larga, la nueva terminología de la narración, es decir, el edificio cultural de la comunicación futura. Por eso, obras como las de Thomas Mann merecen el calificativo de “inconsecuente y elusiva”, para Juan Benet, puesto que su lucidez alcanza los espacios del yo que no pueden expresarse desde la modelización tradicional y costumbrista (Benet, 2012: 298-299).

Una parte de la novelización de la realidad puede convertir el devenir de los hechos en una fotografía intensamente objetivada, de modo y manera que la descripción fría y, aparentemente, desinteresada de los acontecimientos, en una escenografía narrativa completamente física, discurra por los parámetros de un tiempo presente insobornable, de gran condensación. Ésta es una opinión crítica que Santos Sanz desarrolla para obras como *El Jarama* (Sanz Villanueva, 1972: 72-73-74-75). Es evidente que se trata de una técnica de exposición por acumulación, en la que la realidad parece ser lo que es, a todas luces, puesto que las descripciones a ultranza superan toda deformación narrativa

conceptual; pero, hete aquí, que es ésta, precisamente, la renovación del objeto novelístico: la construcción de una voz narrativa completamente aséptica de una realidad ultra-física, donde sólo se reconozca lo que se ve y se oye, nos traslada, indiscutiblemente, al espacio del paralelismo de la conciencia humana, que percibe esa realidad como un “afuera”, puesto que no puede haber colectividad del hombre sin participación del individuo. También es una manera de distinguir una época –como la España de posguerra– donde, como en el caso de *Nada*, la evidente falta de expectativas se traducen en un objeto experiencial sin fondo, huero, absolutamente materializado. Los personajes de *El Jarama*, como dice Sanz Villanueva, evitan la aparición del héroe de la novela, puesto que no hay más protagonista que el espacio mismo, en un tiempo que parece detenido y ensimismado. Algo que no ocurre con otras novelas corales como *La colmena*. Otra de las evoluciones del modelo de la novela, que han ido construyendo la historia “auténtica” del género, es la que viene condicionada por el surrealismo. El desbordamiento de la ensoñación humana, que, según David Lodge, se produce en “las décadas de 1920 y 1930, a partir de anteriores experimentos modernistas y dadaístas” (Lodge, 2011: 246), sugiere una conexión entre las ideas conceptuales de André Breton y el desarrollo de un realismo mágico posterior, donde los sueños acaban invadiendo la escena del relato. Esta exuberancia es de una gran brillantez estética, al contrario que todo ese minimalismo que supera “el realismo social sin caer en los experimentalismos exhibicionistas”, como afirma Clara Sánchez de Mercè Rodoreda (Sánchez, Clara: *Una compañía inquietante*, en Rodoreda, 2005: 21). Los modernismos han condicionado positivamente todos estos, a la postre, desarrollos evolutivos de la novela, y del arte en general, apartándose de una visión acomodada de los hechos, que tenía una pretensión falsamente historiográfica, y que reelaboraba los cánones sin perder los principios institucionales que se habían establecido para el género. La visión de esa estética revolucionaria del pensamiento moderno, aparece como una ola de renovación que no es sólo conceptual sino que es tangible en la cotidianidad, en el diálogo permanente del hombre con el entorno.

“Paulo recordó con una sonrisa el nombre de la compañía, que a él le resultaba modernista. Quizá el Modernismo de Rubén había llegado hasta el industrialismo también modernista, como modernistas eran las locomotoras con su sombrero de copa: caminos de hierro del Norte de España.” (Umbral, 1996: 125)

Una de las consecuencias de las teorías freudianas, y del aporte técnico a la narración que hicieron tanto las vanguardias como las modificaciones de los medios de comunicación, es la intervención de la voz actante, del narrador, como una transmisión directa, una extensión de la voz del escritor, que trata de intervenir en el espacio del diálogo narrativo en primera persona. Esta deriva, presente en algunos *beats*, como Jack Kerouac (Duval, 2013: 23), es una manera de establecer un criterio personal, de introducir una conciencia conocida y en acción, en el *tempo* de la narración convencional. De esta manera, la modernidad transforma el carácter de la idolatría popular, lo que significa que la ilusión se centra en otros rasgos y las aspiraciones son representadas por valores distintos. La aparición de estas líneas de la conciencia casan a la perfección con la crítica a una cultura efímera, que es, en la práctica, una ausencia de cultura.

“Pero el negro no sabía quién era Boris Karloff, sólo sabía qué era el cocktail Boris Karloff.” (Vázquez Montalbán, 1991: 195)

Por eso es por lo que los escritores de la generación del Medio Siglo, por ejemplo, ahondan en esta desmitificación de los valores nacionales, como instrumento de medida del nuevo desarrollo de la nación. Es lo que Juan Goytisolo afirma en una entrevista, según la cual, los españoles viven todavía “rodeados de mitos, mitos del 36, mitos del 98, estamos asfixiados por esos mitos y mi libro es un intento de hacer tabla-rasa, de saber dónde estamos, porque mientras no sepamos dónde estamos no podemos crear una novela, no podemos hacer un arte válido”³. En cualquier caso, como vemos, los esfuerzos por superar cualquier modelo histórico aplicado a las letras es un ejemplo de condensación de las imágenes y el sonido que desbordan y protagonizan la compleja realidad del ser, algo que está implícito en la narración de la novela, que ofrece oportunidades para “huir” de las rígidas estructuras de la gramática, convirtiendo el presente en un devenir consciente de sonidos y recuerdos, como en la novela de Marcel Proust. La única columna vertebral del desarrollo literario, al fin, es la palabra, en todo su esplendor.

³Entrevista de Emir Rodríguez Monegal, “Juan Goytisolo. Destrucción de la España sagrada” en *Mundo Nuevo*, 12 de Junio de 1972, recogida en Benremdane, Ahmed: *Marruecos y España en “Reivindicación del conde Don Julián, de Juan Goytisolo o la destrucción de mitos”*, Facultad de Letras de Dhar el Mehraz, Fes, artículo integrado en Salhi, 1995.

3.9.2. Trascendencia y eternidad.

El artista canonizado también es un obstáculo a superar, un mito del pasado que hay que convertir en un desecho de la historia. Esa imagen del retrato del artista aburguesado, instalado cómodamente en su controlada artesanía, no corresponde sino con un modelo desnaturalizador del arte. Los modernismos convienen en aceptar que hay una sustancia artística que supera, con creces, toda materialización anterior, por lo que convocan a un lenguaje de la superación del canon, en la que los “viejos” son sometidos a la criba de los “nuevos”, como ocurre en *El movimiento V.P.* Se establece, así, un nuevo orden de medida, en el que el compromiso y la militancia activa con la creatividad humana, suspenden toda acción que mira a la metacultura, pues de lo que se trata es que la espontaneidad de la poesía brote de forma no adulterada, por ningún cauce comunicativo institucional o moralidad alguna. En cierto modo, la realidad que algunos novelistas intuyen, también refleja un deseo de valorización del artista en la sociedad, pero confunde los modos y, sobre todo, los principios en los que se asienta. Esa falta de una ética de la solidaridad del lenguaje libre es la que imprime el carácter costumbrista y socializado del artista decimonónico.

“Con serena audacia, se lanzó a pintar cuadros. Amaba la pintura bonita, “distinguida”, elegante; una pintura dulzona como una romanza y que sólo copiase las formas de la mujer. Tenía dinero y un buen estudio: su padre estaba a sus espaldas dispuesto a ayudarle: ¿por qué no había de hacer lo que tantos otros que carecían de medios? (...) Lo importante era ser pintor... aunque no pintase.” (Blasco Ibáñez, 1923: 90-91)

La trascendencia en los modelos literarios que hemos visto en el apartado anterior, sólo provienen de la intervención directa del actante sobre el texto, es decir en la integración de la voz creadora en los hechos descritos, lo que supone, a su vez, una conexión íntima del otro, del lector, en la concepción de los objetos narrados, puesto que dos seres en perfecto diálogo ofrecen una vía comunicativa de mayor precisión que una descripción artificial, por exacta que pueda parecer. Recordemos, aquí, las apreciaciones acerca de la construcción del yo en el espejo del otro, que pueden ser aplicadas al desarrollo creativo y al fenómeno de la lectura, como espacio interactivo entre dos seres que complementan sus experiencias vitales, el uno en el otro. Es decir, que la influencia no se ejerce desde un lado al opuesto sino que, en palabras de Allan Ginsberg: “La poesía, en cambio, no

persigue ejercer[la] (...), dice cándidamente lo que uno piensa y siente de verdad, sin tratar de vender nada.” (en Duval, 2013: 68). Curiosamente, esa valorización del arte deviene en actitudes, más o menos, irreverentes con respecto a la literatura. De hecho, hay autores que construyen su obra desde la desconfianza, como Michel Houellebecq o Isaac Asimov, que prescinden de todo maximalismo de la creatividad. Estas novelísticas desconfían del poder de la literatura para cambiar una realidad, la de las conciencias, que es superior a todo orden dialectal, según describen, y que tienen en la divinidad o en la inmaterialidad de los pensamientos su verdadero cruce de caminos. Los planteamientos de esta circunstancia se suelen hacer en realidades futuristas, virtuales, que escapan intencionadamente de los modos descritos en realidades más objetivadas. De alguna manera, esta distancia estética y formal nos da la impresión de estar ante un mundo inalcanzable, comprensible pero lejano.

*“-¡Los libros...los he leído! ¡Todos! Son muy ingeniosos. Powell intervino súbitamente.
-Si los has leído, ¿qué más hay que decir? No puedes negar su evidencia. ¡No puedes!
-Por favor, Powell –dijo Cutie en tono compasivo-, no puedo considerarlos una fuente válida de información. También ellos fueron creados por el Señor... y lo fueron para ti, no para mí. -¿Cómo has descubierto eso? –preguntó Powell-. Porque yo, como ser dotado de razón, soy capaz de deducir la Verdad de las Causas a priori. Tú, ser inteligente, pero sin razón, necesitas que se te dé una explicación de la existencia, y esto es lo que hizo el Señor. Que te procurarse estas visibles ideas de mundos lejanos y pueblos es, sin duda, excelente. Vuestras mentes son demasiado vulgares para comprender la Verdad absoluta. Sin embargo, puesto que es la voluntad del Señor que deis crédito a vuestros libros, no quiero discutir más con vosotros.” (Asimov, 2010: Posición 1551-1561)*

Ya el propio Rafael Cansinos, en *La madonna del carrusel*, adelanta una visión de la creación que debe renegar, de algún modo, de todo espacio de racionalidad, lo que la convierte en un absurdo, dentro de la lógica convencional.

“Todos los actos de los dementes hemos de considerarlos como alegóricos. La demencia podría considerarse así, como un estado estético, de realizaciones simbólicas, de simulaciones artísticas.” (RCA, 1919c: 87)

Para André Gide, al respecto de este razonamiento, “la perfección clásica implica no la supresión del individuo...sino su sumisión” (en Freedman, 1972: 169). De ahí que la modernidad de la novela se establezca en los términos del yo, que liberan su pensamiento y ligan la creatividad a su acción motora, y no al revés. La trascendencia se puede concebir

desde la conciencia humana, pero para Patrick Süskind no reside en ella. El protagonista de *El perfume*, al topar con semejante hallazgo, se encuentra en la encrucijada de un deseo irrefrenable de posesión. Este afán, que es paralelo al afán creador del artista, supone, en cierto modo, la destrucción del objeto puesto que su materialización, ya sea a través del lenguaje o de cualquier otra expresión objetivable, no deja de ser una aproximación infinitesimal al ente deseado. Pero el artista no puede sino tender, inevitablemente, a la descripción inacabable de la eternidad.

“Grenouille vio con claridad que su vida ya no tenía sentido sin la posesión de esta fragancia.”
(Süskind, 1998: 44)

Sin embargo, la historia coloca el desarrollo de la novela en una época de expansión del materialismo social y político. Tanto los medios de comunicación, como las vías educativas institucionales, han arrumbado las capacidades y virtualidades del arte en un rincón indefinido de la sociedad, donde se ha cosificado para un consumo de desecho. Por tanto, el valor del arte en la era moderna está puesto, constantemente, en cuestión.

“Sabe de sobra que a los poetas, hoy, no se les lee, se les estudia.” (Torrente Ballester, 1988: 365)

Esto se suma al hecho de que la industrialización, el desarrollo de las tecnologías y la confianza ciega en el poder de la ciencia humana para asegurar el futuro del hombre, dejan las humanidades en un segundo plano, alegando una supuesta falta de utilidad, que es confundida abiertamente con un utilitarismo inmediato y fugaz. Los medios de supervivencia operativos ganan la batalla frente a la construcción ontológica, que es la realmente útil, la trascendental, la que proyecta al hombre a una participación activa en la construcción de su propia civilización.

“-¡Bah! Los artistas son unos infelices locos que gastan aturdidamente su vida real en fabricarse una posible.” (Jarnés, 2008: 27)

No obstante, cada vez que el hombre ha modelizado su imagen de futuro, su propio objeto consciente, se ha “virtualizado” en el mito de la narratividad, ha necesitado un vínculo con el símbolo, con el mito suprahistórico, para eternizarse. Eso es lo que hace Ángel Ganivet en su *Pío Cid*. Porque la ciencia, por cercana y exacta que parezca, no puede

crear más ente vivo que el que el hombre proyecta, pero ¿dónde queda entonces el yo? ¿Quién crea el yo, sino el yo mismo?

Verdaderamente, el papel del arte ha estado en el punto de mira de la discusión histórica, a lo largo de las diferentes épocas. En *El siglo de las luces* se explicita ese sentimiento dicotómico de que frente a la certeza científica, al progreso inmediato, la literatura es como un pasatiempo fugaz e insignificante. Este curso duro de la historia, que no cree en la trascendencia, más que cuando se la muestra la matemática, es el que, cíclicamente, las civilizaciones tienen la tentación de protagonizar.

“Dio un puñetazo sobre la mesa. “Estamos cambiando la faz del mundo, pero lo único que les preocupa es la mala calidad de una pieza teatral. Estamos transformando la vida del hombre, pero se duelen de que unas gentes de letras no puedan reunirse ya para leer idilios y pendejadas. ¿Serían capaces de perdonar la vida a un traidor, a un enemigo del pueblo, con tal de que hubiese escrito hermosos versos!” (Carpentier, 2007: 137)

A pesar de que la historia se construye, desde el modelo literario, como un puente trazado por el esteticismo y la ideología fenoménica, incluso en la obra de Proust, de clara inspiración impresionista, hay una necesidad de sometimiento al código gramatical, como bien apunta Patiño Ávila (Patiño Ávila, 2004: 463). En *Tiempo de silencio*, el episodio de la manzana es una alegoría del nuevo arte, de la visión de un mundo particular que puede romper los límites establecidos, pero también es una caricatura de los profetas del progreso. En cierto modo, el progreso literario es como el progreso científico, se asienta en certezas que son objetivables: de ahí los modos del “cientificismo” metafórico de la novela, o el esteticismo a ultranza de la poesía, herramientas de nuevo cuño en su manifestación modernista: nuevos descubrimientos del horizonte del escritor. Es Juan Benet el que, fiel a su costumbre, reduce esas expectativas literarias a la nada, al considerar que la eliminación de los cánones de la antigüedad del arte, no suponen en sí una transformación, pues el primitivismo de la novela moderna, por ejemplo, es sólo la necesidad estética y técnica de quien no quiere adherirse a los tópicos consagrados. Pero, en sí misma “La poesía sigue siendo en esencia lo mismo que era para Teócrito, la novela el mismo género de Apuleyo y de Longo.” (Benet, 2012: 153-154). Lo que no deja de admitir el concurso del yo del creador como auténtico elemento diferencial del modelo literario. Es por esto que hablamos en este trabajo de “modelos literarios” y no de obras, como simples objetos de producción de un catálogo predefinido. En la literatura siempre

hay una reconciliación final con la palabra, a pesar de los avatares de la historia en los que una búsqueda de la supuesta esencia no hace sino alejar al hombre del ser mismo de la palabra, que no está tras ella, sino en ella.

“Con el deseo de enseñar a los demás el sentido han provocado los filósofos de la Historia la corrupción de la mitad de la Historia universal, el comienzo de la época folletinesca y han de compartir la responsabilidad de copiosos derramamientos de sangre.” (Hesse, 2001: 132)

Es curioso porque la irracionalidad, que parece el arma de batalla de los escritores del yo, como Benjamín Jarnés, está presente en la ciencia de Freud o de C.G.Jung, como un factor de desarrollo más propio de la objetivización del mundo que de su complejidad modernista. La inseguridad del hombre, inconscientemente, busca este tipo de asideros que, en algunos casos, sirven para justificar una acción original, pero que no siempre le dan certificación de garantía, sino que apelan a unos conceptos diferentes y, cuando menos, impostados. No es este el caso, pero Benjamín Jarnés, como muchos autores del fin de siglo, piensa Domingo Ródenas, se afanan en “crearse un *carácter*”, de forma que se pueda hablar de “estilo” y “talante” (Ródenas de Moya, 1998: 193). Al mismo tiempo, según este autor, los “nuevos” disuelven tales diferencias y crean escuelas, a las que se adhieren, como en la vanguardia, en la confianza de que los *ismos* arroparán sus nuevas visiones. Pero ése es un “callejón sin salida”, sin duda. Opinión con la que estamos de acuerdo, y que los hechos corroboran. El verdadero arte siempre supera la época a la que pertenece; el germen de su ser evolutivo, revolucionario, está en sus genes, y no puede desprenderse de él. Es por esto que los movimientos de tendencia, salvo por sus principios éticos y su moralidad creativa, no pueden demostrar, en la mayoría de los casos, una coherencia completa: es imposible cumplir con las normas que acoten el espacio de la poesía, como decía Benet complaciente, ya que la identificación de los órdenes de la literatura, de la palabra, puede ser más confortable, pero nunca resultará del todo convincente. La literatura y la gramática no son sino un matrimonio mal avenido.

“-Una vez más tengo que desengañarte, Augusto, repitiéndome, repitiéndote obstinadamente que la fuerza imaginativa del arte está rigurosamente condicionada por la época y ya no basta para el nuevo conocimiento; el principio del conocimiento es sentido a veces por el arte; pero su creación, su recreación supera sus fuerzas.” (Broch, 2012: 403)

El arte, en consecuencia, tiene su trascendencia en la idea del hombre que supera los conceptos de Historia, Ciencia y Realidad, como se opina en *Las tribulaciones del estudiante Törless*, donde se habla de “oscura llama [que] nos trasciende” (Musil, 2003: 149-150). También es importante la palabra como eternidad, como lucha contra el olvido, donde el objeto vacío e inútil que es el término cosificado, indica cuánta sustancia vital lleva asociado el signo lingüístico, en realidad, y cuál es la importancia de la asimilación personal de dicho signo, que no es un estándar sino que forma parte de nuestra lengua como individuos, lengua que conforma nuestra realidad de seres hablantes y conocedores. Por eso Gabriel García Márquez no duda en hablar, a través de Alfonso, y hacer una irónica defensa de la cultura.

“*El mundo habrá acabado de joderse –dijo entonces- el día en que los hombres viajen en primera clase y la literatura en el vagón de carga.*” (García Márquez, 1990: 432-433)

Michel Houellebecq representa a ese tipo de escritores que, con una acerada visión de la estética y de las ideas, respunta la realidad a base de lemas y de frases circulares, en un catálogo inabarcable de aforismos. En *La posibilidad de una isla*, aportando al debate del modelo trascendental de la literatura, hace consideraciones directas sobre el esteticismo, al que acusa de “incompleto”, pero que sirve para ilusionar al hombre sobre la utopía de las “potencialidades innumerables” (Houellebecq, 2014: Posición 4722-4723). De la misma manera, considera que la descripción fría y objetiva de los hechos debe ser cerrada, excluida de los modos del pensamiento intelectual, con lo que se consigue una afirmación de la sublime sensación de “éxtasis” creativo. Es la misma sensación que ofrece Huxley, en *Brave new world*, ya que las palabras acaban traspasando el relato y todo cuanto se le opone, según palabras del propio personaje (Huxley, 1999: 97). David Grossman, sin embargo, constata la inversión que supone la utilización personal de las palabras, que pasan a engrosar el orden de los conocimientos individuales, que “vuelven hacia ti, se curvan hacia ti, y son tuyas, tuyas, hacen todo lo que quieras” (Grossman, 2012: Posición 4838-4843). Esa volatilidad, esa flexibilidad del criterio cognoscitivo de la palabra, es la verdadera trascendencia del lenguaje, del que no dejamos de apropiarnos y que compartimos incesantemente, transmitiendo no sólo un modo de vivir la experiencia, sino una manera de confirmar nuestro yo en el ente colectivo. Así es como se crean los gérmenes de las auténticas sociedades, las que están vertebradas en la comunicación intrínseca de los seres. El arte puede ser luz de la vida, como opinan los *beats*, pero no es

más que una luz efímera, y hay que saber atraparla en las palabras, en las imágenes, en los sonidos. El arte, en todo caso, es el ser, que también pertenece al mundo de la maravillosa evanescencia. Todo lo aparentemente disperso es eterno, en su sustancia, pensamiento que ya supo ver Dostoievsky en su premodernidad.

“En la disipación existe, ya que no otra cosa, algo de constante, incluso fundado en la naturaleza y que no está sometido al capricho, algo que permanece siempre en un rinconcillo de la sangre, constantemente encendido, y que quizá arderá todavía durante mucho tiempo sin que los años logren extinguirlo.” (Dostoievsky, 1985: 468-469)

Una fugacidad que somete al pensamiento a un escrutinio de su durabilidad virtual, de la permanencia que tendrá en la memoria de los hombres, pero también de su consistencia y utilidad, como hemos visto.

“El arte es el perfecto no-hacer de lo que no puede hacerse (...)” (Kenner, 2012: Posición 1310)

Imposibilidad de cosificación, de objetivización, que no lo es, empero, de concepción intelectual. Por eso es por lo que la protagonista de *Nubosidad variable* vive en un mundo donde toda referencia se convierte en literaria, cualquier objeto o persona es comparable a un ítem literario.

“-Como mande, señora –dijo-. De todas maneras...

Se quedó mirándome como si explorase mis capacidades de comprensión antes de seguir hablando. Sí, al recepcionista hay que matarlo (...). Daría un toque kafkiano a la narración. Los personajes accesorios, tú lo decías, son siempre algo kafkianos.” (Martín Gaité, 1992: 254)

En las ideas de Ortega y Gasset se advierten las contradicciones básicas en la problemática sobre el modelo no-histórico del arte. El filósofo madrileño llama la atención sobre la imposibilidad de que el arte puro se materialice de algún modo, a la vez que supone que la realidad, tal y como la conocemos, no tiene nada de artística. Por esto, la “inhumanidad” del creador no es más que una aproximación tangencial a la realidad exterior, a través del concepto de yo (en Azam, 1989: 116). Así, Gilbert Azam insiste en que la “ruptura respecto al arte popular tradicional” es una manera de individualizar el arte, considerándolo un producto de superior trascendencia, novedoso y original, creativo en el sentido de origen de las cosas (Azam, 1989: 117-118). Y, asimismo, constata que el ataque al arte histórico-tradicional, al casticismo canónico, según Ortega, es un ataque

contra la misma forma de creatividad artística, pero esto ya lo habíamos visto en las dubitativas maneras estéticas de Cansinos, en algunos momentos, y en las dudas existenciales que todo buen creador, como heredero del pensamiento modernista y de su moralidad, desarrolla íntimamente. Es un principio activo, no obstante, del verdadero impulso motor de la literatura, por lo que no tiene que ser percibido como un obstáculo, sino como una autocrítica evolucionista. Ese ideal modernista en el que el hombre “será libre (...). Una vez que llegue a ser el dios que es, habrá realizado su destino... que es la libertad.” (Miller, 2012: 571). Por eso, en *Una historia de amor y oscuridad*, el descubrimiento del mundo es un pasaje emocionante e íntimo, que poco tiene que ver con la historia o con los grandes acontecimientos del ser humano, sino con una realidad pequeña, circunscrita, imaginativa, volátil.

“Este modesto libro fue para mí como la revolución de Copérnico al revés (...) Sherwood Anderson me abrió los ojos para escribir lo que tenía a mi alrededor. Gracias a él comprendí de pronto que el mundo escrito no depende de Milán ni de Londres, sino que gira alrededor de la mano que escribe en el lugar en el que escribe: donde tú estás, está el centro del universo.” (Oz, 2006: 600)

3.9.3. *La construcción de un desacuerdo.*

Los códigos de conocimiento, que Marc Augé considera como medios de “reconocimiento”, construyen, a través del símbolo, elementos de identificación del ser en el colectivo, algo que pueda referenciar la experiencia humana en el transcurrir de los hechos, cuya catalogación debe adscribirse, también, a una simbología particular que la haga reconocible (Augé, 2014: 39). Más que de individualidad, este autor habla de “singularidad”, pues supone que en cada objeto existe una esencialidad, que debería corresponder, creemos, a una posibilidad de aceptación de los sujetos, que les distingue del resto de objetos, pero no a una sustancia inserta en ellos desde el principio, como tal sustancia. Entendemos, entonces, que son posibilidades de estímulo las que contienen los objetos que, por reminiscencias significativas, tendrían más que ver con la materia lingüística que son sus seres-para-sí de objetos mundanos. De tal manera, el objeto de la memoria es capaz de sustanciar el presente por medio de una virtualidad que no tiene esencialidad alguna, pues ya no existe sino en el sujeto. Y, sin embargo, la presencia del pasado en el presente, proustiana, reelabora el mismo y lo condiciona hasta transformarlo

en algo ecléctico, distinto y vivo. Por un lado, como diría Staborinski, el ser se advierte como superioridad más allá de todo colectivo, con lo que los objetos se intiman en la conciencia del yo, mientras que el sujeto, en la civilización del materialismo, se pierde “en la muchedumbre” (en Augé, 2014: 96). De la misma manera, esta irracionalidad cósmica hace que los espacios del no-lugar, en palabras de Descombes, utilicen la solidez de los términos tradicionales para adquirir la forma convenida, que los hagan comprensibles (en Augé, 2014: 112). Marc Augé, por lo tanto, prescribe un peligro innato en esta búsqueda del no-lugar: la ilocalización del ser, de la realidad del ser, lleva al vacío, a la negación de todo efecto del conocimiento de la experiencia, puesto que “al contrario de la utopía” no “postula ninguna sociedad orgánica”; o, lo que es lo mismo, no establece una moralidad acerca de un horizonte de expectativas concreto y definido, sea realizable o no (Augé, 2014: 114).

Si creemos a Marcel Schwob cuando dice que el arte “desclasifica” (Schwob, 2003: 19-20), es porque anteponemos su sentido crítico, no como una labor destructiva sino todo lo contrario, como un acuerdo originario sobre la ética del crecimiento. Al igual que Luis Goytisolo, estamos en la idea de que la crítica a la obra se debe hacer en “función del contexto que ella crea con su aparición” (Goytisolo, 2012: 647), es decir en el caos que configura alrededor de su superficie, puesto que cada obra no sólo reinterpreta al autor mismo, sino que establece un modelo teórico que busca la confusión de los términos, para sentar las bases de una nueva y fructífera discusión sobre el futuro de la realidad. Esta inestabilidad es la que construye el desacuerdo social, por eso es por lo que en la sociedad “feliz” de Huxley el arte no tiene cabida. Y por eso, también, es por lo que el utilitarismo que invade la materialidad del colectivo humano moderno, arrastra a una visión del arte como de artesanía, convencida de sus patrones artificiales. Pero la repetición constante de las formas y los métodos no puede alcanzar el objetivo de la poesía y el lenguaje, que está más allá de la última palabra, como Montse Ingla opina acerca de la literatura de Ingeborg Bachmann (Ingla, Montse: Prólogo en Bachmann, 2005: 9). La modernidad es una utopía, donde el lugar está perfectamente descrito en los modelos cansinianos, en su crítica al vanguardismo, en su ética de escritor, en su moralidad comprometida con la palabra judía... Rafael Cansinos es el *demiurgo* del modelo irracional de la modernidad, que se construye sobre las bases del desacuerdo social entre arte y artesanía, entre hombre y no-hombre, entre sociedad y objeto colectivo. La función de los movimientos renovadores leen en las aguas cansinianas indirectamente, y a ellas

vuelven cada vez que la historia provoca el vuelco de sus vanos intentos, certificando que a la utopía no se llega, se construye día a día.

“(...) qué importa, el estridentismo y el realismo visceral son sólo dos máscaras para llegar a donde de verdad queremos llegar. ¿Y adónde queremos llegar?, dijo ella. A la modernidad, Cesárea, le dije, a la pinche modernidad.” (Bolaño, 2012: 460)

Para ello, como dice Doris Lessing, no podemos dejar de tener voluntad (Lessing, 2004: 329); hay que creer en los sueños, materializar lo imposible, hablar en una nueva lengua. Porque, como se lee en *Nexus*: “Estamos vivos sólo en los sueños” (Miller, 2011: 39), y eso introduce la idea de una inteligencia superior, a la que pertenecemos y que debemos ser capaces de manejar, de algún modo. Ese voluntarismo revolucionario, es una declaración de posición artística de rechazo al pasado literario desaparecido.

“Al fondo Matías alzó un brazo. Para llegar hasta allá era preciso atravesar el caos sonoro, las rimas, los restos de todos los fenecidos ultraísmos, las palabras vacías de Ramón y su fantasma greguerizándose todavía a chorros en el urinario de los actores maricas (...)” (Martín-Santos, 1978: 66-67)

Es lo que Juan Benet reconoce en *Finnegan's Wake*, una imposibilidad para ser comparada con ninguna otra novela, para ser considerada novela en el sentido tradicional, para ser comprendida sobre la base de un lenguaje reconocible, para ser, incluso, traducida a una realidad cercana. Es una novela, por lo tanto, única, un ejemplar manifiesto de novedad que se retroalimenta de cada experiencia lectora y que de cada sujeto extrae su verdad. Se trata de una novela completa en su amplitud y extensión (Benet, 2012: 165). Es por ello que Benet advierte de que toda manipulación o reducción del significado implícito de su narrativa, implica una merma de su “potencia polisémica”. Sin embargo, en su habitual criticismo, no cree que esa revolución joyceana llegara a buen puerto, y según él, se fue diluyendo, quedando en “agua de borrajas” (Benet, 2012: 178). Ésta es una opinión con la que no podemos estar de acuerdo, por lo que antes hemos justificado: la obra de Joyce, y *Ullises* en particular, construye una época literaria en sí misma. Son innumerables los ejemplos de obras, de autores, cultural y geográficamente dispares, que deben a la palabra del irlandés sus puntos de partida creativos, sus lenguas individuales, su sistema de visión cognoscitiva, sus expresionismos interioristas, sus bromas críticas, etc. Todo el sistema literario joyceano se deja ver en la literatura del siglo

XX ampliamente, configurando una línea narrativa que puede ser conservada como concepto histórico-crítico, con mucha más razón que todas aquellas justificaciones organizativas que la historia convencional ha ido considerando, sobre bases aún menos sólidas que las aquí expuestas para Joyce. Así que el modelo, que puede ser un modelo cerrado y poco asimilado por el gran público –cosa que, de todos modos, dudamos-, es eso: un modelo completo y, como tal, digno de ser considerado como creador de toda una pléyade de seguidores y discutidores, como el propio Juan Benet, que concede una importancia capital al análisis de sus entresijos literarios y lingüísticos.

La palabra como eje de transformación del género literario es inexcusable, en una evolución modernista en ciernes, pero Santos Sanz Villanueva le confiere un nuevo estatus, al considerar que “lo que pudiera llamarse frase-contenido” (Sanz Villanueva, 1972: 278-279) entra dentro del término. Es decir que la palabra sería todo objeto lingüístico significado como concepto literario comunicativo. De tal manera que debemos aceptar que la acción de la palabra, en su extensión semántica, afecta también al aspecto gramatical del lenguaje, reposicionando sus elementos gramaticales. Pero ocurre, por otra parte, que algunos escritores ponen en cuestión a la palabra en sí, caso de Djuna Barnes, ya que, al destruir o degradar humorísticamente los términos, aducen mal uso del lenguaje, o una construcción incompleta del mismo. “Se realiza”, entonces, “un alejamiento del lenguaje (a través del propio lenguaje)” (Cobos Fernández, 1995: 63-64). Lo que esta autora descubre en la novelística de Barnes es la culminación de un cauce comunicativo e intelectual diferente, puesto que son las “referencias culturales” las que conducen al lector a la comprensión del texto, y no la decodificación ampliada de los términos lingüísticos, como habitualmente ocurre. Es decir que la experimentación del lenguaje es un fin, en sí mismo, y no un medio para conseguir reelaborar la fenomenología lectora (Cobos Fernández, 1995: 209). La construcción de un orden literario novedoso sobre los cimientos de una cultura heredada son muy variados, pero la realidad de la narración se independiza de la autoría, dejando el campo arado para observaciones que no parecen condicionadas por una personalidad concreta, ni por experiencia alguna, más allá de la primaria que sugiere el lenguaje. La palabra, el objeto-palabra, es, por tanto, un descubrimiento del ser, a pesar de que la poesía moderna mezcle elementos de la sociedad industrial con algunos tradicionales reconocibles. El objeto-palabra se transforma en algo orgánico, lleno de vitalidad corporal, que impregna a los dialogantes.

“(...) extrajeron una opinión, dejaron que ésta saliera por una boquilla de falsa modestia y buenos modales, “A mí me parece que...”. A cualquiera lo ponían perdido. Uno se organizaba de nuevo, vigoroso homúnculo, y apretaba los labios como el capullo de una flor, muy convencional, cul de coq, y le salía la frase resudada, como una excrescencia: “Creo que estoy de acuerdo contigo...”, o “Creo que no estoy del todo de acuerdo contigo...” (Beckett, 2011: 52)

En su vitalidad adquiere independencia, por lo que el arte, como un resultado de la palabra, no se puede planificar del todo; esencialmente, cuando es auténtico alcanza su máxima expresión, su completitud. Digamos que la palabra como objeto esencial no sólo caracteriza la construcción literaria, sino que define al resto de artes, que necesitan una referencia conceptual a través de la cual se proyectan. Al ser la palabra una construcción de amplio espectro, donde su dinamización marca los ritmos de comprensión de la misma en el orden gramatical, no puede venir definida por la terminología social o metacultural, por lo que, en pureza, la realidad no sería posible sino una ilusión de realidad, en cuanto a la objetivización del término. Es, más bien, una certeza de realidad consciente la que destila, por lo que la significación del mito ha variado sustancialmente. Eso sin contar con que el modelo de realidad tradicional es incapaz de dar cobertura a todo el complejo que se presenta, puesto que sólo abarca un aspecto superficial de la misma. Para la modernidad, la palabra es el contenido, y contenido es la forma, como ocurre en la obra de Max Aub, y esto constituye “la ideología artística”, que es coherente en el equilibrio entre el “qué y el cómo”. La revolución de todo arte proviene de ahí, de una moralidad esencialista del lenguaje (Aznar Soler, 2003: 24-25). Y la forma ya no es sólo entidad lírica, o escritura, o término, es también sonido, oralidad y, sobre todo, imagen. Por eso el cine reivindica un lirismo impresionista y moderno, como un vehículo de expresión absolutamente arrollador. Gore Vidal ensalza el cine en *Myra Breckinridge* como una nueva Biblia, a la que consultar para desvelar las verdades de la fe. Otros autores como Faulkner, por ejemplo, utilizan técnicas cinematográficas para acelerar la narrativa, como ocurre también en Dos Passos. El cine se permea alegremente con la novela dando pasos agigantados en la búsqueda de la certera imagen, y del ritmo de apropiación de la misma. Myra cita continuamente hechos y personas de la historia del cine, como si su lenguaje natural fuera ése, como si ése fuese el mundo natural en el que entiende su realidad, un mundo también invadido, devorado por la televisión, añorado, melancólico.

“No hay ninguna duda sobre esto: una época ha terminado y yo soy su cronista. ¡Adiós a las películas clásicas! ¡Viva la televisión comercial! Sin embargo, nada humano verdaderamente grande puede morir del todo (...)” (Vidal, 2000: 40)

La palabra también es el espacio de la disyunción de la forma, donde se ejerce la crítica de un modo más acertado, si es apropiadamente dirigida. Esto implica abortar todo intento de aproximación a la historia, como método funcional para analizar la obra literaria, y hacer de la crítica un orden creativo, al modo cansiniano. Es decir, consiste en equilibrar el análisis frío y pausado de los elementos técnicos de una obra, modelo literario en sí mismo, y la experiencia fenomenológica del crítico como lector. Si, además, esta crítica forma parte del lenguaje narrativo de la novela, inserto en una realidad que induce al lector a dialogar con un personaje, que es otro lector, el caleidoscopio sugiere una virtualidad comunicativa mucho mayor. Hecho que ocurre en la obra de Houellebecq, por citar una de ellas, aunque las discusiones sobre la capacidad del arte o sobre la crítica narrativa son bastante frecuentes en la novela moderna del siglo XX, como hemos visto a lo largo de este trabajo. De hecho nos parece que constituyen uno de los materiales fundamentales para la elaboración del diálogo literario.

“Un hojalдре mal hecho, eso me había recordado siempre el estilo de Nabokov.” (Houellebecq, 2014: Posición 253-258)

“En cierto modo, todo es kitsch. En conjunto, la música es kitsch, y el arte, y hasta la literatura.” (Houellebecq, 2014: Posición 1589-1591)

En esta discusión hay una reafirmación de los valores que han iniciado la modernización, y que buscan consolidarse a través de la pedagogía general, empezando por la influencia directa en el lector. Iris Murdoch defiende, según Ana María Becciu, que “la esencia del arte y de la moral es la misma” o, por mejor decir, que la metacultura sólo se puede constituir como un espejo de la renovación del arte y de la expresión creativa lingüística (Becciu, Ana María: Prólogo en Murdoch, 2005: 8). La metacultura desaparecería, como tal, y dejaría paso a una consideración comprometida del artista, distinguiendo arte de artesanía. No se trata de una consolidación pétrea y sólida, como en el caso del lenguaje tradicional, sino de una heredad en movimiento, que se afianza en la acción.

“(...) todavía nos quedaba mucho camino. Pero no nos importaba: la carretera es la vida.” (Kerouac, 2000: 252)

Una moralidad que al proyectar la conciencia individual del creador en el orden de la narración, introduce un sentido de la honestidad sublimado, hasta el extremo de justificar una obligación moral para con el relato diario de los acontecimientos.

“Tal vez esto sea abominable; pero no puedo eximirme de escribirlo.” (Pasolini, 2014: 147-148)

Del mismo modo que la narración se “yoifica”, también se produce un camino opuesto. Al mostrarse como una vía de comunicación esencial en el desarrollo del progreso colectivo, el arte elimina, así, la idea de todo arte individualizado. El individualismo es superado por una suerte de historicismo del arte, que siempre encierra un sentido social, orientado a ser guía de las masas a través del símbolo. En cierta manera, constituye los mismos rasgos que una metacultura artificial pero, como hemos visto, la obra tiene los principios fenoménicos del individuo como base de su construcción, y no la parametrización externa que impone la crítica-histórica. Por lo tanto, se trata de un historicismo complejo, basado en la línea de la obra como modelo teórico y de las coincidencias entre producciones sobre elementos comunes, no sobre ideas preconcebidas. Es por esto que ninguna realidad física puede condicionar la verdad del arte.

“Pues el arte, como le dijo Flaubert a George Sand en una carta, no debe representar excepciones; al igual que la ciencia, debe retratar las cosas tal cual son siempre, en sí mismas, en su naturaleza general, desvinculadas de toda contingencia efímera; (...)” (Kenner, 2012: Posición 428-430)

Todo lo contrario que la experiencia *beat*, en la que realidad y literatura están íntimamente ligados, y se construyen a la vez. Ésta, de todas formas, es una gran diferencia, puesto que el devenir de los protagonistas-creadores no nace de una instantaneidad fortuita, o producto de los acontecimientos sobrevenidos, sino de una concepción global del fenómeno existencial, que ya viene reflejado en sus literaturas, y que tiene una moralidad del comportamiento muy definida, a pesar del aparente caos que rige la vida de los personajes. Es decir que la realidad *beat*, tal y como se produce, sugiere un reordenamiento previo de los conceptos vitales, aplicados al día a día y segregados en el orden cultural, como un lenguaje educativo. Lessing, por el contrario, se plantea el “vértigo” que le produce el hecho de que las palabras “no signifiquen nada”, puesto que, en realidad, las palabras son objetos vacíos, cuyo contenido puede ser otro que el

determinado. Esta actitud se puede deber al hecho de que la sociedad moderna ha ido desposeyendo al lenguaje de su vitalidad, accionando los resortes del utilitarismo y apropiándose de aquél para establecer una tipología férrea, simbolista y mercantilizada. El lenguaje que consumimos es un objeto sin vida, siempre que no se accione y nos accione (Lessing, 2004: 547). Además, cuando el arte realista ha vertido ideal a raudales, se ha vuelto intervencionista, ha copado el lenguaje y, entonces, todo el esteticismo parece un adorno superfluo que abunda en exceso. Esto opina Alexandr Soljenitsin del cine de Eisenstein:

“-¡No son más que piruetas! (...) Hay tanto arte, que deja de ser arte. Pimienta y adormidera, en vez del pan cotidiano.” (Soljenitsin, 1974: 76)

De esta opinión no se libra, ni siquiera, la literatura modernista, que es la que más ha hecho por el desarrollo de la novela moderna, pero que es también filtrada por el nuevo lenguaje, como no podía ser de otro modo. Para algunos personajes, en el diálogo respectivo, esta literatura original es un cachivache, un producto ya superado por el tiempo y las circunstancias, cuyo impulso inicial ha sido traspasado, y que representa un pasado noble, pero destituido de sus funciones. Esta actitud es la que constata el consciente progreso evolutivo de la palabra, que va adaptándose a las nuevas normas, que no permanecen sino en el convencimiento de su utilidad pedagógica y social, y que son sustituidas cuando alcanzan un cierto nivel de incomunicación o representatividad. La modernidad no permite el afianzamiento de los términos, pero tampoco propugna su desaparición definitiva, sino su inclusión en una órbita del nuevo orden histórico, construido sobre la sustancia de la palabra y sus vaivenes.

“Lo que más manda son camiones con desechos, santos quebrados que no se pueden tirar a la basura porque son objetos de culto y hay que respetarlos, montones de revistas y diarios viejos (...) completando mi biblioteca de enciclopedias trucas, de colecciones empastadas de Zig-Zag, Life, La Esfera, de literatura que ya nadie lee, Gyp, Concha Espina, Hoyos y Vinent, Carrere, Villaespesa (...) relojes que no funcionan (...)” (Donoso, 2001: 46)

Sin embargo, como podemos leer en *Plexus*, la moralidad modernista es lo que permanece, más allá de su esteticismo formal, y conforma el pensamiento ordenado y dirigido del creador que, en su libertad expresiva, tiene un objetivo que cumplir. Del mismo modo, Orwell nombra a Milton para hablar de la “palabra antigua” (Orwell, 2013:

Posición 175-181), de la libertad intelectual como “tradición profundamente arraigada” que justifica todo crecimiento artístico e individual. Sin duda, la historia literaria no ha de ser desechada del todo, sino aparcada en el espacio de la memoria. Pero lo que Henry Miller propone, más allá de todo respeto por la forma heredada, es la valoración crítica de esa palabra aprehendida, que es el secreto del movimiento.

“Endiosarse, endiosarse... y al mismo tiempo no creer en nada.” (Miller, 2012: 637)

3.10. LA NOVELA EN LA NOVELA.

3.10.1. *Novela y novelistas.*

Es evidente, llegados hasta este punto, que para conocer la historia del hombre tenemos la posibilidad de recorrer la historia de la literatura, que ofrece un complejo ontológico muy preciso acerca de las variaciones que la conciencia humana ha inducido en el colectivo, tema de diálogo constante con el medio de supervivencia del sujeto. Incluso los escritores más evolucionados, más incipientes, han bebido de las fuentes del pasado, pero no para sentirse intimidados por un conocimiento garantista, sino para utilizar la experiencia de otros con el objetivo de consagrar la singularidad propia. Estudiar la historia del hombre a través de la novela, supone la comprobación de cuáles son las preguntas esenciales, y cuáles las ideas que se derivan de ellas. Los ciclos, no son más que divisiones interesadas con un objeto científico, pero no tienen sentido desde el punto de vista de la simultaneidad de los hechos y la compleja realidad. Escritores que, en su día, previeron la llegada de la modernidad, como Fiodor Dostoievsky, ya debían a la literatura anterior, una deuda de intercambio, de “movimientos subyacentes primitivos, de gesticulaciones” (Varela Jácome, 2003: 4). La novedad de su novela, en la que se entremezclan las sustancias opuestas del ser, se pregunta, por primera vez de manera tan intensa, sobre el sentido de la moralidad y su validez social. En el período del desarrollo novelístico del siglo XX, Lucien Goldmann habla de dos segmentos determinados: uno, “caracterizado por la disgregación del protagonista individual” y otro, “iniciado” por la obra de Kafka y que llega hasta el “objetalismo francés”, conteniendo la “deshumanización del género” (en Varela Jácome, 2003: 6). Si tuviéramos nosotros que esbozar un criterio temporal de evolución de la novela, tal vez hablaríamos en términos de modelos teóricos, como hemos venido proponiendo. En tal caso, hay una novela proustiana y otra joyceana, como grandes ramas de la evolución interna, tanto técnica como conceptual. La rama proustiana desemboca en el tratamiento del yo, a través de la línea temporal, y la joyceana, en el tratamiento del yo, a través de la línea dialectal. La línea temporal viene marcada por los espacios de acción de la voz narradora, y la línea dialectal organiza la propia escisión de la voz, que es expresión de la conciencia. La obra de Kafka, original por sí misma, supone la existencia de espacios virtuales, de realidades idealizadas en objetos intelectivos. Por lo tanto, ya sea a través de la memoria, del diálogo o del espacio, las relaciones del individuo-objeto-narrador con el entorno, y consigo mismo –visto como entorno casual y temporal de su conciencia-, se mueven en estas tres

dimensiones. Las obras de Faulkner, Thomas Mann, John Dos Passos, etc., son evoluciones de los tres orígenes narrativos del yo, personificados, en mi opinión, en las obras de Marcel Proust, James Joyce y Franz Kafka. Así también las obras de Hermann Broch, Hermann Hesse, George Orwell o Robert Musil, cuyas magníficas construcciones teóricas beben, sin dudar, de esta tríada antes escogida. En el caso de la literatura española, Joyce es una de las fuentes, y constituye una época en sí mismo. Y, hablando de autores españoles, Rafael Cansinos Assens, tal como venimos proponiendo, es, junto a los noventayochistas y las vanguardias poéticas, constituyente de un período pre-moderno, ya que la constatación del género –si por ello entendemos la conexión con el resto del desarrollo fuera de nuestras fronteras- se produce con la aparición de la obra de Luis Martín-Santos. Es decir, que realismos sociales aparte, la novela moderna en España tiene dos pilares fundamentales: Cansinos Assens y sus coetáneos, tales como Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés o Gabriel Miró, que anticipan la llegada de la eclosión del yo, y el propio Luis Martín-Santos, que certifica la modernidad con *Tiempo de silencio*: una modernidad tardía pero concluyente.

Una vertiente de este desarrollo lo constituye el llamado “behaviorismo”, que es como una derivada de la obra de Flaubert, fría y desustanciada, donde la objetivación del entorno llega a los límites de la conciencia humana. Algunos autores, como Ernst Hemingway hacen de la realidad una cuestión imparcial, una mirada “fotográfica” (Varela Jácome, 2003: 9); en este estilo narrativo se huye, precisamente, de toda consideración estética, de manera que el estilo es, en sí mismo, un falta de estilo. La lengua cumple un papel denotativo hasta los límites de su sonoridad. Todo el tratamiento del yo que incluye la nueva novela, no sirve únicamente como un cambio de eje de la voz narradora, sino como la nueva dimensión perspectiva del espacio de los objetos, que se enmarcan en las reflexiones del protagonista, en la sucesión de hechos que él mismo describe –con un matiz de realismo íntimo- y en la hondonada de imágenes que se perciben a través del texto.

La novela proustiana encuentra que el objeto exterior sobre el que verter los órdenes cognitivos debe ser único, debe normalizar los diferentes aspectos del yo, que se mueven cada uno a su ritmo pero que confluyen en una complejidad latente y exclusiva. Por ello, Proust necesita un acicate de su diálogo interior y el objeto de su realidad es el amor, en el que concita los diferentes parámetros de su experiencia cognitiva. El amor

transforma el yo, y es el que desarrolla el lenguaje y conecta con verdades temporales, largamente olvidadas en la memoria (Varela Jácome, 2003: 50-51-52). En Thomas Mann hay un acercamiento al yo que se liga al espacio, como ocurre en Kafka. La dimensión temporal se ve afectada en el protagonista de *La montaña mágica*, precisamente porque su relación con el mundo exterior, con el espacio social en el que vive y piensa, es aséptica, aislante. La crítica social que se deriva de esta novela crece al albur de las consideraciones filosóficas del protagonista, que va reencontrando una dicotomía de la que se había sentido excluido: así, la pertenencia a un mundo es una circunstancialidad artificial que, en muchos casos, demuestra que es ese mundo, precisamente, el que causa la incoherencia, la inversión de los valores que descolocan al sujeto. Las instituciones, por lo tanto, acaban siendo carne de cañón de la visión ácida de la voz actante. El impresionismo de los modernistas más esteticistas, como Joyce o Woolf, no corresponde con la mirada más austera de Robert Musil, por ejemplo, pero comparten la mirada violenta del orden social sobre el sujeto. Lo adolescente en Musil, como en Gide o en el Demián de Hesse, como nota Benito Varela (Varela Jácome, 2003: 65-66), es, además de beligerante –muy propio de la edad-, una manifestación solitaria de la voz humana, que ha sido vilipendiada y que encuentra en la novela su foro particular. La adolescencia es un resorte muy apropiado para el estudio de las instituciones y para la crítica y contrastación de los nuevos términos y símbolos. Aunque, siguiendo a Varela, parece ser que el modelo teórico joyceano obtiene mala crítica en España, que es “poco favorable” a su obra (Varela Jácome, 2003: 83), no debemos olvidar que la obra de Rafael Cansinos tiene no pocas concomitancias generales con ese modelo y que, otros autores, como el caso de Martín-Santos, José María Guelbenzu, Julián Ríos, Torrente Ballester, y otros, han desarrollado conceptos intelectuales que tienen su origen en el esteticismo de *Ulises* o *Finnegan's wake*. Por lo tanto, el modelo joyceano, nos atrevemos a decir, constituye una línea evolutiva de la novela española del siglo XX, sin duda, aunque con un considerable retraso con respecto a la novela europea y norteamericana. Del mismo modo, todas esas formas de los totalitarismos ideológicos que asolarán la Europa del siglo pasado, y que pervirtieron la convivencia humana hasta el paroxismo, están anticipados en la obra de Franz Kafka y tienen su correspondencia en el tremendismo de Cela y en el mito del tirano de la literatura hispanoamericana de Miguel Ángel Asturias o Carlos Fuentes. El ser está abatido por la realidad depredadora que, como mostrarán Orwell o William Golding, establecen sistemas autoprottegidos frente al diálogo, a la complejidad humana que amenaza la estabilidad de todo sistema. Al leer *En la colonia penitenciaria*,

pero también al seguir las peripecias de Josef K., entendemos por qué libros como *La condición humana* y *La conciencia de Zeno* explican el desarrollo de la historia del siglo. Antes de existir Kafka la tiranía del hombre sobre el hombre era sólo una constatación, no una experiencia íntima, personal, del lector. De ahí que la apatía de los protagonistas frente a la muerte, como en *El extranjero*, o el deseo de suicidio, como en *La historia del señor Sommer*, no pudieran tener mejor acomodo que en un mundo que ha pasado a ser una pesadilla del hombre, vívida e interior. La angustia existencial pervierte toda esperanza. La muerte de Josef K. en *El proceso*, es la maximización del sentido de la culpabilidad invocado por el materialismo social y el desprecio por el sujeto, reflejo de la deshumanización del relato literario. Por eso, la intelectualidad de la novela moderna, que ha conseguido trasladar a la línea narrativa un espacio de discusión filosófica y crítica acerca de los problemas actuales e históricos de la humanidad, supone un sustrato desde el que evidenciar la tipología de personajes singulares y simbólicos. Los mundos de Huxley u Orwell, así como los de Von Harbou, son apocalípticos en la misma medida que lo son *Manderley* o el monasterio donde conviven Narciso y Goldmundo, de Hermann Hesse, pues el aislamiento intelectual es un modo de escape que certifica la existencia de una realidad angosta y peligrosa. Todo futurismo en la novela es una escisión de los espacios kafkianos, es un seguimiento del modelo teórico de la presencia del hombre en la vacuidad de la sociedad, y es un alegato en favor de la explicación convincente de esa desconexión del yo con su propia cotidianidad. Así, *Manhattan Transfer* tiene de asolamiento lo que *El viejo y el mar*, con la salvedad de que el personaje de Hemingway conserva la dignidad de la existencia y es capaz de caer derrotado sin haber traspasado línea moral alguna, en una convivencia mutua entre naturaleza y yo que despierta los sentidos y que estimula conceptos como la ecología, el amor, el respeto y la defensa de la personalidad; conceptos, todos ellos, ignorados en la urbe de Dos Passos, donde la excrecencia humana no tiene parangón, ni siquiera en la obra de Bukowski, pues sus personajes saben, al final, convivir con sus realidades sin perder su singularidad, mísera pero excepcional.

La felicidad, según propone el futurismo de Huxley, no existe sino en la subversión de los valores, en la imposición del término, del que ya no se participa. Luego, no se trata de una utopía realizable sino de un término cosificado, alienante y ajeno. Felicidad que sólo conserva el nombre. Pero este magma social no es colectivo, como en el caso de Dos Passos, sino que hace del yo una voz amplificadora del orden totalitario. En

el caso de la novela norteamericana, los individuos explicitan sus realidades cercanas y es, a través de ellas, como certificamos la cuestión social, urbana, y no al revés. Por tanto, el modelo Dos Passos no es un modelo virtual colectivo, sino un modelo colectivo consciente que funciona como un objeto con vida propia, pues la voz del narrador es la voz del coro. Benito Varela ve, sin embargo, cierta presencia de lo que se podría llamar un “realismo mágico” (Varela Jácome, 2003: 184) entreverado en su expresionismo más sustantivo, lo que consigue que la realidad intervenga en los sueños particulares, y viceversa. En el fondo, el mundo de Dos Passos también es el mundo del yo consciente, pero no en el nivel de la conciencia que permite la transformación del entorno, ni siquiera de su percepción crítica. Es sólo una constatación de una realidad objetiva que, para el autor y para la literatura del yo, es una realidad constituida por dos dimensiones: la física y la consciente. Por otra parte, la literatura de Franz Kafka ha encontrado digno sucesor en Samuel Beckett, entre otros: la derivada natural de su teatro del absurdo es una novela de corte irracional, que reduce al hombre a una sombra de sí mismo, que muestra un “comportamiento automático” y, lo que Benito Varela llama una “regresión en la escala zoológica” (Varela Jácome, 2003: 236). Seguramente no es más que la deformación del sujeto a un estadio original, en el que lo primario está presente en la superficie. Para Beckett la vida es algo desnudo, muy esencial, y el hombre, en consecuencia, se conecta con ese orden de cosas a través de una personalidad que no se esconde tras ideologías o construcciones lingüísticas complicadas, ya que experimenta su indefinición y mediocridad y la traduce con simpleza. De igual manera que William Faulkner encuentra una virtud en los personajes “anormales,” como Malloy, que desarrollan un lenguaje íntimo y principal, desnudo y crítico en su desgarramiento. Este tipo de individuos, incapaces ante el devorador mundo que les contempla, son, sin embargo, los adecuados para mostrar el perspectivismo necesario que relacione la semántica de los hechos con la aceptación de las conciencias. Algo muy distinto de lo que consigue Marguerite Duras, con una novela de corte tradicional –aparentemente- donde los desarrollos interpersonales van más allá de los objetos y del horizonte de expectativas del lector, acostumbrado a que ese tipo de relatos no indaguen tan profundamente en la conciencia del protagonista. Duras, en *El amante*, no sólo disecciona la sexualidad de una mujer en ciernes, frente a un hombre experimentado e inteligente, sino que evalúa el poder del individuo para construirse, para hacerse a partir de los estímulos de la experiencia. La obra de Duras, objetiva en su desarrollo, no hace de los objetos un argumento, sino una escena que enfría y que da aparente calma a una tormenta interior que va hirviendo lentamente. Es una

técnica retardatoria la suya, que no aboga por una transformación estética, pero cuyo corazón narrativo contiene todos los parámetros de la modernidad.

En cuanto a las líneas narrativas comunes, la crítica ha establecido determinados rasgos que pueden ser identificados, y fácilmente etiquetables: se habla de un camino de desarrollo de la obra de Joyce en Faulkner, por ejemplo, por lo que Juan Benet llama la “fluencia” de su narrativa, y que recuerda la desvertebración del argumento que caracteriza la obra del irlandés, así como su capacidad para obviar los elementos referenciales que no sean objetos de la memoria o del lenguaje cotidiano del sujeto (Benet, 2012: 410-411). De la misma manera, Sanz Villanueva pone en relación el *nouveau roman* francés con la obra de Sanchez Ferlosio aunque, en este caso, para reivindicar que existe una diferencia fundamental en la obra del español, a saber: que la técnica narrativa objetiva sirve de medio y no de consideración estética formalista (Sanz Villanueva, 1972: 76). Lo que se sugiere es que la técnica que encontramos en *El Jarama* está íntimamente ligada con esa idea de que los personajes han sido invadidos por la inconsciencia. La muerte que se presenta es “un acto más de una vida prosaica y nula de interés” (Sanz Villanueva, 1972: 78), por lo que la forma de contarla está asociada a ese *tempo* lento y a esa palabra vacua y materializada. Este tipo de distancia narrativa, como dice Gonzalo Sobejano, (en Sanz Villanueva, 1972:1978) crea una vía de novedad en la literatura española que, lejos del realismo social, consigue un acercamiento a la realidad objetiva a través de una narración reconocible, de elementos simples y construcciones socializadas, pero de materia profunda y explicación unitaria. El hecho de que no vaya a pasar nada, es lo que altera el desarrollo novelístico de *El Jarama*, que es como si Sánchez Ferlosio pretendiera pintar el vacío con colores de la gama primaria. Esta novela, que es moderna en su concepción y, opinamos, en su forma, se asemeja mucho al mundo de Carmen Laforet, pero también sienta el precedente de una trascendencia vital y literaria, que llegará –como continuación de la filosofía unamuniana- al desarrollo definitivo de la década de los 60. El crítico, al evaluar, ahora sí, la modernidad en la figura de Martín-Santos, tanto estética como conceptual, resalta la agresiva mirada que dirige hacia los personajes de los bajos fondos: los míseros, que son, ellos mismos, la ciudad de Madrid de su tiempo. El resto de los protagonistas, instalados en la comodidad, a veces no tan convincente, de sus vidas, parecen enajenados frente a estos semi-animales, que viven en la cautividad de las chabolas, que están exentos de todo tipo de rasgos humanos y que siguen el círculo de reproducción y muerte, como esas ratas de laboratorio que parecen el

leitmotiv de la narración (Sanz Villanueva, 1972: 134-135). Por eso el autor habla de “carcajada amarga”, por el retrato social que Luis Martín-Santos realiza de la urbe y de la época en que es descrita. Pero también hay algo de castizo en esta representación, hay una esencialidad nacional que se identifica en el malditismo de la especie, en la crueldad, en la entrega sentimental, en el arrojo frente a la desgracia, aceptada como una circunstancia inevitable, en la sonoridad de los diálogos. Es una extrañeza cotidiana, con sabor a hogar. Sobre todo ello bulle una escritura de explícito barroquismo, cargada de términos de la ciencia, entreverada de todo tipo de cultismos que se embarran de la desgracia más rastrera y deshumanizada. Una mezcla que produce en el lector el efecto de choque entre dos mundos que, en realidad, son uno mismo y que conviven en el mismo espacio. El desarrollo verbal, que llama la atención a Eugenio de Nora en esta novela, es mayúsculo, del mismo sarcasmo culto que podía relucir en *Tirano Banderas*, pero mucho más cruel en sus intenciones. Los personajes están vacíos, incluso aquellos que parecen pretender un estilo de vida, como el joven médico, cuyos horizontes de futuro están supeditados a una serie de requisitos que él mismo no domina. Este médico, al verse involucrado en problemas sociales y legales, aparece como un sujeto desvalido, cuya fuerza mental no parece servir de mucho en medio de una arrolladora realidad que lo va maniatando. Santos Sanz recoge el pensamiento de Salvador Clotas al respecto de la “escasa confianza en la condición humana” que la novela de Martín-Santos destila (en Sanz Villanueva, 1972: 139). Pero también su barroquismo, como hemos dicho antes, que eleva el nivel prosaico y casi abandonado que había caracterizado todo ese realismo social de posguerra en España. La búsqueda de un lector diferente, más evolucionado y comprometido con la experiencia artística y vivencial, es la que conecta, en su opinión, las obras de Luis Martín-Santos y la de Juan Benet, por ejemplo. Encontramos, de todos modos, que las similitudes del espacio virtual benetiano de *Región* con la realidad presente e histórica, son muchos pero no justifican una cosificación extraliteraria del mismo si no media una interpretación intelectual, ya que las similitudes son más de valores y conceptos que de aspectos físicos. Es un poco lo que ocurre en *Pedro Páramo* o en *El astillero*, donde las realidades son muy diferentes de los espacios de la literatura, en lo que se refiere a los aspectos descriptivos, por mucho que ciertos elementos nos parezcan completamente reconocibles. Opinión que se sostiene sobre la disposición de esos elementos en un conjunto que, esencialmente, es disjunto en la realidad física. Antonio Vilanova, al analizar la novela de Ferlosio, asocia su modelo teórico a una estructura no introspectiva que pretende un “rechazo del análisis” y que se concentra en

el diálogo como marco consciente de la voz coral⁴. La “minuciosidad” exigida por el Premio Cervantes parece llamar la atención del crítico, que lo coloca en el origen de una línea narrativa común y duradera en el tiempo. En nuestra opinión, no hay una diferencia fundamental entre la estructura dialectal de *El Jarama* y la de *La colmena*, por ejemplo, incluso en la intencionalidad social: que es de una clara vertiente crítica, además de incluir un sentimiento nihilista convencido. En el caso de Cela, la sociedad sobrevive “a pesar de”, mientras que en la obra de Ferlosio es como si los individuos hubieran declinado vivir, y consumen el tiempo de una manera inapreciable. *El Jarama* es un modelo teórico que no inicia un camino de literariedad proyectado, sino que continúa, en nuestra opinión, la línea narrativa de otros autores que, como Flaubert o Blasco Ibáñez, no pretenden sino la congelación de la escena contemplada. Lo que distingue a Sánchez Ferlosio es su detallista eliminación de las opiniones, las dudas, las reflexiones o la temática filosófica, aspectos estos que se deducen del desarrollo de los acontecimientos en el texto: un desarrollo cronológico frío y materialista que tiene su origen en situaciones que, en otros contextos literarios, exigen una explicación que el autor nos sustrae deliberadamente. Además, el orden cronológico, de clara ascendencia joyceana, también hace que su novela se distinga de las obras que le dan poso. La crítica, en general, hace del diálogo ferlosiano su característica fundamental y su punto de unión con la obra joyceana. Éste es un diálogo mucho más reconocible y directo, menos condicionado por las conciencias pero, sorprendentemente, muy revelador de la tormenta que bulle en ellas. Ferlosio consigue hacer que el espacio histórico quede perfectamente dibujado en su propia nulidad, y lo hace con una economía de medios que le distingue y ensalza su obra sobre otras. Sin embargo, es un ejemplo deudor y no completamente originario, en el sentido de motivador de una línea estética que no tenga antecedentes históricos.

La realidad de Ferlosio, o la de Cela o, incluso la de Clarín o Blasco Ibáñez, por nombrar algunos precedentes, es una realidad “total”, no absorbida por el creciente individualismo de la narración que sí se aloja en Unamuno o en el propio Rafael Cansinos o Benjamín Jarnés. En la literatura de Juan Rulfo, no obstante, existe una parcialidad que se detecta en los sujetos, como opina José Carlos González (González Boixo, José Carlos: Prólogo en Rulfo, 2007: 14). Esas historias “ficticias” sirven para encontrar todas aquellas “raíces seculares y profundas del comportamiento de los personajes”. Se puede aludir al

⁴ Vilanova, Antonio: “*El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio, Premio Nadal 1955”. En *Destino* nº 972. Barcelona, 24.3.56. Págs. 30-31. Recogido en Santa Cecilia, 1997: 181.

hecho de que la realidad histórica de México resultará de esta introspección, pero el objetivo es, en nuestra opinión, más ambicioso, pues buscará los orígenes de esa historia en un lugar que no está en la historia misma, sino en el hombre que la protagoniza. Es un trasunto de la *intrahistoria* unamuniana no conseguido por vía de los acontecimientos, y sí por el de las ensoñaciones y la memoria. Este tipo de relatos es proustiano por antonomasia, pero también es kafkiano, sobre todo en su aspecto estructural, que configura la superficie del texto literario. La mezcla de lo real y lo poético, lo popular y lo fantástico, alegan una libertad musical muy lopesca, pero también ofrecen un caleidoscopio equilibrado que caracterizaría la novela hispanoamericana. Lo que González Boixo certifica es que la “estructura fragmentaria” del relato, junto con la aclimatación de diversas realidades en una cotidianidad que vertebra la voz narradora, como siempre ocurre en la novela, crea un submodelo histórico que es el de la nueva literatura hispanoamericana, certificado por varios parámetros característicos: la creación de un espacio kafkiano de realidad, la tipología de los individuos en caracteres psicológicos, la convivencia del sueño y el objeto físico, la interconexión de la memoria y el presente, al modo proustiano, la confianza en la función activa de las palabras y la simbología identificativa de la nación Americana de cultura española (González Boixo, José Carlos: Prólogo en Rulfo, 2007: 18-19).

La confianza del autor en su procedimiento técnico y político, no deja de contrastar con el escepticismo que algunos, como Julian Barnes, vierten sobre la capacidad del proceso pues, en la modernidad, es el lector el auténtico garante del desarrollo y aplicación de las ideas y modelos literarios, del que el autor es sólo un actor no principal.

“(…) ¿llega de hecho el lector a deducir de todo eso que la realidad está siendo representada de una forma más auténtica?” (Barnes, 1994: 107)

Por tanto, toda la revolución novelística parte de ser un principio de propuesta, un acuerdo no firmado que está a la espera de que el fenómeno se produzca, para ver los resultados definitivos. La mercantilización de la literatura consigue, por encima de toda acción anterior de la crítica divulgativa, la motorización de los elementos sociales en torno a las nuevas obras. Es lo que pasa con las novedades que se van filtrando a la comunidad, bajo el halo de “obras maestras” o de “ejercicios extraordinarios” de la intelectualidad. Es lo que pasó, en su tiempo con *En busca del tiempo perdido*, *Ulises* o, más recientemente,

con el innegable éxito de *El tambor de hojalata*, que “tuvo bastante difusión en colegios mayores y universidades” (Sáenz, Miguel: Introducción en Grass, 1986: 7), con la consiguiente utilidad directa que esta distribución produce en el resultado final de la lectura de la obra. El lector, condicionado por el éxito material del objeto creativo, establece unas expectativas altas, y, para no contradecir el criterio de las instituciones culturales, recibe las enseñanzas de la novela como un bálsamo de novedad y un registro de interés. La transformación, que, en este caso, está justificada por la calidad artística de la obra de Günter Grass, depende más, sin embargo, de la socialización del producto literario que de la influencia intelectual que éste, por sí mismo, ha sido capaz de inducir en la conciencia de los lectores, que han reaccionado a barlovento de las razones de la crítica. Esto no es malo necesariamente, pero sí crea un tipo de lector dependiente, falto de autocritica y de voluntad escudriñadora, lo que anula sus capacidades y su independencia cognitiva. La complementariedad de toda crítica no puede anular el impulso inicial de los lectores en el desarrollo de los fenómenos explicativos del ejercicio asimilador de los textos. Sin embargo, no fue éste el desarrollo histórico de otros trabajos de Grass, como *El rodaballo*, que recibió indirectamente la influencia social de su éxito anterior, pero que fue consumido como una secuela de dicha popularidad, sin alcanzar el mismo nivel de aceptación. Este comportamiento de la obra refleja, muy acertadamente, el estado de las cosas actual, incluso lo dulcifica, puesto que, si en lugar de *El tambor de hojalata*, colocamos una obra de dudosa trascendencia literaria, como *El código da Vinci* o *Los pilares de la tierra*, habremos encontrado numerosas fallas que desconectan la línea desarrollada por la crítica institucional, y la colocan en el espacio del materialismo inconsistente. Es curioso que una obra de carácter histórico, como *El rodaballo*, no presente una especial dedicación a los datos propiamente cronológicos. Hay que considerar que la horquilla de tiempo que maneja la obra es enorme, y que en este marco de trabajo, las consideraciones temporales están más en relación al símbolo, al folclore imaginativo de los tipos y leyendas, que a los hechos concretos. Por lo tanto, Grass certifica en esta obra la desmaterialización de la historia, haciendo que una novela que construye la historia de la humanidad lo haga en base a la sexualidad y la gastronomía, asuntos poco “científicos” en cuanto a la banalidad que destila su tratamiento novelístico. El sarcasmo y la aparente indolencia, similares a la obra de Jaroslav Hasek, son la consolidación de un nuevo lenguaje de la historia, autónomo y estéticamente desarrollado, que crea su propio léxico (“tempotrásito”, “despoteutónico”, “goticoflamígero”, etc.) y que, además, tiene su propio folclore. La utilización de un

perspectivismo coral, que divide las líneas históricas del hombre en personajes originarios: tales como Dorotea de Montovia, Margareta Rush o Agnes Kurbiella, encuentra un núcleo narrativo diferente y muy original. La historia se basa en los desarrollos de la cocina, protagonizado por mujeres que, además de amantes excepcionales –cada una en una visión de lo sexual muy particular- son capaces de descubrir la realidad a través de los diferentes sabores y sensaciones. El expresionismo de las voces (diferentes jergas, hablas populares, cultismos, términos científicos, etc.), la pluralidad de las mismas, junto con la polisemia de los personajes, traslada toda esta transgresión de los órdenes convencionales al término de la cotidianidad. Tanto las relaciones sexuales como la comida remiten a una humanidad muy simple, muy primaria que, no obstante, sustancia una ideología social de gran complejidad. Esto se traduce en que muchos de los actos que, en la fábula de Grass, dan origen a los cambios y ciclos de la historia, provienen de intervenciones ordinarias en el orden de la vida de los hombres. Hay una desacralización de la historia y los símbolos heredados, pero también una estructuración lingüística de los mismos que comparten elementos visuales, sonoros e ideológicos. También la renovación de la novela consiste en una desmitificación del ideal, o por mejor decir, en una refracción de su significado. El ideal que representa la belleza, se pregunta Rafael Conte: “¿cómo es posible que (...) se produzca desde dentro mismo del mal, lo más infernal, del interior mismo de la degeneración, de lo más corrupto que pueda albergarse en el interior del ser humano?” (Conte, Rafael: “La literatura y la moral”, Prólogo en Céline, 2001: 10-11). A lo mejor lo que se manifiesta es una esencialidad del hombre, que huye de sí construyéndose una moral, como huye de la historia aceptando símbolos alternativos. La obra de Céline no tiene la misma apariencia de virtualidad que la de Onetti, que sí que genera espacios donde la ensoñación y la realidad se mimetizan. La constatación de la negatividad humana en *Viaje al fin de la noche* tiene su contrapunto en Larsen, en su peripecia constructiva, que está destinada al fracaso; no hay una imposición, sino una imposibilidad existencial. Onetti, que lo sabe, no salva a su héroe para la posteridad, sino que lo encierra en su jaula consciente. El nihilismo nietzscheano aflora desde la vitalidad de Larsen, que ha sabido sobreponerse a su precaria existencia, una y otra vez, aunque sabe que la ciudad está muerta y él con ella. Pasado y presente son indistinguibles, puesto que el espacio ha de circular con el lastre de los errores que no desaparecen. Pero el fracaso es para Onetti no una solución vacía a los problemas del hombre, sino una condición vital, una búsqueda de las respuestas. Lo que Conte llama “pesimismo” o “fatalismo” onettiano (Conte, Rafael: Prólogo en Céline,

2001: 40-41), no son sino reproducciones de un comportamiento típicamente urbano del siglo XX. El nuevo héroe ha de convivir con su fracaso, con su falta de expectativas, y toda creación, orientada al desastre, tiene la virtud de descubrir nuevos horizontes para el personaje aunque, en el fondo, el lector ya sabe, desde el principio, que la guerra está perdida. Es Mario Benedetti el que pone en relación la obra de Onetti y la de Faulkner, seguramente por la conexión entre sus espacios literarios y el espacio real en el que están inspirados, aspecto que describe un paralelismo notable (Conte, Rafael: Prólogo en Céline, 2011: 41-42); también, como en el caso de Juan Rulfo, el pasado es una losa inaguantable que no acaba de desprenderse, y condena al individuo a cumplir el destino que la sociedad y la historia le han asignado. Puede que la gran verdad de estos autores esté ahí: en la constatación de que todo movimiento, toda acción, ya sea a través de la lengua o a través de la historia de los acontecimientos, está destinada a no salir del mismo círculo vicioso que lo condiciona todo. Si el hombre no tiene fundamento para la esperanza, al menos puede seguir intentándolo, y en el camino estará la virtud. Del mismo modo, Tristram Shandy trata de dar un orden lógico a su narración, supuestamente biográfica; pero los acontecimientos no corresponden con el calendario, ni con el momento en que son narrados, por lo que la vida, tal y como está especificada, deja de tener sentido desde el momento en que él abre la boca (ver Lodge, 2011: 126).

Con todo, vemos que, como dice Milan Kundera: “la novela se basa ante todo en algunas palabras fundamentales” (Kundera, 1994: 97), y éstas son las que constituyen la base de toda literatura comparada y, por lo tanto, de toda crítica efectiva. Palabras que definen posibilidades, potencialidades, y no sólo terminologías y conceptos vagos; palabras como las que se hallan en el universo kafkiano. El propio Kundera descubre que todo el afán socializador de la obra del checo, está exento de cualquier elemento social reconocible y que su indefinición, tanto ideológica como simbólica, le convierten en un lenguaje universal, y éstas sí que no son palabras huera (Kundera, 1994: 122). Su sentido de la intimidad, de la globalidad reducida al núcleo de la conciencia, presenta a un hombre que es proyección y concentración, a la vez, del mundo.

“Lo *kafkiano* no se limita ni a la esfera íntima ni a la esfera pública; las engloba a las dos. Lo público es el espejo de lo privado, lo privado refleja lo público.” (Kundera, 1994: 128)

Lo que la novela moderna acusa es una inversión de la acción, un retroceso reflexivo y, finalmente, una inacción. Este procedimiento se mueve por la querencia a la forma, a la pasividad intelectual del objeto mental, la abstracción desde donde el dinamismo parece contagiarse a la sonoridad, a la imagen, y no tanto a la efectividad del gesto.

“La poesía de la existencia, dice la novela de Sterne, está en la digresión. Está en lo incalculable. Está al otro lado de la causalidad.” (Kundera, 1994: 178)

Es decir que se buscan razones motoras, y no razones que provengan de otras razones, en una línea difusa y encadenada que sólo explica finales trepidantes y argumentos vacuos, intrascendentes. La novela necesita del espacio kafkiano, del tiempo proustiano y de la voz joyceana para poder subsistir a una historia rota, artificial e insustancial. Y en la pre-novela de la modernidad se halla a través de una “dulce libertad ociosa”. Esta actitud produjo, en un principio, una cierta incomunicación con el grupo de lectores, pues se debatía en unos parámetros inaccesibles para la educación instaurada en el momento. La obra de Sterne, por ejemplo, es una obra actual, que puede ser revisada desde el fenómeno lector del siglo XXI, sin que despierte más sobresalto que sus fascinantes descubrimientos ontológicos y literarios. Sin embargo, incluso en esta época habrá lectores enajenados, extrañados ante la diversidad de formas y comportamientos de los héroes de *Tristram Shandy*, muchos de ellos no sólo carentes de voz sino también de sustancia lógica. Pero lo que sí puede ser apreciado por cualquier lector, independientemente de su nivel formativo, es la reminiscencia que el autor hace a su educación, a la relación que tenía con su padre (en Sterne, 2000: 33-34), preocupación por la comunicación del conocimiento que ya encontramos en obras de la premodernidad más cercana, como en *Amor y pedagogía*, de Miguel de Unamuno. La lengua de Rabelais, de Hasek, de Burgess, de Kennedy Toole, está en Laurence Sterne, están en su marco visual, en su desarrollo narrativo, en su ideología cognitiva. Pero también está en Cervantes (Sterne, 2000: 36) y quizá, y más importante para la índole de nuestro trabajo, está en Joyce. Hay quien ve un cierto parecido teórico entre la obra de éste y la de Jonathan Swift, en el sentido de que detienen la narración para establecer discusiones sobre temas intelectuales o de su interés personal, lo cual no tiene nada de raro en la época, constituyendo un principio técnico que impregnará el relato del siglo XX (Sterne, 2000: 40). La técnica es lo que se ha proyectado hacia las nuevas generaciones, su forma de satirizar la realidad, de crear espacios ilocalizables, de ahondar en la forma que tenemos de comunicarnos y

aprender el lenguaje y, también, de introducir la irreverencia, la sexualidad mezclada con lo religioso, el abominamiento y la ridiculización de símbolos intocables, la superación del tiempo, la falta de trama argumental, la risa como sustancia. Laurence Sterne es un autor que valora su trabajo, lo ensalza y se siente preocupado por la realidad: de manera que su acción creativa está dirigida a una transformación de todo cuanto percibe. Por ello, Sterne es un autor posicionado en el espacio de su propia literatura, actor de sus palabras, interviniente en el orden de la narración. De la misma manera que Benjamín Jarnés, que es un “novelista en la novela” (Ródenas de Moya, 1998: 187-188). Toda la realidad pasa por el héroe, todas las dimensiones son la dimensión del uno, del yo, todas las jergas están concebidas en el lenguaje del protagonista, pero también construye un simbolismo paralelo a su realidad física y se contextualiza para no ser percibida en la marginalidad. La obra de Jarnés tiene vocación política, de intervención en el entorno, y también de expresión de la angustia de su tiempo. Tiene una metodología visual, una técnica perceptiva y recreadora que engancha al lector, porque no le resulta del todo ajena. Al igual que Cansinos Assens, Benjamín Jarnés presenta un universo reconocible desde sus presupuestos ideológicos, al enfrentar diferentes personajes que representan modos de vida disgregados. En Cansinos esta realidad, existente también, se torna secundaria frente a la verdad del yo, que es marginal. El yo jarnesiano es un instrumento “autorreferencial” (Ródenas de Moya, 1998: 205), pero Jarnés no es Cansinos y su héroe no es él, al menos no lo es más allá de sus ideas. Del mismo modo, el yo que protagoniza las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob, tiene un componente de misticismo vital que se aleja del biografismo tradicional. Lo excéntrico, lo “raro”, es común a personajes que poseen rasgos históricos y nombres conocidos. La lógica de los mismos es estirada hasta extremos insospechados, hasta “sus últimas consecuencias” (Crusat, Cristian, en Schwob, 2012: 18-19-20), pues se trata de dar razones a las, cada vez peor consideradas, lógicas tradicionales, flexibilizando su poder de adaptación a las nuevas normas literarias. La realidad ha de ser imaginativa, y no se confiere si no es a través del matiz de la ensoñación, de la creatividad, por lo que toda biografía está incompleta en los términos en que es escrita, y necesita ser “re-creada” por el lector. Éste es el principio originario de la obra de Schwob. Es por esto, que la obra de los surrealistas y de los simbolistas, en un principio, establece un puente entre el diálogo “contigo mismo” de Unamuno (J. Valdés, Mario: Introducción en Unamuno, 2010: 11) y lo filosófico de sus construcciones visuales. Hasta el punto de que *Niebla* parece una derivada esperable en el desarrollo de la literatura del bilbaíno, procedente de un diálogo trabado entre el poder del yo y la

defensa y dependencia de la fe, entre la lógica del yo y la lógica de dios. Esta contradicción –básica para entenderle como pensador y creador- es trasladada a los personajes, como Augusto Pérez o la tía Tula, debatiéndose en el precipicio de dos opciones inabordables, en la convicción de que algo se pierde por el camino, algo irrecuperable y doloroso. La apelación constante al lector desde la posición del escritor, que controla –o cree controlar- los *tempos* del relato es fruto de esa debilidad innata unamuniana, que no pisa sobre suelo firme. El diálogo, entonces, se vuelve abierto, “se convierte en un medio de tensión creativa” (J. Valdés, Mario: Introducción en Unamuno, 2010: 13-14). Valdés habla de “movimiento mismo de lo sensible hacia lo inteligible”, lo que coloca esta obra en el medio de acción directa, que ha partido de una reflexión intensa y decisiva y que no elude la responsabilidad consciente. Por lo que la literatura unamuniana tiene los visos de un arma de modernidad activa, un foro de diálogo que obliga al lector a no quedar impávido. Es por ello que se apela al observador desde el mito, el símbolo, el diálogo creativo, la expresión, convirtiendo el lenguaje filosófico en palabra viva, más allá de lo especulativo. Del mismo modo, Mario J. Valdés llama la atención sobre el metaforismo en Unamuno que, a la vez que Cansinos, realiza el hallazgo técnico más importante, probablemente, de la técnica narrativa de la novela moderna: la expansión del cauce expresivo de la palabra en el espectro semántico que la contiene. ¿Por qué? Por la utilidad que le confiere su actividad, su potencialidad en movimiento (J. Valdés, Mario: Introducción en Unamuno, 2010: 17). Lo que no se puede obviar es que este conflicto íntimo del hombre, especialmente definido en esta obra, sirve de modelo teórico para la estructura dialectal de la novela posterior, pues sienta las bases de un conducto comunicativo que se entrefiera entre el esquema argumental y la técnica ensayística. Buena parte del espacio novelístico del siglo XX estará enraizado en esta técnica descriptiva, que desarrolla tanto ideales y conceptos como términos y experiencias, en una abigarrada amalgama de voces y objetos. Un barroquismo sonoro que contiene la complejidad del mundo. En este sentido, Unamuno es un pre-modernista y un anticipador de técnicas literarias históricamente consolidadas. Lo importante, por supuesto, es que toda esa experiencia del “movimiento” implica una actualización de las voces narradoras, y ya en Joyce se puede observar clarísimamente ese cambio pues los términos de la dicción no están re-presentados, sino presentados, y la acción de la novela es ya directa, inmediata, se está produciendo en el instante. Tal vez a esto ayude el hecho de que la técnica en el irlandés varía las posiciones constantemente, dando la sensación de un mundo en permanente variación, donde nada es para siempre.

“(…) Joyce altera constantemente las circunstancias del discurso, modificando al perceptor (focalización) y al locutor (voz narrativa) una y otra vez, del mismo modo en que se ven modificados en la vida real (...)” (Aparicio Maydeu, 2011: 165)

De la misma manera, Virginia Woolf en *The waves* cambia el lenguaje de la prosa por el de una poética de gran lirismo, con la intención de relativizar la realidad física y dar una imagen certera de ese vaivén de los acontecimientos, que están cargados de estímulos para las conciencias, y que son perfectamente captados a través de la imagen impresionista y el colorido de la palabra. Otras obras, como las de Hermann Hesse, introducen al hombre en un mundo de introspección, de análisis del yo, mucho más cercano al lenguaje psicológico que al propiamente literario, en ocasiones. Es verdad que hay una gran sentimentalidad y una búsqueda de la emoción, que es lo que caracteriza realmente a sus personajes pero, como el propio Hesse afirma, la narrativa se entiende como “una lírica disfrazada, [y] la novela como denominación prestada para las experimentaciones de los espíritus poéticos para expresar su sentimiento del yo y del mundo”⁵. La literatura de Hesse es un cúmulo poético en un núcleo filosófico, de gran abstracción. Esto lo convierte en “precursor de los valores de un arte contemporáneo que promulga la preeminencia del propio proceso de creación artística” (Aparicio Maydeu, 2011: 217). Lo importante es que, también, es un activista en favor de modelos de sociedad más equilibrados donde el hombre, como en *Sidharta*, pueda desarrollar su lugar en el mundo a través del espíritu; donde las almas, como en *Narciso y Goldmundo*, puedan entenderse y respetarse, a pesar de las diferencias y de los niveles sociales; donde la educación, como en *Bajo las ruedas*, no sea un obstáculo sino una oportunidad; donde la sabiduría, como en *El juego de los abalorios*, sea una realidad y no una palabra vacía; donde el hombre despliegue sus potencialidades, sin caer en el asolamiento, como en *El lobo estepario* y donde, finalmente, el individuo sea algo más que un “tipo raro”, sólo porque es capaz de entender y percibir la vida de un modo absolutamente extemporáneo, como en *Demián*. Se trata de una gran obra que, en su conjunto, como vemos, despliega una cosmovisión del hombre y su sociedad, que están interrelacionadas y son interdependientes y que, como tales, se deben a una moralidad compartida y veraz, que no implique una negación de los hechos de la conciencia y un respeto efectivo a la

⁵ Hesse, Hermann: *Betrachtungen Gesammelte Dichtungen* (Surkamp, Berlín, 1957), recogido en Aparicio Maydeu, 2011: 216)

naturaleza humana que nos es ajena, pero que participa del ser que somos, de una manera divergente.

La novela de Julian Barnes, que también realiza la crítica al conjunto de la sociedad, y elabora una apocalíptica visión del mundo en *England, England*, de una forma muy elegante, aunque no exenta de una violencia verbal y materialista, es también la novela que ejerce la crítica literaria, que se preocupa del modelo artístico que el escritor escoge, cuya utilidad está, constantemente, puesta a prueba. En *El loro de Flaubert* es donde, posiblemente, despliega más acertadamente estas peripecias lógicas, mezclando el estilo ensayístico con lo propiamente narrativo. Esta actitud, que es también la de Cansinos en algunos de sus relatos y, sin duda, la de Laurence Sterne o Joyce, por ejemplo, no posee el sarcasmo de éstos, al menos en su sublimada estética, pero sí el fondo irreverente que transgrede los cánones de la crítica convencional, que es de lo que se trata. Por eso es por lo que Aparicio Maydeu dice que “Parece cualquier cosa menos una novela, pero, falsa paradoja, es una novela precisamente porque contiene cualquier cosa” (Aparicio Maydeu, 2011: 449), consideraciones que pueden ser aplicadas a todo artificio del siglo XX pues, en el fondo, la deformación renovadora de la novela abre el camino a escritores como Beckett, André Gide, Jean-Paul Sartre o Doris Lessing, capaces de teatralizar el espacio narrativo, convertirlo en foro de discusión filosófica o en diálogo permanente, alterando la estética tradicional. El problema comparativo de la novela, que estamos desarrollando aquí, sirve por completo en la definición de *Flaubert's Parrot*, puesto que Barnes convierte su alegato en una decisiva alteración de los nombres “escritor” y “novela”, a los que destierra del diccionario, pues su descripción de rasgos y principios actualizados en nada concuerdan con los que el lector tiene asignados a esos términos. De tal modo, la desacralización del arte es, también, una disposición lógica de los impulsos artísticos, que se ven empujados a hablar de sus certezas. Frente a los obstáculos del materialismo institucional, las palabras “libres” empujan la realidad al precipicio, pero lo hacen en el entorno pausado y reflexivo de la conciencia artística, llegando al corazón del lector como una simple diatriba, no como una destrucción violenta de la realidad toda. Sin embargo, es lo que parece.

“No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must see him, for contrast and comparison, among the dead.”⁶

Pero este activismo de corte etéreo tiene, en realidad, mucho que ver con otro activismo de perfil más intervencionista, como el de José Martí. Curiosamente, el propio Rubén Darío, quien consolida el término “azul” para representar la revolución estética modernista, se ve reflejado en el uso que este término tiene en la narrativa y la poética martiniana. Por eso es por lo que decimos que el esteticismo, de cualquier manera, no se aleja mucho de la intencionalidad política, como afirmamos en el primer capítulo de esta tesis, y esto es algo que parece percibirse muy claramente en la obra de José Martí. Homero Castillo demuestra cómo el cubano ha “bebido en las fuentes simbolistas francesas” porque detecta ese principio de la “vaguedad y de la musicalidad”, tan característico. Pero, y en esto coincide con Cansinos Assens, lo que destaca en su prosa es la inevitable sonoridad de las palabras, que han sido trasladadas al presente más rabioso, a través de la acción directa del narrador, y que están siendo accionadas por el lector en el mismo momento del fenómeno, pero no como un agente pasivo sino como un agente vivo y activo. Por eso es por lo que el propio Martí dijo que el “sonido tiene más variantes que el color”, aludiendo, sin duda, al principio cansiniano del espectro semántico de la palabra (Castillo, 1974: 184-185). *Amistad funesta* es una pre-novela de la modernidad y constituye una piedra angular para entender el proceso cronológico evolutivo del género. No significa, en nuestra opinión, un punto de partida de la línea crítica modernista, pues la obra de Gabriel Miró o la del propio Rafael Cansinos aglutinan elementos mucho más avanzados que la suya, pero en Martí ya se esbozan ciertos principios líricos y fundacionales de la renovación del género, sobre todo en lo que respecta a un esteticismo intervencionista, pues nadie como él supo aunar una biografía activa con una impresión intelectual. Otros planteamientos abogan por la segmentación del cuadro expresivo, que es el retrato íntimo del personaje a través del tiempo: es el caso de Carlos Fuentes, y consiguen, así, que la realidad no sea sólo un cúmulo de imágenes y experiencias, sino que tengan un encaje preciso en el orden de la historia. Por supuesto, el concepto de historia ha sido superado y es sustituido por el de la biografía, es decir el papel del hombre en el tiempo. Por esto, Artemio Cruz es un reloj, en realidad, es un

⁶ Eliot, T.S.: “Tradition and the Individual talent”, *The Sacred Wood*, recogido en Aparicio Maydeu, 2011: 467.

catalizador de sus propias impresiones y recuerdos, a la manera proustiana, pero también es una voz narradora crítica, no únicamente un recopilador de imágenes, y por ello es por lo que percibimos una transformación del personaje, a medida que experimenta los diferentes hitos que condicionan la visión que tiene de sí mismo. Esa “reducción temporal”, de la que habla Darío Villanueva sobre esta novela (Villanueva, 1994: 131), tiene muchos seguidores en la novela española entre 1949 y 1974, según nos dice, pero no alcanza como en *La muerte de Artemio Cruz* ese nivel de extensión de la imagen humana. No obstante, como dice Bosch, aporta “un nuevo sentido colectivo del tiempo” (en Villanueva, 1994: 207), lo que abrirá las puertas a una nueva técnica narrativa, y una valorización de los períodos históricos como entes unitarios y perfectamente descomponibles, algo, hasta el momento, imposible en una concepción del relato temporal continuado y determinista. Otras novelas se concentran en el espacio, como hemos visto en *El Jarama*, *Manhattan Transfer* o *Volverás a Región*, y hay ejemplos de tratamientos temporales que lo son a través del concepto espacial, como en *La isla del día de antes*, donde Umberto Eco hace conciliar ambas visiones y discute sobre el posibilismo imaginativo de la geografía humana. Las consideraciones del espacio narrativo, como un lugar ilocalizable, situado en ninguna parte más allá de la conciencia del personaje, permite elaborar disquisiciones complejas sobre el sentido de la pertenencia al conjunto, la moralidad de lo social o el atributo individual respecto del ajeno. Es decir, en un lugar que es el no-lugar, la discusión se ejerce sobre el papel del hombre en el mundo. Parece una paradoja, pero resulta una mayéutica apropiada para el desarrollo de la idea, al despojar de carácter metacultural todo el discurso y abrir un diálogo constructivo entre los personajes y el lector. La cercanía –aparente- a una realidad concreta deja, sin embargo, lugar al reconocimiento de un fenómeno no definible en esa realidad, pues sus rasgos están más allá de ella, en otro plano, por lo que el espacio físico es sólo una anécdota: Región no existe y el Jarama no es más que una excusa de esa vacuidad que invade a los personajes de Ferlosio, algo así como la calle Aribau de la novela de Carmen Laforet, donde la vida parece bullir pero, en realidad, está muerta.

La reducción temporal de que hablaba Darío Villanueva existe en muchas novelas de la modernidad, donde períodos muy cortos representan vidas enteras. Es una transmisión del tiempo a la conciencia muy efectiva, porque permite situar los acontecimientos, colocándonos en una horquilla muy pequeña y, por tanto, divisible y apreciable fácilmente, pero también puede ampliar las impresiones, entre los ítems, sin

que esto altere el orden de la sucesión que, además, puede alternarse sin seguir una línea correlativa, puesto que los límites temporales están perfectamente definidos. Esto viene señalado en *Finnegans wake* y en *El borrador*, de Manuel San Martín, por una característica muy resaltable: el fin y el principio de la novela son el mismo, en ambas obras (Villanueva, 1994: 374-375), lo que infiere varios significados. Por un lado, la novela propone un ciclo temporal inacabable, que puede ser comprendido en los límites de la conciencia y que entra dentro de lo imaginable por el poder de abstracción humano, pero que admite la inconclusión de la vida, en el sentido de su no-sentido. Es una admisión resignada del destino humano, que no está escrito como tal pero que existe en los términos en que se halla encerrado en una virtualidad circular, en una existencia que remite al mismo núcleo, una y otra vez, un “eterno retorno” interminable. Por eso las novelas que construye el personaje de San Martín se quedan, inevitablemente, en borradores, porque no puede terminar de construir nada que está permanentemente en elaboración. Es lo del “se hace camino al andar” machadiano, lo de la “obra en marcha” de Juan Ramón Jiménez, es la permanente autodestrucción esperanzada de Larsen en *El astillero* o el desesperado camino de experimentación de los personajes de *Yonqui*. La preocupación estética, empero, lleva a algunos autores a ignorar esta realidad o, por lo menos, a aparcarla. De esta manera, cumplen el propósito de aceptación de esa circularidad y centran su desarrollo vital en la visión nuclear de sus expresiones. Lo constructivo es lo que evita la agonía de la desaparición del ser en la nada sartreana. El retorno infinito de las cosas, que es el vacío y la negación del yo, puede ser contenido en la reelaboración constante e imaginativa de la obra de arte, que no acaba nunca, y cuyo objetivo comunicador y pedagógico sirven para dar sentido a la vida del hombre. Por eso es por lo que autores como José María Guelbenzu encuentran una mayor importancia en el desarrollo literario de sus personalidades, y la de los individuos que discuten abiertamente en *El mercurio* sobre las posibilidades experimentales de la novela y sobre el papel que ésta juega en sus vidas. En cierto modo, este diálogo de sordos frente al mundo es el que corresponde al aislamiento cansiniano, que es el modernista por excelencia, de raíz romántica, que se enfrenta al mundo con sus propias armas. Lo mítico aquí, a diferencia de otras novelas como las de Juan Benet o Antonio Muñoz Molina, está en las vivencias psicológicas de los sujetos, como también ocurre, aunque de una manera mucho más activa con el medio, en *On the road*. En *Beatus Ille*, hemos de apostillar, Muñoz Molina construye un mito en la memoria de una unidad familiar, con la que se vincula al protagonista. En cierta manera, esta memoria también es la de la conciencia del sujeto,

por lo que tendría que ver con el hecho experiencial, como en el caso de Guelbenzu o Kerouac, como hemos dicho, pero consideramos que el símbolo que mueve a la narración está más allá de su propia experiencia, pues ha sido elaborado a partir de ciertos condicionantes que podríamos llamar “sociológicos”. Para Tomás Yerro, *El mercurio* propugna un “proyecto de novela que se incluye dentro de la novela” (Yerro, 1997:84-85), y tiene sentido si consideramos, como así hemos hecho, que el diálogo de la obra supone la reelaboración de la entidad vital a través de la obra de arte. Por eso, el orden cronológico, al igual que en la novela espacial, no tiene mucho sentido más que en el pulso de la sonoridad creativa. Se pretende elevar el carácter del lenguaje a mito de la modernidad, en lo que vemos una conexión indeleble con la obra cansiniana, donde el mito de la heredad lingüística abarca la memoria humana, así como su moralidad creativa. Lo que parece un “experimentalismo” y un “hermetismo” narrativo (Yerro, 1997: 158), aplicado a la obra de Juan Benet o de Guelbenzu, suponen, no obstante, vistos desde otra dimensión, aspectos constructivos de un discurso éticamente moderno de la novela y de la realidad.

Esa circularidad de la que hablábamos antes, es la misma que Pilar Hidalgo observa en *Women in Love*, de D.H. Lawrence (Hidalgo Andreu: 31), donde también resalta la intervención directa del autor en la narración. Esta característica, a su modo de ver, se aleja del “autor invisible”, rasgo que identifica con la técnica modernista. En nuestra opinión, la distinción ha de hacerse al respecto de la “voz del autor”, más que sobre su presencia directa en la obra, que no puede negarse en el desarrollo posterior del género. En todo caso, la relación entre los sexos, la posición de la mujer, la insatisfacción de los individuos, la homosexualidad como tema de conflicto, etc., son temas que “anticipa” a la revolución modernista (Hidalgo Andreu: 34). En otro orden narrativo, Gaspar Gómez de la Serna analiza *El caballero del hongo gris* que, como se puede suponer, huye absolutamente de esta línea técnica clásica de Lawrence y se adentra en una experiencia individual creativa y distante, más próxima a las vanguardias. Ramón Gómez de la Serna, según Gaspar, hace del complejo de la experiencia un “hilo novelesco” (Gómez de la Serna, Gaspar: Prólogo en Gómez de la Serna, 1970: 14-15), que es como decir que la lengua estructura la existencia. Por tanto, la discontinuidad que observa en el relato no es más que la acumulación memorística de los estímulos sensoriales del personaje, transformados en objeto abstracto. Habla de la “porosidad” de su prosa (en Gómez de la Serna, 1970: 15), muy acertadamente, pues la metáfora, la verbosidad de su literatura ha

de permearse a la experiencia lectora, transpirando el sonido desde el objeto escrito, visual. Por eso, la denomina “literatura pura”, un concepto que enlaza bastante bien con el ideal cansiniano. Así, lo que el propio Ramón reconoce es que “Lo que menos merece la vida (...) es la reproducción fiel de lo que aparenta suceder en ella” (Gómez de la Serna, 1970: 15-16). El juego de espejos en que se convierte la realidad impide ver, en un primer momento, dónde se encuentra la veracidad del hecho, pero no puede hacer que evitemos, como protagonistas del fenómeno, la asimilación de la sensación producida, del resultado consciente de la interacción hombre-objeto. La actitud de André Malraux sirve de contrapunto a este tipo de modelo teórico-literario. Su movimiento ideológico corresponde a un posicionamiento social y político, de carácter revolucionario y transformador. El propio Malraux, hombre más allá del escritor, había participado en diferentes conflictos históricos y había defendido sus ideas comunistas, al igual que Sartre, por lo que sus escritos están impregnados de esa iniciativa y convicción. Sin embargo, como explica Vargas Llosa, una lectura en esos términos resultaría superficial, puesto que olvidaría toda la construcción humana, la cosmovisión que es capaz de introducir en un solo libro, el reduccionismo del espacio y el tiempo histórico a episodios limitados y aprehensibles (Vargas Llosa, Mario: “El héroe y su historia”, Prólogo en Malraux, 2001: 13-14). Vargas Llosa llama “tragedia clásica” a *La condición humana*, al referirse al modo de exponer las reacciones del individuo frente a un destino inexcusable, y a su carácter catártico. Al contrario de ese modelo teatral y cultural, no obstante, la obra de Malraux se adentra en los condicionamientos del yo, haciendo que el coro participe como actor protagonista, y sean los corifeos los actores principales, quedando el coro, como conjunto, relegado a una visión multilateral. Es una novela en la que Vargas Llosa no destaca el estilo, tal vez, como pasa con John Dos Passos, o con Charles Bukowski, porque su visión de la realidad exige una mayor atención y se completa a sí misma, sin necesitar de una estética adicional (Prólogo en Malraux, 2001: 15). Se colige, también, una gran sensibilidad en los protagonistas, un gusto por la cultura; no son marginales que cumplen el perfil que se les quiere asignar desde el poder, sino hombres que se han construido a sí mismos, y que tratan de hallar el camino por sí solos, sin que nadie los aleccione. La libertad es triste, y dramática en este caso, pero si hay una conclusión a la novela es la impecable definición de dignidad humana que comporta. Empero, el relato bordea los límites del clasicismo narrativo, como en el caso de Albert Camus, despojado de todo ornamento, algo que contrasta con la espectacularidad narrativa de Djuna Barnes, cuyo metaforismo y destrucción de la estructura textual, la convierte en innovadora.

Evidentemente, los condicionantes sexuales y sociales de la obra de esta autora, traspasan el relato hasta el lector. Existe una necesidad confesada de reconstrucción del mundo, y de las relaciones interpersonales, y existe también la necesidad de creación de un lenguaje libre, novedoso, expresivo y comprensivo, a la vez. La historia ha perdido su validez y, por lo tanto, debe ser extirpada de la conciencia como un objeto de aprendizaje. Como bien dice Inmaculada Cobos, la obra de Djuna Barnes pertenece al modelo teórico joyceano, del que toma no pocos elementos técnicos y conceptuales (Cobos Fernández, 1995: 83). Sin embargo, es innegable la originalidad de sus novelas, de sus textos digresivos, de sus reflexiones insertas en la argumentación, siempre episódica y, aparentemente, detenida en el tiempo de la voz actante. Barnes es una pluma singular y única, que no puede ser reproducida, ni siquiera en las producciones de otras mujeres de pensamiento creativo similar. Su arrojo literario demuestra que la mujer tiene un lugar importante en la modernidad, y que el mundo comienza a construirse desde ese momento. Al revisar *El cuaderno dorado* o *El mar, el mar*, y al revivir todas aquellas conversaciones íntimas entre mujeres de mediana edad, con otras complicaciones contextuales que las que hubo de sufrir Djuna Barnes o Virginia Woolf, o Edith Warton, o Mercè Rodoreda, por ejemplo, vemos cómo la influencia de los textos iniciáticos de la liberación de la palabra femenina tiene un largo alcance, como ya intuyó Suzanne Clark. Inmaculada Cobos descubre que su impresionismo tiene que ver con esa mezcla abigarrada entre lo plástico y lo lírico, entre la pintura y la novela, que coincide con los supuestos de un Gabriel Miró o una Natalia Ginzburg (Cobos Fernández, 1995: 131). Así que, por encima de todas las dudas que, como artista, compartieron Barnes y los modernistas, sobre cuál es su papel social y sobre cómo llevarlo a efecto, hay un elemento que destaca en su arrojo intelectual, y es el de la valoración que su arte tiene para la creación de un nuevo hombre, de una nueva sociedad. Hay otra cosa, que al parecer esta autora atribuye a Barnes: la importancia de la religión como símbolo de la metacultura histórica. Si Joyce despedaza los elementos tradicionales, ridiculizándolos como provincianismos, y representantes de una miseria intelectual bochornosa, también Barnes pone las bases estéticas de una sociedad anquilosada (Cobos Fernández, 1995: 147-148). Cuando Inmaculada Cobos habla de “parloteo”, como técnica asociada a la escritura que producen mujeres (Cobos Fernández, 1995: 234), está haciendo una distinción que tiene más que ver con el estereotipo de la crítica histórica que con la realidad del hecho técnico. Hemos visto cómo el diálogo, la aversión hacia el argumento, trituran la idea de la mujer como origen de la verborrea inútil y excesiva, puesto que lo dialectal es ya un arma intelectual ineludible, y

que comparte prioridad con lo sonoro, con la oralidad. Es por ello que, en este orden de cosas, la mujer deja de ser alguien que “charla” constantemente, y que traslada esa actitud al papel, sino que construye el diálogo del que saldrán los objetivos del futuro. Pero es que, tanto la novela de mujeres como la de los hombres está evidenciada por ese esfuerzo de diálogo, de un diálogo que, no obstante, es sustancial. Si con lo de “parloteo” Inmaculada Cobos sienta las bases de una línea teórica de desarrollo novelístico posterior, originada en la escritura de ciertas autoras, entonces tiene razón, de lo contrario no es más que, en nuestra opinión, una calificación superficial y huera. La crítica está asociando la terminología abundante con una forma de enmascarar “el mensaje”, lo cual, visto desde el prisma de la metáfora, también podría ser tenido en cuenta. No obstante, la identificación de lo dialectal, como acumulación desenfrenada de términos, con la literatura supuestamente “femenina”, no nos parece una asociación afortunada. De hecho, en *Ryder*, como ella misma señala, Djuna Barnes se encarga de colocar al patriarcado en su justo sitio, asociando la figura de la ascendencia masculina, símbolo de lo histórico e institucional, a lo despreciable, a la terminología negativa, a lo grotesco. Por tanto, la posición de Barnes es de todo menos convencional y no responde a los parámetros que de la feminidad se tenían en su momento. De hecho J.L.Wolfe alude al miedo a la maternidad de la autora, reflejado en sus personajes, como una manera de evitar “la continuación de un mal”, actitud que la aleja, definitivamente, de la feminidad social y que, no obstante, conduce al hombre a una nueva y eficaz feminización. La versión más pausada y filosófica de la obra de Barnes se puede ver en Hermann Hesse, para quien la estructura del *Bildungsroman* y el humorismo suponen piedras angulares de su creación (ver Freedman, 1972: 154-155). Todo el lirismo tiene que ver con una funcionalidad real: la de la construcción del individuo a través de un aprendizaje libre de prejuicios y condicionamientos sociales. De hecho, los personajes de Hesse se mueven entre el aislamiento social y el descubrimiento de la necesidad de una interrelación con otros seres. Esto último es lo que se trasluce alegremente en *L'Immoraliste*, donde Gide hace gala sutil de una homosexualidad latente, que arrostra siempre una carencia en las sociedades convencionales. Las crisis por las que se mueve el héroe son períodos en los que intervienen los convencimientos morales, éticos, creativos, expresivos, lingüísticos de todo tipo, ideológicos y personales. Todas las experiencias de Michel son un camino de construcción individual, un cuento de crecimiento, como ocurre en Hesse. Por eso el héroe, además de romántico, tiene la esencialidad simbolista muy común en la literatura francesa, una huella que Ralph Freedman coloca en Mallarmé, concretamente (Freedman,

1972: 202). Pero también aduce una cierta confianza “excesiva” en el lector, lo que convoca a una incomprensión manifiesta del texto, a una lejanía estética de la sustancia comunicativa. No estamos del todo de acuerdo, si consideramos que la sensibilidad de la narración es un principio que nace de lo visual que genera toda oralidad del mensaje. Las experiencias vitales de Michel no son imaginadas, son principales, y se transmiten con una verdad intrínseca que el lector, más allá de la explicación que genere el objeto-término utilizado, captará en toda su intensidad e incorporará a su lengua propia. Freedman dice que Gide tiene su virtud en su falta de consistencia como novelista (Freedman, 1972: 236-237), pero esta opinión sólo se sostiene en la validez de un concepto de novela completo, limitado y preciso, lo cual, como sabemos, no es posible. Luego ¿quién puede determinar si su lirismo en prosa es poesía o novela? Estas definiciones quedan obsoletas ante este tipo de obras y han de ser revisadas, en la medida en que aceptamos que el género novelístico no se define por el estilo prosístico o poético del mismo, sino por la experiencia sinfónica que preside su orientación, y que consolida una virtualidad argumental cuyos elementos estamos desgranando en este trabajo. La complejidad de la obra de Gide no importa si es definida como poesía o como novela pero, en cualquier caso, no procede de la debilidad de su virtud como narrador, del mismo modo que el romanticismo de Frederic Chopin no procede de su “debilidad” para tocar el piano, como le asignaban en su tiempo los críticos. Otros autores, así Woolf, trasladan las experiencias a imágenes a pensamientos en voz alta y, otros, a episodios de la voz, pero en todos ellos subyace el intervencionismo de la comunicación, más allá de toda contemplación artística. En nuestra opinión, Gide es novelista –y de los buenos- y ayuda a la construcción del género, de la misma manera que Mallarmé, Martí o Ganivet, colocan las primeras piedras de una moralidad del arte moderno. Una continuidad en el género que es observable en la obra de Marcel Schwob, por ejemplo, cuyos rasgos góticos lo colocan en la línea de un Poe o un Hoffman (De Cózar, Rafael: Prólogo, en Schwob, 2007: 9). Lo noctámbulo, como herencia tardía de los *Himnos a la noche* de Novalis, también aparece en *Nightwood*. Para Djuna Barnes, lo “infernado”, lo “alucinante”, son modos de expresión del inconformismo existencial que impregna su producción. Su modelo teórico que, como vemos, presenta concomitancias con otras teorías anteriores, alude a la desesperación (Moix, Ana María: Prólogo en Barnes, 2004: 9-10). Esta postura que descoloca al individuo del entorno, es siempre un punto originario sobre el que se elaboran los criterios de la discusión literaria. Al igual que ocurre con Benjamín Jarnés, la deshumanización convierte al sujeto en un testigo consumido por la historia y, por lo

tanto, en un narrador imprescindible para el aprendizaje de los ciclos humanos más cercanos. Es una forma de entender la nueva industrialización, el segundo proceso “maquinista y de masas” (“La narrativa española de vanguardia: Un ensayo de interpretación”, p. 211, citado en Jarnés, 2008: 13). Toda esta ebullición, sin embargo, no activa del todo el desarrollo de la novela en España; un buen ejemplo de ello es el olvido al que se vieron sumidos los postulados cansinianos, que aglutinaban buena parte de los intentos evolutivos de los hombres del 98 y los modernismos y que, sin embargo, fueron sustituidos, tras la guerra civil, por un cariacontecido realismo social. Es opinión que comparte José María Guelbenzu, que pertenece a una generación muy posterior, cuarenta o cincuenta años después, que, desde la posición de una revolución tardía, mira con enojo sus antecedentes. Es la generación de *Tiempo de silencio*.

“No cuenta para nada que Joyce haya escrito el *Ulises*, en España todo está sumido en un éxtasis larvario, lo mismo que el *Ulises* mil otras cosas, hemos regresado a la edad de la piedra literaria.”
(Guelbenzu, 1982: 80)

A esta generación pertenece la obra de Luis Goytisolo, y su *Antagonía*, donde vuelve a surgir el problema de la creación literaria como una circunstancia ejemplarizante y decisiva para la renovación del mundo. Otras obras, como *Reivindicación del conde don Julián*, de Juan Goytisolo, son también reseñadas como ejemplos de que la renovación literaria en España llegó finalmente. Pere Gimferrer ve en la obra de Luis Martín-Santos o de Juan Benet, además del nombrado, una oportunidad para establecer un nuevo y definitivo ciclo en la condición cultural del país (en Echevarría, Ignacio: Prólogo, en Goytisolo, 2012: 13). Y no le falta razón en ello. Para Elías Canetti, lo que haría *Antagonía* es utilizar la herramienta que él denomina “máscaras acústicas”, es decir la representación y uso que de la realidad las personas hacen a través del lenguaje (Prólogo en Goytisolo, 2012: 18). La obra de Luis Goytisolo, por lo tanto, no hace sino lo que los primeros modernismos, aunque con una diferencia de criterio y perspectiva: si bien el esteticismo de principios de siglo alude a una recreación del lenguaje, para verterla en el orden social e influenciar directamente el cambio de todo convencionalismo metacultural, *Antagonía* propone dicho orden fuera del carril artístico, introduciendo la palabra de la cotidianidad como arma de influencia en el lenguaje de la cultura. Es decir, que la “reutilización” de los términos convencionales dan como resultado una transformación pues, en el fondo, pueden ser revisados como un nuevo lenguaje, sin necesidad de llevar

a cabo una construcción neo-culturalista. Se trata de un concienzudo trabajo de observación y un reconocimiento de valores implícitos en el lenguaje usual, en los coloquialismos y, también, en los medios de reflexión no-creativos. Si bien Luis Goytisolo muestra la realidad pragmática como un ámbito de reflexión, y núcleo de una estructura narrativa completamente moderna –bifurcación inteligente y desarrollada de todo realismo tradicionalista-, otras producciones se mueven en el campo de la hibridación técnica, mezclando técnicas visuales y sonoras con técnicas propiamente escriturales, así en buena parte de la literatura americana. *Pedro Páramo*, que desliga el argumento de la línea convencional causa-consecuencia, presenta una serie de acontecimientos que, a fuerza de extraños, son, sin embargo, perfectamente encajables en el orden de lo ordinario. Y en esa tragedia que se esconde en la actividad diaria, que convive con fantasmas continuamente, y que parece estar muerta en vida, también se exhiben espíritus de comicidad y parodia que transforman la tragedia en un relato más conveniente a la aceptación generalizada. Sin embargo, esta opinión, que es la de Iris Murdoch en cierta manera, no coincide plenamente con su visión del “poder destructor de la idea” como algo “pasado de moda” (Murdoch, 2005: 11). Lo que parece denunciar la autora es la desvalorización de la novela, y de la literatura en general, como medio de atravesar la condición humana. Si el género se debate en términos de perfección formal, se cosifica y, por lo tanto, elude la auténtica discusión y desbroza el diálogo, quedándose en la magnificencia técnica y presentando un producto brillante pero vacío. La búsqueda más importante del individuo se concentra en la visión de la nada, que es el todo infinito, que es la ausencia y la completitud, donde los detalles se borran. Una abstracción absoluta de sí y de lo demás. Murdoch escenifica los mismos sentimientos que el sujeto de *El viejo y el mar* presenta como una naturaleza consciente y viva.

“*Qué enorme es, qué vacío, este vasto espacio que durante toda mi vida he añorado.*” (Murdoch, 2005: 38)

El mar, un objeto que representa la vastedad romántica frente al héroe, el espacio del destino, de la tragedia, de la naturaleza, es un símbolo transversal que tiene una utilidad literaria evidente y que, lo mismo que en la obra de Virginia Woolf o Ernest Hemingway, supone una referencia temporal (un reloj), pero también anímica (espejo de sensaciones).

“Después del almuerzo (...) me he sentado ante la ventana del piso superior que da sobre el mar. El cielo está nublado, y el mar agitado y de un color azul grisáceo oscuro, un tono agresivo y desagradable. (...) Puede que aún esté deprimido por lo que sucedió anoche que, naturalmente, no fue más que una ilusión óptica.” (Murdoch, 2005: 109)

Cuando el escritor reconoce que el hombre no puede desprenderse de ciertos elementos negativos, y coloca éstos en el lugar que corresponden en la interpretación ontológica, la concepción del héroe de la novela cambia, hasta el punto de que ya no hay “villanos” y “benefactores” sino caracteres únicos, singulares, que interactúan y que, denodadamente, van moldeando los objetos intelectivos frente al lector, que es quien, finalmente, aceptará o no dichas conclusiones en orden a una moralidad retrospectiva. Es lo que ocurre con obras como las de Tolkien, Lowry o Burgess, donde la violencia, lo fantástico, lo irreal, acaban siendo constituyentes inclasificables de la normalidad más absoluta, de la vivencia cotidiana. Es el descubrimiento, triste y definitivo, de que el orden del mundo, como tal, no es sino una representación utilitarista, y poco efectiva frente a los desmanes del yo. Para Héctor Aguilar, esta realidad que transforma el modelo literario y que lo impele a emplear el lenguaje de una manera más amplia y significativa, se observa en Artemio Cruz, donde Fuentes elabora un cúmulo de voces internas que es un “palimpsesto de símbolos, significados y discursos dispares”, lo que entronca con las técnicas de otros elementos de la modernidad como “el cómic, la música popular y, en general, el vasto utillaje de la sociedad de consumo” (Aguilar Camín, Héctor: Prólogo en Fuentes, 2007: 16). En la novela americana de cultura hispánica, el elemento sustancial de referenciación histórica, lo constituye la revolución. La revolución, igual que la guerra civil en España, o la desmembración de Europa por los fascismos, son el caldo de cultivo de un simbolismo manifiesto de lucha y antagonismo del hombre frente a los obstáculos que evitan su libertad de movimientos. Se puede considerar, por lo tanto, algo normal y lógico, una consecuencia inevitable. Pero, además, la novela hispanoamericana, introduce en el tirano político o el revolucionario, elementos culturalistas que identifican, claramente, un espacio geográfico y humano distinto, donde el folclorismo se consolida en tipologías de personajes característicos y singulares que, de algún modo, representan un comportamiento social unitario, que es común en muchos pueblos del cono sur de América. Esto da una idea de conjunto, pero también una visión de la tragedia a mayor escala, pues la necesidad de superación de un medio cultural y vivencial es también la constatación de una miseria existencial común. El individuo de estas sociedades,

arrastrado por revoluciones o sometido por tiranos, lleva su impulso a la cultura, pero no se desprende del todo de esa combinación de fantasía y drama, donde la esperanza se mezcla con la muerte. El dolor se desdibuja de tal modo, que los vectores relacionales – que en este tipo de novela se presentan más estereotipados que en la novela europea o norteamericana- parecen eliminar todo sentido de deshumanización de los actos arrostrados por el protagonista. Los actos se dan, y las consecuencias se precisan, pero los individuos parecen aceptarlos dentro de la lógica de su desgracia. Incluso las manifestaciones de desacuerdo o de beligerancia con el régimen parecen programadas por la realidad. Hay una suerte de circularidad en todo ello. Una incansable movilidad adelante-atrás que descoloca al lector, en cierta manera. Esta utilización de los medios culturales como instrumentos de difusión política, en el caso de la obra de un Borís Pasternak, por ejemplo, se concentra en el desarrollo y construcción de un modelo teórico-literario donde la ideología esté almacenada y diseminada en los elementos lingüísticos, sin una clara exposición superficial, lo que lleva al autor a definir un “arte depurado” (Pasternak, Yevgueni: “La lírica y la historia en la vida de Borís Pasternak”, en Pasternak, 2000: 11). También Justo Navarro, halla elementos de conexión directa con la realidad más local en Kenzaburo Oé. La sociedad japonesa, después de los desastres de la guerra, se debate en la recolocación de los mitos ancestrales, y en la observación crítica de las vías de escape del aislamiento secular de sus individuos (Navarro, Justo: “En la encrucijada”, en Oé, 1994: 7). Todas esas “dislocaciones”, de las que habla Navarro, hacen de *Una cuestión personal*, una novela muy moderna, en el sentido occidental del término, y colocan la literatura japonesa en el punto de partida de una conexión universal con el ser de la modernidad, más allá de su propio esteticismo nacional, muy acusado en el caso de la cultura japonesa. Pero Oé no rehúye el camino de la tradición del todo y, al aunar conceptos extranjeros de la novela con el desarrollo propio, busca un “estilo impersonal”, que le dé el equilibrio, en palabras de Justo Navarro (en Oé, 1994: 9). Por eso es por lo que compara a Bird, el personaje, con el protagonista de *La transformación* de Kafka. Sin embargo, Bird no se ha convertido en un insecto en sí, sino que ha experimentado la afloración de sentimientos negativos a partir de una parte de él, su hijo, que sí que ha evidenciado esa deformación de lo físico, esa “monstruosidad” de la forma y, sobre todo, la marginalidad de un apartamiento social, de un rechazo colectivo del mal que incuba. Todo ese mal, del que Bird no se siente responsable, es como el resultado de la actitud de la familia del personaje kafkiano, que no entiende lo que le pasa y que le culpa de haber modificado el orden familiar y social, hecho del que, por supuesto, el

individuo es ajeno y sólo una víctima. Lo kafkiano en la novela japonesa, como en Murakami, certifica el éxito que, en la nueva estética literaria del siglo XXI, tiene la individuación de los sentimientos, la mirada del yo y la extrapolación conectiva de los símbolos, que eluden las fronteras culturales y asignan al hombre una verdad universal, producto, sin duda, de los primeros avances modernistas, en los que hemos colocado a nuestro Rafael Cansinos. Sin embargo, la idea comercial por excelencia es la que ha imbuido el lenguaje de la metacultura de casticismo y costumbrismo. Algunos personajes detallan ese sentido de lo expresivo, de lo pedagógico asociado a la cultura, que tiene unos modelos inamovibles, completamente pétreos, y de los que se extrae todo conocimiento. Esta actitud no deja de ser cerrada y opaca, y evita la reproducción de modelos opcionales, de variantes imaginativas, y, sobre todo y más importante, la aceptación de una realidad en perpetuo cambio que exige nuevos modos de mirar, pero también nuevas responsabilidades y compromisos por parte de quien percibe el fenómeno de la lectura como propio. La educación de los lectores, una vez más, es vital para conseguir una historia crítica de la literatura que esté en la línea de la autenticidad, como venimos defendiendo aquí.

“-Este siglo es malo –me dijo una vez-. No deberías leer a los novelistas de hoy. Son simples inventores. Stendhal, Balzac, Tolstoi..., éstos pueden decirte mucho acerca de lo que la gente piensa y siente sobre las cosas.” (Vizinczey, 2007: 58)

Pero la literatura “inútil” de la modernidad, ofrece oportunidades nunca vistas en los ejemplos del pasado, al menos no en la intensidad y dirección con que se muestran en el nuevo siglo. Toda esa literatura de la educación humana, de la construcción del individuo, se consolida en esa búsqueda de la verdad de las aventuras de Goldmundo, en la obra de Hesse, por ejemplo, donde el vivir es lo importante, es lo crucial, lo que da la sabiduría más excelsa, más allá de los avatares históricos; y este comportamiento es similar a los que vemos en la novela biográfica de T.E. Lawrence o en la actitud creativa existencialista de los *beats*, que es la crónica de Jack Kerouac. También es el que participa de la acción narradora de *Memorias de Adriano*, en la que, según Fanny Rubio, el protagonista “soñaba con elaborar un sistema de conocimiento humano (...) en la cual el misterio y la dignidad del prójimo consistirían precisamente en ofrecer al Yo el punto de apoyo de ese otro mundo” (Rubio, Fanny: “El temblor de la historia”, en Yourcenar, 2002: 22). Por eso Marguerite Yourcenar utiliza la técnica del relato epistolar autobiográfico, y nos pone en

la tesitura de descubrir las estrategias íntimas del pensamiento del emperador. El hecho de que José María Guelbenzu, al respecto de *Esplendor de Portugal* se pregunte por las voces de la novela, tiene que ver, precisamente, con este cambio de rumbo en el que el perspectivismo toma delantera y da forma y precisión al relato ontológico (Prólogo en Lobo Antunes, 2001: 6). No cabe duda de que la difuminación del foco narrador, en esta novela, es un buen ejemplo de lo que quiere significar Guelbenzu al plantear “¿Quién o quienes hablan? ¿Por qué hablan? ¿Por qué ellos?”. Los pensamientos son la acción, y establecen ideas, conceptos, relatos interconectados con objetos memorísticos, realidades comprobables, sentimientos asociados a dichas realidades, proyectos de futuro, etc. Sin embargo, todo se manifiesta como una maraña incommunicable, que “flota” deslavazada y que, no obstante, consolida un estado de conciencia único, a pesar de que el lector percibe la naturaleza coral del relato. Lobo Antunes, al igual que otros novelistas del siglo XX, huyen de la tradicionalidad, del “trasfondo rutinario” y la “imitación sin vida” (Hesse, 1972: 163) de un realismo a ultranza, puesto que la realidad ilógica del hombre de su tiempo no permite una narración objetiva. Por eso es por lo que Hermann Hesse, en *Viaje a Nüremberg*, se confiesa preocupado por la propuesta de un nuevo género, y suscribe un manifiesto personal, una confesión de autor, al afirmar que “Sinceridad, y no un lenguaje florido es lo que esperamos de la literatura joven” (Hesse, 1972: 185). En todo caso, el planteamiento de Hesse no dista mucho de lo que desarrolla, paródicamente, Cansinos Assens en *El movimiento V.P.*, en el que todo ultraísmo queda reducido a la nada, a la caricatura ridícula y denigrada, puesto que el exceso formal ha convertido el esteticismo en un ensimismamiento que se aleja del propósito principal de los modernismos. Sin embargo, autores posteriores a Hesse siguen percibiendo la huella melancólica de esa guerrilla vanguardista del arte, que es un sello de época y un recordatorio de un propósito valorativo del arte.

“Una mujer cúbica lavaba enérgicamente a un niño” (Vázquez Montalbán, 1976: 7)

Y, hemos de decir, esa vivencia del arte que los vanguardistas desarrollaron hasta sus últimas consecuencias, con todo, conectan con una manera de entender la ontología de la novela posterior, que se aleja de sus presupuestos estéticos pero que, sin embargo, conceptualmente, intenta reflejar la experimentación vitalista del hombre, que más que en un camino de proyección o sabiduría está en un camino de vida. La influencia de Nietzsche es muy fuerte, y algunos autores como Mann y Hesse, y yo diría que los

representantes del realismo “sucio” norteamericano, hacen cierto lo de que lo importante es vivir, ya que “no se trata sólo de conocer la verdad, es preciso vivirla” (Prólogo en Hesse, 1978: 10). Esa actitud, que ya hemos notado por otros autores y tendencias, supone la experiencia de la novela como un acicate de todo proceso de construcción humana, de maduración, una *Bildungsroman* que moldea una actitud individual, cercana a la libertad de entendimiento sin límites, al abandono en el fenómeno perceptivo. El hombre se posiciona como un lector de la realidad, que no interpreta sino que experimenta, y obtiene de las sensaciones el verdadero conocimiento. Por eso la literatura se convierte, poco a poco, desde los inicios de autores como Dostoievsky, en un camino de realidad vertido hacia la dimensión negativa del hombre; en el caso del escritor ruso, se hace con un propósito moralizador, o por mejor decir, en un intento de construcción de una moral auténtica, ontológica, humanizante. Esto, en sí mismo, es una contradicción puesto que el concepto de humanidad choca con los aspectos más recónditos de la maldad congénita del ser humano, pero los individuos que plantean, como Raskolnikov, esta disyuntiva, se ven tentados, también, a socializar sus pensamientos, por lo que la conclusión confluye en el mismo punto, entre personaje y autor. La intencionalidad de Dostoievsky no escapa a la intimidad de otros relatos como *El ruido y la furia* donde, además, se percibe una cosmovisión, un sentido de la universalidad que no proviene del hecho socializador del pensamiento del personaje, como hemos visto para el autor de *Crimen y castigo*, sino que comparte fenómeno sensitivo en la elaboración, también, de un espacio de simulación de la realidad física, como es el caso de la Yoknapatawpha de Faulkner. Los autores no rehúyen su responsabilidad de ciudadanos del mundo al escribir, incluso se arrogan el derecho a ser representantes del resto de habitantes de su época, al protagonizar con la voz numerosas disquisiciones que transforman el panorama ideológico, y que ayudan a entender la amalgama de propuestas intelectuales que desbordan la novela pero que, como venimos comprobando, siguen unas líneas comunes perfectamente identificables.

““Siempre estás escribiendo esa novela sobre ti mismo”, me diría Mailer más adelante.” (Naipaul, 2012: Posición 40-41)

Por todo esto es por lo que Naipaul dice, al respecto de la obra de Norman Mailer, que cuando “un escritor acaba una novela, es una persona distinta” (Naipaul, 2012: Posición 78-79), seguramente porque lo más importante, en términos nietzscheanos, de la composición literaria es la experiencia del fenómeno, es el traslado del ámbito vivencial

al registro de lo imaginario, de lo lingüístico, dándole, así, carta de realidad. Por lo tanto, los autores viven nuestra vida y nos la hacen vivir, incluyendo en la obra la posibilidad del fenómeno de la existencia en acción, en proceso perpetuamente activo, que puede ser motorizado por la intencionalidad del lector, para quien la novela ya no es un ente pasivo sino una acción permanente, que no descansa, y a la que se adhiere cuando se está experimentando la lectura del texto. Porque, al fin y al cabo, “lo peor del mundo es el aburrimiento” y, por eso, “tenemos que crear dramatismo con nuestras propias acciones” (Naipaul, 2012: Posición 264-267), es decir hay que colaborar en la constatación de que el mundo, y el hombre en él, no son una realidad estereotipada, deformada por el modelo social, sino una experiencia universal y edificante. Otra vuelta de tuerca la componen aquellos escritores que, según Manuel Rico, se acompañan con “numerosas declaraciones de principios (...) respecto a lo que la novela debía ser o no”, en referencia a los autores “nacidos en la década de los cincuenta” en España (Rico, 2013: Posición 93-96). Estos autores manifiestan esa preocupación sobre el ser de la novela, que es un ente irreconocible, y también establecen, de algún modo, una moralidad del lenguaje que trata de escenificar usos y costumbres. Se recupera, así, el espíritu de la renovación de los modernistas y el fin de siglo, y se huye de toda “memoria colectiva”, prescindiendo de lo que había significado la “narrativa española precedente”, en un camino de inmediata descomposición para amontonar el sustrato de lo que sería una nueva historia del género (Rico, 2013: Posición 213-216). Es evidente que estos movimientos en la década de los 80 responden a un anhelo de recuperación del espíritu renovador, perdido por las actitudes socializadoras de la posguerra y por la evidente apatía del ser nacional. La condición atrasada, secular, típica del españolismo afectó abiertamente al desarrollo de una novela, protagonizada por escritores nacionales de gran valía que supusieron únicamente un esbozo de evolución; por eso su certificación posterior, casi cuarenta años después, sabe a justificación. De todas formas Manuel Rico habla de “circunstancias casi heroicas” en la narrativa española de los cincuenta, intentando hallar un camino de conexión con la novela norteamericana, la existencialista francesa, o el *nouveau roman*, añadiendo no sólo “el punto de vista práctico” sino también “el contraste y la polémica” (Rico, 2013: Posición 255-259). Este tipo de explicaciones parecen bastante condescendientes, a juzgar por el arrojo personal que otros autores, como Cansinos Assens, tuvieron frente al sistema: representado por editores, periódicos, instituciones lingüísticas y sociedad en general. La guerra civil condicionó la vida de muchas personas, también de los escritores, pero con leer las obras de Dámaso Alonso o Blas de Otero, podemos hallar ejemplos

ilustres y significativos de actitudes que demuestran la posibilidad de un horizonte creativo diferente, a pesar de dichos obstáculos. El anquilosamiento de la novela en esos años se debe, más bien, a un esfuerzo intencional y volitivo de los autores, imbuidos de una realidad histórica aplastante, de influir en el orden social desde presupuestos utilitaristas, propagandistas, ideológicos y costumbristas. Lo cual no deja de ser una posibilidad ejercida libremente por los autores, pero que no justifica adecuadamente la falta de continuidad de todo el desarrollo renovador principiado por los autores de fin de siglo y las generaciones conectadas con la verdad del 98. No obstante, cuando las influencias extranjeras, definitivamente, nos vuelven a colocar en el mapa de la modernidad, lo hacen confirmando, de nuevo, ese movimiento inhalador del arte, que invierte la acción “exhaladora” que habían propiciado los Unamuno, Ortega y Gasset, Cansinos, Jarnés, Miró y los demás. Volvemos a ir a remolque de las influencias externas, cuando habíamos sido vanguardia de la creación en Europa. Ésta es la triste consecuencia del parón a que se vio sometida la novela durante décadas de ostracismo. A eso contribuye, no queremos obviar, el manifiesto aislamiento del lector de nuestro país que, por razones de comodidad o de necesidad, se apega a un modelo teórico que invisibiliza la realidad y que no pone en entredicho el lenguaje ya adquirido, sin someterle a la diatriba constante, al esfuerzo indagador. Esa actitud conformista, lógica, que sirve para que el lector olvide el dolor que le aqueja a diario, no incomoda su espíritu, no invoca su conciencia, no accede a la comunicación: es un teatro de frente al público, con una platea perfectamente organizada que espera ver lo que luego verá. Es el germen de la comercialización industrial del arte, es el principio de la aparición de los *best seller* y su concepto deformador de la literatura, el cual, para Julio Cortázar “carece en absoluto de calidad literaria pero contiene todos los elementos que ese tipo de lector está esperando y naturalmente encuentra” (Cortázar, 2013: Posición 470-475). Pero, de la misma manera, tentado por las tendencias finiseculares, Cortázar reconoce que sus inicios derivaron en la fantasía más absoluta, que le alejaba de una actitud consciente, que se evadía en la pacificación sonora del texto. Para llegar a poner de nuevo los pies en el suelo necesitó valorar el realismo, la literatura realista, como algo no completamente ajado, como una técnica conceptual que no sólo pertenecía al tradicionalismo costumbrista, sino que podía convivir con la renovación, con la preeminencia de la memoria y la imaginación del yo, porque “mostrando la realidad tal cual es, sin traicionarla, sin deformarla” podía “ver por debajo de las causas, los motores profundos, las razones que llevan a los hombres a ser como son o como no son en algunos casos” (Cortázar, 2013: Posición 1977-1981). Es

decir, que el argentino, lejos de proponer la destrucción total del pasado, coincide con Cansinos Assens en la utilización de métodos antiguos en el plano integrador de una estructura narrativa que le da otro sentido al realismo, y que refractan el mensaje del término comúnmente aceptado, sin cambiar su formalidad aparente. De lo que sí se preocupa es de actualizar al lector, preocupación que compartimos, pues en su pasividad ve el principio problemático de la inacción de la literatura, de su desarraigo, de su marginación comercial. Por eso los *best seller*, su éxito de masas, explica el adocenamiento del público, la visión negativa del futuro, que no puede ser proyectado en este orden de cosas. La literatura comercial es una literatura de la incomunicación, puesto que sólo sirve de recreación del tópico y de los simbolismos comerciales, de ahí que no pueda ser llamada literatura, *stricto sensu*. Las obras modernas, dice Cortázar en referencia a Thomas Mann, “intentan dar soluciones y al lector no se le pide su opinión” (Cortázar, 2013: Posición 3111-3117), es decir que no participa de una discusión sobre ideologías o cuestiones polémicas superficiales, tan sólo propone experiencias de las que extraer una conclusión lógica –si entendemos por lógico lo que concierte al yo-. En este caso, es autocrítico con la propia realidad de la literatura, desde el lado de los escritores, acusando al espacio hispanoamericano de las letras de barroquismo, frente al realismo socialista que percibe como más denigrante aún. Lo que refiere del estilo narrativo de su americanismo hispano tiene que ver con una visión esteticista que él no comparte, ya que su deseo de desligarse de lo estrictamente formal es manifiesto (Cortázar, 2013: Posición 3750-3755). De todas formas, lo que nos queda claro de su exposición crítica es que la novela, en su opinión, ha de moverse en el plano de la posibilidad, sustraerse de toda incapacidad comunicativa, alejarse de los espacios que no son del hombre, propiamente, lo que implica no caer en las garras de la mercantilización, y someter al lector a una pedagogía constante, abordándolo desde la experiencia y desde la verdad de su propia existencia, que le concierne a través de un lenguaje esencialista. En cierto modo, la opinión de Edmund Wilson al respecto de la obra de Proust, está fundamentada en unos parámetros parecidos: ya que, para éste, la obra del francés adolece, frente a la de Joyce, de un realismo implícito. Esto supone que “el elemento subjetivo invada y hasta deteriore aquellos aspectos de la narración que en realidad debería haber mantenido con estricta objetividad si pretendía que el lector diera lo ocurrido por verídico” (Wilson, 2013: Posición 181-185). Esta reutilización del realismo literario, que hemos visto para Cortázar, supone un equilibrio entre el impulso formalista finisecular y modernista, y la asimilación del discurrir de la historia, donde el simbolismo tiene un marcado carácter

folclórico y popular. Es un intento de aproximación al lector, tal y como pedía Cortázar, utilizando las herramientas comunicativas que le son cercanas. No obstante, el Joyce crítico y paródico del *Ulysses* es, necesariamente, también, el autor de la sonoridad, de la musicalidad, de lo oral. Edmun Wilson no tiene reparos en admitir que, según él, Joyce, a pesar de la utilización de los elementos antes descritos, tiene “como Proust, muy poca consideración por la capacidad de atención del lector” (Wilson, 2013: Posición 323), es decir, que tiene, al modo kantiano, confianza en el sentido de la responsabilidad y la bondad del hombre, sin que esto sea óbice para intentar dirigirlo hacia una consecuencia intelectual. No cabe duda de que Joyce se ve arrastrado, él mismo, hacia una lengua manifiestamente ontológica, originaria, y ese esfuerzo ha de ser realizado al margen de toda atención externa, concentrándose en el yo y en su verbosidad. Por lo tanto, la propuesta se lanza, y se convoca al lector, que ha de dar el siguiente paso. Esta “desconsideración” funcional del lector es, de todos modos, un intento de valorización de su capacidad, que ya no depende de un sistema cultural unitario, sino que es responsable de su propia culturización lingüística. Otros autores, es el caso de Thackeray, o de Beckett, realizan un ejercicio de transparencia. Según Hugh Kenner, esto se debe a un sentido de la honestidad que obliga al creador a expresarse en términos no opacos (Kenner, 2012: Posición 1189-1193). Por eso es que Beckett, por ejemplo, “no juega con el lector en absoluto” (Kenner, 2012: Posición 1406-1409), tal vez porque, como él cree, “no tiene ningún lector”. Esta es una postura muy innovadora con respecto al concepto de literatura tradicionalista, dirigida a un perfil de lector muy concreto, o con unas especificaciones técnicas e ideológicas muy definidas. Lo que se pretende no es llegar a establecer una comunicación sobre la base de unas líneas de lenguaje comunes, que se ven afectadas por el tópico o por los términos metaculturales, en general, sino que aluden a la independencia del lector, que ha de aproximarse a los parámetros de la obra en virtud de su propia experiencia fenoménica. Esta concepción del ente literario y del instrumento creativo como experiencia cognoscitiva, proviene, seguramente, de la entera disposición de un orden ficticio, un código artificial que interviene en los niveles perceptivos. Por muy cercano que pueda parecer, todo diálogo literario es eso: literario, y en ese caso lo que se extraen son conceptos, no conocimientos instantáneos o sensitivos. La literatura sólo puede ofrecer la posibilidad, la puerta abierta a una confirmación del yo del lector, pero el simple ejercicio escritural no conlleva asociado conocimiento en sí mismo. Es por esto por lo que la posición del lector, como re-creador de la sustancia literaria, es tan importante.

“Cuando Emma Bovary dice que no hay nada tan admirable como los atardeceres, pero en especial a la orilla del mar, ella no experimenta un sentimiento sino que manipula los contadores de un sentimiento sintético, extraído de la lectura.” (Kenner, 2012: Posición 1565-1570)

También por ello es por lo que Hugh Kenner aboga por un acabamiento de la novela, tal y como la entendemos funcionalmente. La sociedad ha de admitir un nuevo orden receptivo del proceso creativo, no sólo de su técnica constructora, sino en el ámbito de los límites de su acción, con respecto a sí mismo como individuo. El sujeto, anegado por la realidad cosificada y parametrizada de una lectura tradicional, acaba imposibilitado para leer determinadas obras y, por tanto, estas obras quedan inutilizadas también.

“(…) mientras nos sigamos adhiriendo a la visión del sentido común según la cual una novela cuenta una historia, el Ulises es simplemente imposible.” (Kenner, 2012: Posición 1600-1602)

Esta actitud también es la del escritor, que se aleja de los postulados, que se “separa” del lector para no seguir constreñido por su dominio intelectual. El lector no puede determinar la creación de la obra, sólo confirmarla y, en todo caso, renovarla en el acto mismo de la percepción. De la misma manera, el escritor huye del lector y del dominio social que representa, y se manifiesta abiertamente contrario a todo concepto de literatura. Esta reacción newtoniana responde a una acción intransigente de la estructura comercializadora, industrial, de la novela del siglo XX. El escritor se convierte en un emigrante de su mundo y transita por los márgenes de la insolidaridad lingüística, apropiándose de su propio mensaje, cuyo destinatario es él mismo, como hacen los *beats*. En este caso, como opina Jean-François Duval, más que hablar de una generación literaria, podríamos decir que es una generación “de individuos”, ya que los protagonistas de este movimiento coinciden en su arrojo para formar un mundo que no esté determinado desde el principio. La literatura, para ellos, acaba siendo un medio de vida, pero no como un oficio sino como un modelo de conciencia, una virtud humana al servicio de la experiencia vital. La forma del lector de acercarse a esta producción es, lógicamente, independiente de cualquier otra consideración que haya tenido en cuenta hasta el momento, y precisa de un recorrido interno mucho más profundo. Por eso dice Duval que “Los libros de Kerouac son ante todo una cuestión de *percepción*” (Duval, 2013: 23). Los *beats* que, en mi opinión, rehúyen del lector tradicional como de la peste, se manifiestan en la intensidad de lo cambiante, de lo que no permanece, de lo transformador, de lo

evanescente. Esta actitud, frente “al pudridero de cadáveres que nos rodea...” (Waldaman, Anne: “Fast Speaking Woman”, recogido en Duval, 2013: 223), es de una clara reminiscencia modernista. En este sentido, son muy rotundas las opiniones de Ken Kesey al respecto, al no renunciar a la vena existencialista que todo arte creativo de su época tiene. El consumo de drogas, la experimentación de la vida fuera de los órdenes de la socialización, constituye el punto de partida de un lenguaje completamente novedoso y atractivo, pero también destructivo, por cuanto que no condesciende con nada, ni siquiera con el protagonista. Para Kesey, toda ficción es el resultado de la incapacidad del hombre para encontrar una alternativa mejor, lo que trasciende hacia un nihilismo constructivo, del tipo nietzscheano. Valorando la palabra como un elemento sustanciador de la realidad, a través del paralelismo que su uso proporciona con el objeto, hace una interesante apreciación sobre el semantismo del término “novela”:

“Si las llamamos *novels* es porque se supone que nos aportan algo nuevo. Existen para suplir una carencia. Las escribimos cuando todo lo demás ha naufragado, cuando nuestros lazos con lo real han fallado. Son el fruto del fracaso, productos del pecado original.” (en Duval, 2013: 278-279)

Luego, de aquí se deduce que la novela ha de moverse en coordenadas de modernidad, de acción, de renovación constante, y que todo lo demás no es novela. He aquí, probablemente, la mejor confirmación de las expectativas del modernismo dirigidas a la literaturización del hombre.

La novela también cumple el papel de foro de la crítica, como ya hemos visto, pero en algunos escritores es más el resultado de una preocupación sobre el desarrollo de la misma, que una valoración histórica de los objetos analizados. Doris Lessing advierte, en *El cuaderno dorado*, que la permeabilidad entre el hecho informativo- periodístico y el hecho literario han llegado a fusionarse, hasta tal punto, que aquél ha invadido las instancias expresivas de éste (Lessing, 2004: 96). La nueva novela ha de ofrecer la oportunidad de debatir sobre estas cuestiones, como dice Gilbert Azam (Azam, 1989: 146), aunque cuando la novela se evade de su condición ficticia para personalizar el discurso del intelectualismo, aislado de la experiencia cotidiana por un instante, se vuelve un ejercicio indolente y ensimismado.

“Partiendo de una observación puramente científica, Goethe nos revela su goticismo jugando una sorprendente partida a su postrenacentista voluntad cognoscente (...)” (Lezama Lima, 1976: 459)

En el caso de la literatura realista se produce un enfrentamiento intelectual muy enconado con los postulados de la modernidad. Autores como Cela –luego retractados de esta opinión, al menos en lo que al desarrollo de su obra se refiere-, no admiten que ningún procedimiento ficticio, por autoconsciente que sea, pueda relegar la realidad de los hechos a un segundo plano. Es decir, que no se puede disfrazar la realidad, como si ya él hubiese definido cuál es esa realidad, y por qué hay que considerarla así. En esta línea, se manifiestan aquellos que, observados desde la realidad literaria del mundo occidental, se sienten invadidos y clasificados por un orden cultural que no es el suyo. Cuando en Cansinos Assens, y otros, se habla de *orientalismo*, en referencia a todo exotismo entreverado en sus relatos, la simbología no hace sino recrear un mundo desconocido, al que no se pertenece, y al que se tiene la necesidad de ubicar. Pero aquellos que viven la realidad cultural de ese mundo, y cuya centralidad no está descrita por la novela europea, se sienten obligados a autodefinirse, derribando, de ese modo, todo el potente desarrollo literario del “viejo mundo”, pagado de sí y de su superioridad intelectual. De alguna manera, la novela europea –término en el que podemos incluir la novela moderna americana y algunos ejemplos de la novela asiática, como en la literatura china o japonesa- actúa de metacultura del género en otras partes del mundo que no pueden aceptar ese orden como innato. La génesis de la novela en el mundo pasa por diferentes fases y proyectos, y hay que admitir que todo estudio de la centralidad en el mundo llamado occidental, acapara en buena medida este ejercicio crítico, que debe ser debidamente contrastado con otros espacios culturales, más desconocidos y menos estudiados desde nuestra perspectiva. En todo caso, las palabras de Edwar Saïd al respecto del *orientalismo*, rechazan toda muestra de adhesión a ese concepto de lo exótico, de lo “irreal” o anecdótico, que los novelistas europeos presentan.

“El sistema de ficciones ideológicas que he llamado orientalismo tiene serias implicaciones, y no es sólo porque intelectualmente es poco honorable. Sus implicaciones son fundamentalmente políticas (...)” (González Alcantud, 1998: 5)

Por esto, Marc Augé habla de “colonialismo” y de “etnoficción” (Augé, Marc: *La guerra de los sueños*, París, Seuil, 1980, citado en González Alcantud, 1998: 5), y por eso Abdellah Djbilou relaciona el modernismo español, la herencia de Rubén Darío, con la decisión de aislarse de la realidad utilizando espacios imaginativos que el sujeto relaciona

con una verdad histórica, cultural o geográfica inalcanzable. Éste es el mito de Al-Andalus y de Oriente⁷. Ese modernismo tiene una clara raíz romántica y se evade en la técnica impresionista y en el colorismo sonoro de la lírica, de ahí que podamos decir que el orientalismo es un sensitivismo poético. Sin embargo, como nos explica el premio Nobel egipcio Naguib Mahfuz, la literatura árabe existe como tal, y no como un elemento dependiente de la intelectualidad occidental. Este hecho, que parece la conclusión de una banalidad certera y tautológica, es, sin embargo, importante para entender el cambio de perspectiva que proporciona dicha literatura, en la que ya se han dado concomitancias técnicas y conceptuales con la modernidad desarrollada en Occidente. De manera que muchos de los conocimientos y actitudes que el modelo tradicional de novela lleva asociados es, igualmente, destruido y superado por la renovación novelística que, desde lo *oriental*, es llevada a cabo. Renovación paralela y concordante que, sorprendentemente, no ha sido puesta en valor por la crítica europea con el suficiente denuedo. Esta verdad nos reconcilia con la universalidad de la acción expresiva y certifica su carácter humano, por encima de todo elemento metaculturalista.

“El símbolo tiene más de una función. En nuestro arte hemos recurrido a él al constituirse la confrontación más directa, lo hemos elegido como sustitutivo temático de lo básico para que el lector investigue por sí mismo y complete la creación; de esta manera le rescatamos de la banalidad y la rutina.” (Khedr, Tarek Mohamed: “El modernismo en la obra de Naguib Mahfuz”, Instituto Egipcio de Estudios Árabes e Islámicos, Madrid, recogido en Salhi, 1995: 318)

Mahfuz, de todos modos, alude a esa “patria sin fronteras” donde *sus* modernistas se pudieran sentir más cómodos, defender ese ideal de cultura y trabajar con denuedo por la reconstrucción intelectual de sus conciudadanos. Al final, al igual que ocurre con los escritores hispanoamericanos, la relación con la metrópoli cultural es de afianzamiento de la identidad nacional a través de la novela, del mismo modo que, por otra parte, se desarrollan los procesos de modernización de la misma que conectan abiertamente con el viejo mundo. Para Salah Negaoui, no obstante, la multiculturalidad no es sino una experiencia de la modernidad misma, de la que no pueden sustraerse los escritores occidentales, puesto que constituye el espacio integrador que confirma las bases de su auténtico programa creativo; habla, entonces, de “ósmosis” integradora y relaciona sus palabras con las de Alejo Carpentier, quien en *Tiempos y diferencias* (La Habana,

⁷ Djbilou, Abdellah: “El modernismo y el mundo árabe”, Universidad Abdelmalek Esaâdi, Tetúan, en Salhi, 1995: 302.

Contemporáneos, 1966, p. 89) alude a “muestras de imaginación en la inventiva abstracta” que son comparables con las encontradas en los relatos del templo de Milta, en México⁸. En el caso de España, se aprecia una clara alusión al orientalismo exótico del romanticismo más trasnochado, por ejemplo en autores como José Díaz Fernández. *El Blocao* no es sólo la representación falsamente objetiva de una realidad marroquí del decadente imperio español, es una confrontación de valores universales y una consideración de la superioridad moral de lo europeo frente a lo africano, como ocurre en *Heart of darkness*. Los personajes, aislados y heroicos, están al frente de una cruzada que empieza a perder sentido, pero de la que son deudores, sin saberlo. Sin embargo, como dice Luz García, los individuos de ese espacio desconocido están sufriendo serias transformaciones, semejantes a las que los sujetos europeos y americanos experimentan, y sus novelas también se ejercitan en el solipsismo de sus protagonistas, indagando en el amplio espectro de sus conciencias (García Castañón, 2000: 13). Gonzalo Fernández Parrilla, sin embargo, establece, indirectamente, una importante conexión entre la sociedad de la posguerra civil española y la sociedad marroquí que, entre los años treinta y los cincuenta, sometida a los efectos prácticos del Movimiento Nacional, no pudo desarrollar una narrativa más allá de sus amplios y evidentes deseos de transformación social. El realismo de la novela marroquí no corresponde con el nivel de abstracción de la ciudadanía, reflexiva frente a las nuevas posibilidades sociales, y consciente de su responsabilidad. De alguna manera, los realismos que surgen de conflictos bélicos y de situaciones de absolutismo ideológico, parecen justificarse en una negativa institucional para evitar una fricción definitiva. Aun así, Fernández Parrilla nos explica que durante la “Nahda la prosa se fue liberando de las ataduras” (Fernández Parrilla, 2006: 68-74). Y así, habla de literatura marroquí moderna, a partir de la década de los treinta, poniendo la diferencia en “modalidades de expresión tales como el teatro (masrahiyya), el relato (qissa) o el artículo (maqala)”. Es decir, que la renovación no incide únicamente en un género, sino que supone una cosmovisión literaria, al igual que en el espacio de la metrópoli occidental. Sin embargo, no deja de discernir que tanto Khatibi como Laroui hablan de la novela marroquí como “género importado”, por lo que la permeabilidad de los supuestos culturales occidentales indica, en cierto modo, una visión superior o *meta* de la propia cultura, siempre que la sociedad se aproxima a una intencionalidad modernizadora. Ello garantiza la preponderancia del orden de la modernidad en el espacio

⁸ Negaoui, Salah: “Presencia de la cultura magrebí en la literatura hispanoamericana contemporánea”, Universidad de Es-Senia-Orán, recogido en Salhi, 1995:227.

occidental de la culturización, por mor de unas características histórico-geográficas muy concretas, que han impedido tal modernización en otras civilizaciones, al menos en el sentido propuesto por la intelectualidad europea. No obstante, esta reflexión es perfectamente compatible con el hecho de una literatura propia de los países del espacio oriental y de una independencia de sus criterios estéticos, hecho constatable a través de la crítica existente.

Algunas de las actitudes de la novela parten de puntos en común entre autores muy diferentes, tanto en estilos como en estéticas. La actitud freudiana, que posiblemente se inicie en la novela de Dostoievsky, ya es detectada por Rafael Cansinos en su estudio del año 1935, y concuerda con los desarrollos de la novela de Orwell o con toda esa crítica hiperestésica que abunda en relación al realismo “sucio” o al expresionismo de los relatos sobre drogas que copan los años 50 y 60. También es común en la novela del siglo XX posicionar al individuo en escenarios conceptuales, es decir en realidades irrealizadas, no consumadas, donde el círculo no se cierra y queda la incertidumbre de un ciclo por cumplir. No hay principio ni fin sino, más bien, un segmento del relato, como una narración sesgada de una vida que alcanza una mayor proyección que en su propia singularidad. Una característica común del relato de la modernidad es, como vimos, la transformación del espacio y el tiempo, pero también de las personas conocidas. La pérdida de las referencias coloca al individuo en una situación de descontrol, y ante el desafío de tener que volver a posicionarse. En *El lector*, el descubrimiento de que alguien no es lo que parece provoca enormes preguntas existenciales en el protagonista. En *La isla del día de antes*, sin embargo, un personaje dedicado a medir la posición geográfica acaba varado en un navío abandonado en ninguna parte. Todos esos elementos aglutinantes de la novela moderna, convocados en la crítica comparativa de muchos de los autores que estamos revisando aquí, resultan partes integrantes completas del trabajo de Cansinos Assens, determinantes de aspectos concretos de su desarrollo expansivo y poliédrico. Esto se debe a que la novela cansiniana nace en una época germinal y desencadenante del nuevo concepto de arte y de la posición del hombre junto a él. Un hombre nuevo nacido del desengaño, del desencanto y el cuestionamiento más virulento. Pero, también, de una cosmovisión expresiva de Cansinos, de gran proyección futura, que sabe desarrollar íntimamente técnicas que aparecen como formalismos sustanciales, e instrumentos arquitectónicos de la novela. ¿Por qué podemos encontrar una relación temática y técnica, o varios puntos de conexión, entre la obra de Cansinos y numerosos

ejemplos de la novela moderna? Porque Cansinos Assens entiende la novela como un concepto altamente abstracto, es decir cada vez menos dependiente del detalle argumental y más comprometido con la idea y la forma. De este modo, la novela como herramienta política o como creación artística absoluta, coincide con ejemplos sublimados de esa incipiente generación: desde un Huxley hasta un Burgess. Además, la liberación del lenguaje y de las complejidades de la personalidad humana permite a los escritores indagar en la importancia del sexo y la muerte, y las relaciones neuróticas entre ambos conceptos. Asimismo, la novela cansiniana se convierte en un discurso homogéneo, donde su diversidad no altera la estructura principal. En Cansinos cabe la modernidad, por supuesto, así como la no-novela, la novela disociada de sus tradicionales amarres, la novela pictórica, la expresión simple amplificada en el ámbito de la prosa compleja, o el juego irónico. Por eso hay quien pone en relación el espacio urbano de Cansinos, por ejemplo, con el creado por un Dos Passos, con la única diferencia del sentimiento “europeo”, melancólico y suburbano (Introducción en RCA, 1921d). También son ejemplos de esa conexión universal sus referencias al alcoholismo o la excentricidad como un elogio de la distinción, de la anormalidad; hay que ver, en este caso, la concomitancia con la literatura de Bukowski, que convierte al borracho en un gran artista, o la poesía de la ebriedad propia, de un Claudio Rodríguez.

“-Amigo mío, el vicio es algo patricio y aristocrático; y yo, por más que guste de alternar con la canalla, y beber su vino, soy un aristócrata, un borracho, pero un borracho superior... pues soy un hombre con altura que ha leído: “Los peligros del alcoholismo (...)” (RCA, 1923d: 12)

Es también lo que observamos en *La conciencia de Zeno*, donde el elemento de la enfermedad se hace liberador de los lenguajes del sujeto. La enfermedad, la contaminación del cuerpo, es uno de los símbolos cansinianos del desarrollo de la individualidad marginal, heroica, y, por consiguiente, otro espacio de comunicación con la literatura moderna posterior. Otros autores, desde nuestra perspectiva del modelo teórico unitario de la producción novelística, construyen caminos de conexión indubitables. Max Von Brück define el supuesto realismo mágico kafkiano como “realismo trascendental”, pero no deja de ser una mirada asociativa entre autores como el checo y Juan Rulfo o Miguel Ángel Asturias, cuyas realidades no pueden debatirse en los mismos términos históricos. La referencialidad, por lo tanto, no es tal fuera del orden creativo, lo que habla del potente factor condicionante de la lengua y su utilización como

arma cognitiva (ver Varela Jácome, 2003: 108). La coincidencia de técnicas también es un concepto crítico muy interesante. Es muy evidente, por ejemplo, que la invasión de las técnicas periodísticas en la novela de García Márquez, de Truman Capote o el propio Joyce, no es sólo un ejercicio formal, de superficie, sino que introduce el debate sobre la veracidad de toda información al intentar convencer al lector de que lo narrado es objetivo. Esta actitud es similar a la cervantina, a la de Sterne y a la paródica de Barnes, pero se mueve en el escepticismo sobre la valoración que el lector –y el propio autor– tiene del origen novelístico. Esta desconfianza genética del creador sobre su propia producción es fruto de numerosos perspectivismos que van, desde la construcción de una no-novela, hasta la indiferencia existencialista de un Camus, pero todas, como dice Benito Varela, buscan “fijar el universo, las aventuras, para conservar libre la conciencia” (Varela Jácome, 2003: 228). Y esto es algo muy importante cuando se construyen sujetos como Meursault, o como el protagonista de *El perfume*, donde el yo es un terreno baldío, desnudo, indolente, inhumano, y la realidad es una losa granítica. La técnica contrapuntística de la doble imagen, refracta el mensaje tradicional, ya que los espejos, en este caso, no engañan. El mito del eterno retorno, recuperado y valorizado por Mircea Eliade y Nietzsche, entre otros, colisiona frontalmente aquí con la escenificación de otro mito: el de Sísifo. Explicar la vida, cuando ésta no tiene sentido, es un ejercicio siempre incompleto. Curiosamente, el Meursault que, próximo a la muerte, como dice Varela “desea volver a encontrar la vida absurda” que vivía (Varela Jácome, 2003: 232) es el mismo individuo que protagoniza *La naranja mecánica*, cuyo yo sólo es feliz en su ser violento y desgarrado, pues la animalidad es la que le proporciona una íntima comunicación con su naturaleza, que no halla en la socialización artificial a que se ha visto sometido, por mucho que el resultado parezca benigno en un primer momento. Hasek también se hace eco de esta determinación voluntarista del hombre excluido, del *outsider*, y dibuja en Svejk a un hombre con una vida enajenada del canon social: él está apartado de los “normales” y sus conocidos no son sino seres prescindibles, hasta excéntricos. Sin embargo, Svejk se permite el lujo de opinar con suficiencia de ellos, lo que demuestra gran determinación y capacidad. No es realmente un “idiota”, sino un marginal. Empero, la indiferencia de algunos personajes sobre la realidad circundante, da la sensación de proceder de un mundo reducido donde los individuos carecen de preocupaciones, o tienen una forma de pensar que no encaja con la que, normalmente, es tenida por habitual. Esos personajes conservan el miedo a enfrentarse u opinar sobre las instituciones pero, en realidad, su actitud denota desprecio y desapego. Así que lo

pedestre invade los símbolos, lejos de toda intelectualidad, y hacen que pierdan su lustro y eficacia. Svejk es alguien práctico y simple hasta la extenuación.

“-En el castillo de Konopiste ondean diez banderas negras.

-Tendrían que ser doce –dijo Svejk después de echar un buen trago de cerveza.

-¿Por qué doce? –preguntó Bretschneider.

-Porque es una cifra redonda y porque es más sencillo contar por docenas. Además, por docenas todo sale mejor de precio –contestó Svejk.” (Hasek, 2008: 15)

Utilizar las palabras ajenas para degradar el mensaje, usando literalmente lo que es denotado, supone idiotizar al que lo emite. Por tanto, como vemos, el idiota acaba haciendo que interpretemos como verdaderamente idiotas al resto, y a la sociedad que les cobija.

“Nuestro teniente Makovec nos decía siempre: “Es preciso que haya disciplina, majaderos; si no, todavía treparías a los árboles como si fuéis monos; ¡de unos tochos como vosotros sólo puede hacer hombres el ejército!”. ¿Y si no es verdad? Imaginad, por ejemplo, que en la plaza Carlos, en cada árbol hubiera un soldado indisciplinado. Esto siempre me ha dado mucho miedo.” (Hasek, 2008: 16)

De la misma manera que hallamos algunos elementos clásicos en la novela de Hasek, como una descripción de recuerdos que enlaza directamente con la picaresca española, y el *Lazarillo de Tormes*, también hay algo de kafkiano en su relato: es hilarante suponer que nuestro soldado sea un espía ruso sólo porque no ha admitido hablar en ruso. La histeria colectiva conlleva estas cosas, que más trágicamente vienen descritas en *El proceso* o en *El largo camino*.

“Este caso es singular, y por tanto una excepción –expuso el jefe de los gendarmes con dignidad-. Se trata de un alto oficial del Estado Mayor. Por supuesto los rusos no enviarían a espionar al primer cabo que encontraran. Ordene que le lleven comida de la taberna La Casa del Gato. Y si ya se ha acabado toda la comida, que le cocinen algo. Y que le preparen un té con ron. No informe para quién es. No es necesario que diga a nadie quién tenemos aquí. Es un secreto militar. ¿Qué hace nuestro hombre?” (Hasek, 2008: 276)

Esta deformación extrema de los personajes no sólo se hace desde el prisma de un humor degradante y corrosivo, como es el caso, sino que alcanza la destrucción de los límites de tipos novelísticos como los de Beckett o Kafka, que llegan a igualarnos a todos, como opina Santos Sanz, hasta el punto de que la única salvación que le queda al lector es la de

“la absurda búsqueda de la identidad personal en otros” (Sanz Villanueva, 1972: 216-217-218). Esa reconstrucción del yo de la novela, su voz actante como motor de la narración, provoca ese juego de copias y referencias en el que el individuo ha de verse confirmado. Por eso, si el autor pretende conciliar el yo del lector con el yo de la novela ha de constreñir el tiempo, y permitir que tanto la imagen como el sonido permanezcan en el orden de la instantaneidad. La obra de Proust abrió el camino a la consecución técnica de estos hechos, tras las consideraciones de Henry Bergson, y otros, como Joyce o Woolf, confirman la circunstancialidad del tiempo del yo en la novela. También ayuda el hecho de que el narrador omnisciente haya desaparecido, eliminando toda intermediación y aproximando al lector, como dice Santos Sanz al respecto de *El Jarama* o *La colmena* (Sanz Villanueva, 1972: 244-245). Sin embargo no se trata de una simple traslación del coro trágico griego, sino de una reelaboración del perspectivismo multifocal, donde cada voz es actante y cada idea es motora y original, construyendo un constructo complejo y diverso, algo que el crítico llama “multivisional”. Esa pluralidad puede venir representada, de algún modo, por el narrador-autor, que interviene directamente en la novela sin que el relato altere su orden clásico, lo que Alfonso Rey detecta en *Tiempo de silencio* y nosotros anotamos al respecto de Cansinos Assens o Gabriel Miró (en Sanz Villanueva, 1972: 221). Aunque, por mucho que el autor intervenga en la narración, el narrador siempre es una copia de sí mismo, un espejo, una voz no-original, ya que pasa por el tamiz del creador, al que le mueve un motivo estético e intelectual, como dice Vargas Llosa, a propósito de *Nadja* (Vargas Llosa, Mario: “Nadja como ficción”, Prólogo en Breton, 2001: 13-14). En obras corales, como *Ulises*, de hecho, cada personaje responde a un propósito lingüístico, que coincide con un modelo psicológico, es decir que cada palabra tiene una orientación determinada, una dirección semántica y funcional diferente. Es como abordar el complejo consciente del yo desde la segmentación de la misma en un catálogo de personajes, unidos por un lenguaje simbólico y extra-temporal (ver Lodge, 2011: 86). De hecho, esa manipulación de la lengua de los personajes, en palabras de René-Marie Albéres, no altera únicamente la capacidad de los mismos para desarrollarse autónomamente, como nos pueden hacer creer en *Niebla* y modelos parecidos, sus motivaciones íntimas, sino que retuerce los medios de expresión hasta hacerlos ilógicos, ilegibles o “inarticulados” (Albéres, 1971: 226). Esto responde a la conversión de un realismo “elevado”, en palabras de Dostoievsky (en Hauser, 2004: 407-408), al descubrir que lo único que merece la pena objetivarse tiene que ver con la inverosimilitud natural de toda realidad, que está inserta en la conciencia activa del ser.

Al hilo de la cuestión se exponen los principios socializadores del nuevo hombre, que tiene que ver con un concepto de libertad que Arnold Hauser relaciona con una inevitabilidad trágica y que, de alguna forma, es un paso más en la evolución del ser, una reconstrucción dolorosa y anárquica que pone en solfa el concepto de libertad. ¿Qué es más importante: la libertad individual o el equilibrio de la sociedad? Para Hauser ambos conceptos son antitéticos, y se excluyen, de manera que la libertad para el colectivo que propugnan algunos movimientos ideológicos y políticos, sería una utopía inalcanzable (Hauser, 2004: 408-409). Este desarrollo conceptual es discutible, sin duda, ya que la visión del individuo confluye con los deseos del colectivo humano, y se reafirma en la supervivencia del marco significativo de toda civilización. Pero, del mismo modo, la dicotomía se plantea ante la funcionalidad histórica de los lenguajes metaculturales, que anulan toda posibilidad de desarrollo del yo individual. Los personajes caminan enfrentados con la sociedad que les alberga, y les somete, pero ¿cuál es la alternativa? Ésta es la gran pregunta, a la que algunos escritores responden con la elevación de las ideas y el flujo intelectual por encima de las conciencias, o lo que es lo mismo, que la conciencia colectiva acaba como un constructo superior al yo, proponiendo que la discusión se establezca en términos conectivos dentro del espectro semántico de las ideas abstractas. Se discute sobre un propósito general que, curiosamente, se origina en propósitos íntimos universales. De ahí que los argumentos se borren, se difuminen los héroes y aparezcan las colectividades como una sola voz, hecho presente en la novela de Dos Passos, en la de Joyce, o en la de Faulkner. En el caso de Kafka, sin embargo, el proceso se reduce a una transmisión bidireccional entre dos objetos perfectamente reconocibles: un ente superior y un individuo que aglutina los espacios intelectivos de esa colectividad marginada. Por añadidura, el lector encuentra que alguien ha “empujado” el escenario hacia él, en palabras de Javier Aparicio (Aparicio Maydeu, 2011: 88), puesto que la confortable posición del lector frente al proscenio, le impide ver ciertas esquinas del escenario, no percibir la realidad en su justa dimensión y constreñir los valores menos “visibles” de la misma. Y, por lo tanto, el objeto se magnifica en la percepción, se hace metáfora extensible y abarca, en la medida en que la lengua abarca los sentidos, una realidad interior y exterior, en una misma cosa. Lo que Gardner indica es que el personaje, de la misma manera, cambia esa realidad en los umbrales en que es cambiado por ella, en una interrelación fenoménica que alude a la presencia del lector, auténtico personaje en

el fondo de todo el proceso literario⁹. También puede verse como un cambio pedagógico, en el que la funcionalidad del proceso cognoscitivo es puesta en duda, en la medida en que se reelaboran nuevas estrategias hermenéuticas dirigidas a la acción del perceptor, que ha de reciclarse, si quiere participar de la modernidad del nuevo lenguaje. Recordemos que una de las características fundamentales de algunos escritores del siglo XX es la radical separación e indiferencia, frente a la acción del lector como de un carácter parametrizado. Es decir, que el lector es el que tiene que cambiar, de la misma manera que el escritor propone nuevos modelos teóricos. La experiencia fenomenológica no puede ser vivida artificialmente por el autor, como ya ocurría en el determinismo literario decimonónico y, en consecuencia, la propuesta novelística no llega a su fin sin la participación activa, y libre, del que la recibe.

“How to follow a plot when the plot disappears for page son end? In some sense *Ulysses* is sticking its tongue out at traditional fiction and at our familiar way of understanding *plot*”¹⁰

Esto es una continuación de las tesis de Nabokov, para quien toda novela es una fantasía “en la medida en que refleja el mundo único de un individuo único” (Nabokov, 2012: 371-372-373-374), al significar que lo fantástico es lo que se aparta del lenguaje “corriente de la realidad”. Por ello, las obras de Kafka o de Robert Luis Stevenson son literatura “fantástica”, ya que construyen universos no convencionales. En Nabokov esta crítica es paralela a esa aparición del realismo mágico, en que lo inhumano y lo humano coinciden. Es más, diríamos, suponen la sublimación del personaje dostoievskiano, cuya duplicidad moral es eminentemente reveladora. Esa doble visión del personaje, que alcanza al autor en el caso de Kafka, es desbrozada por el profesor al establecer la distancia del checo con las ideas freudianas y su asimilación de la literatura de Flaubert, del que extrae ese sentido irónico de un objetivismo extremo. La técnica kafkiana, de todos modos, no nos puede hacer olvidar el sentido catártico de su novela, que tiene serias implicaciones autobiográficas. Y, en nuestra opinión, esas implicaciones no invalidan el modelo teórico kafkiano, sino que le dan un origen circunstancial, que no da respuesta completa del edificio literario universal del escritor checo, pero ayudan a comprender,

⁹ Gardner, John: “El interés y la verdad”, *El arte de la ficción. Apuntes sobre el oficio para jóvenes escritores*. Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, Madrid, 2001, pág. 73, citado en Aparicio Maydeu, 2011: 103.

¹⁰ Weinstein, Arnold: “James Joyce. *Ulysses, Recovering Your Story. Proust, Joyce, Woolf, Faulkner, Morrison*, Random House, Nueva York, 2006, págs. 102-103 y 114-115, citado en Aparicio Maydeu, 2011: 135.

como vimos al establecer los métodos de la nueva crítica, el sentido de las herramientas de modernización. ¿Es muy distinto Josef K. de Mersault? Para Albert Camus, la preocupación del mundo es la preocupación, fundamentalmente, del yo, que no quiere “saberse otro” (Prólogo en Camus, 2002: 14). Así que la tragedia de la realidad consiste en la desmembración del edificio de la personalidad, para el que se han elevado siglos de civilización y de metacultura, que apenas valen nada frente al desafío de la pregunta implícita en el ser.

3.10.2. Cultura e identidad.

La valoración del individuo se produce en un entorno intensamente influenciado por formas discursivas y culturales que, como Patiño Ávila explica, allanan el camino hacia una tipología del sujeto de la novela que excluye otros lenguajes que no sean el apropiado, el segmentado para él (Patiño Ávila, 2004: 3). Por supuesto, esa tipificación se produce al margen de los órdenes culturales aprehendidos. La historia es la historia de la violencia, de la autodestrucción cíclica del ser humano y su reconstrucción en civilizaciones que copian a las anteriores, y que desarrollan los mismos obstáculos, problemas y vacuas soluciones. Por lo tanto, en términos nietzscheanos, la cultura institucional, certificada por el cientificismo historiográfico, puede ser desestructurada por una interpretación naturalista, que explique los acontecimientos y el tiempo desde la conciencia del yo, y no desde los presupuestos de una cultura artificial. De la misma manera que los sujetos se relacionan a través de las vías intelectivas, que son consecuencia directa de los fenómenos resultantes de la experiencia, del fenómeno sensitivo, los textos se interrelacionan, se interpenetran, y la *intertextualidad* se erige en cimiento de la nueva novela, ya que lo importante es la “hermenéutica del texto” (Patiño Ávila, 2004: 205). Y la comprensión de los nuevos modelos, que han sido deformados por el uso individual del tiempo, el espacio y el lenguaje, depende de la anulación o sustitución de los términos que antaño servían para referenciar la semiótica de la novela. La cultura frente al objeto identitario es una suerte de “verdad proposicional en sentido negativo” (Patiño Ávila, 2004: 393-394) al renunciar a la veracidad del lenguaje científico o la justificación del lenguaje histórico, en pro de una expresividad ilimitada y hermenéuticamente posible. De ahí que la obra de Proust, lejos de buscar una respuesta a la pregunta esencial sobre la

instantaneidad del pasado, persiga una descripción precisa del ejercicio reflexivo que se deduce de tal acción. Se trata de una captación del “espíritu de los tiempos” (Patiño Ávila, 2004: 417), como si la realidad hubiese salido a la superficie toda vez que el hombre la ha descubierto. Esto supone una nueva inteligencia, que se nutre de la “identidad expresiva del artista” (Patiño Ávila, 2004: 422). Sin embargo, la multiplicidad de voces en Proust no es siempre una cualidad de lo colectivo, sino una justificación del yo de la voz actante que, como sabemos, se nutre de una visión especular del otro, lo que no ocurre en otros modelos teóricos corales. Jesús Ernesto Patiño no duda en afirmar una originalidad presente en todo el conocimiento, un ser implícito en la palabra que, al igual que en la literatura cansiniana, reproduce aspectos singulares de la lengua que brotan de un genetismo de inicio, que antecede “al mismo fenómeno” de la comunicación y la abstracción lingüística. Es decir que el impresionismo, así como la “analogía musical, la musicalidad de las palabras, la representación pictórica del espacio y el dominio de la intuición a priori del espacio y el tiempo” (Patiño Ávila, 2004: 465-466) son los presupuestos del *ipse*, cuya naturaleza tiene en sí concebidos los principios hermenéuticos de toda esa originalidad inabordable de las palabras. Proust y Cansinos son, por lo tanto, dos voces autorizadas de lo que, en otros términos, consideró Chomsky una “gramática generativa”. Empero, no podemos deslindar un cierto utilitarismo de los cuadros costumbristas que pintan tanto Proust como Joyce, por ejemplo, en cuyas obras denotamos los ambientes cambiantes del siglo XIX, pero también el folclorismo nacionalista irlandés, la pérdida del prestigio de las clases dominantes, la intervención de un nuevo lenguaje en la cotidianidad. El dibujo de sus realidades físicas sirve a ambos para establecer un nuevo foco dentro de los cuadros, reconocibles todos ellos. A través del monólogo interior, o del efecto cambiante de los diálogos, las literaturas modernas consiguen que los términos históricos sean vistos como elementos de un mundo al que no pertenecen. Por eso, la cotidianidad de esta novelística no es tal, a poco que escarbemos un poco en la sonoridad y en el impresionismo de las palabras, de clara voluntad desarraigada. Encontramos, entonces, que la cultura sólo se desarrolla, aparentemente, en los círculos socialmente aceptados y, por lo tanto, este clasismo permite el desprecio de las nuevas corrientes, y de aquellas expresiones que pretenden una novedosa formalización; las estéticas que traspasan los umbrales de la moralidad establecida, como la bohemia, fundamentan el desprecio que producen en ciertos círculos, que se resisten a desaparecer bajo las olas del progreso intelectual.

“(…) como alguien que había caído (…) entre bohemios y chusma.” (Proust, 2001: 37)

Pero tampoco puede considerarse que la nueva literatura sea indiferente a su condición genética. En *Un amor de Swann*, el rostro de su amada sólo encuentra la verdad de su belleza en la comparación con lo más sublime del arte (idealización artística similar a la idealización religiosa que se daba en la amante medieval, a la que se comparaba con una virgen y se le daban atributos divinos. Swann interpreta a la amada como un objeto de su filosofía personal, exigiéndole que cumpla con la imagen que ha creado de ella, olvidando que es alguien autónomo y, por tanto, imprevisible. Esta manipulación del mito sí que alude a una modernidad intrínseca del texto proustiano, que se revela en el retorcimiento que el yo hace del símbolo.

“¿Comprendes que tu respuesta, no digo que tendrá por efecto que dejaré de amarte inmediatamente, claro está, pero que te hará menos seductora a mis ojos cuando yo comprenda que no eres una persona, que estás por debajo de todas las cosas y no sabes situarte por encima de ninguna?” (Proust, 2001: 145)

En esa sociedad frívola y despreocupada, tanto el mercantilismo, como toda forma de realismo institucional, crean una expectativa del arte como objeto decorativo, lúdico, social, que Proust utiliza para llamar la atención del lector, en un relato donde la memoria ha sido desligada del concepto histórico del devenir mundano, para que el contrapunto ejerza una acción desmitificadora aún más inquietante.

“Tengo otra amiga que asegura que prefiere a Leloir. Yo no soy más que una pobre profana, y Leloir tal vez sea aún superior como ciencia. Pero a mi juicio la primera cualidad del retrato, sobre todo cuando cuesta diez mil francos, es que tenga parecido, y además un parecido agradable.” (Proust, 2001: 244)

Para Joyce también resulta útil desbrozar las intimidades de los personajes de su novela, para que así dejen de pertenecer a ese mundo que les significa. De hecho, la cuestión activa de su voz creadora, en el interior del relato, también es una forma de desmitificarse a sí mismo, redescubriéndose como escritor, como hombre y como irlandés. Las preocupaciones “intelectuales”, las “crisis religiosas” y las dudas saltan “de lo especulativo a lo sensual” (Varela Jácome, 2003: 85-86). Como aspecto significativo de este diálogo del autor con los personajes, está el carácter desabrido con que Joyce se enfrenta a la esencia nacional católica. La religión también es atacada duramente y, en

paralelo, los personajes construyen todo un catálogo memorístico de los valores de la fe, de los seguidores que la han construido y consolidado y de los símbolos que inciden en su realidad diaria, así como la presencia del judaísmo, o los choques culturales y personales entre creencias y entre el autismo religioso y el sexo explícito.

Resulta curiosa la interrelación significativa y personal que tienen tanto Leopold Bloom como Hans Castorp. Para Joyce, el yo del personaje ha provocado la extracción de una sensibilidad originaria, que había sido sepultada por la educación recibida. De la misma manera, el personaje de Thomas Mann alberga la necesidad de identificarse, toda vez que su mundo se va distanciando. Pero en todo ello no hay miedo al asolamiento, no hay preocupación por la situación social, sino por la certeza del criterio escogido, sean cuales sean las consecuencias que ello comporte.

“...conviene que conozcas mi ánimo en la mayor parte de las cosas. Mi ánimo rechaza todo el presente orden social y el cristianismo (...) me he hecho un mendigo pero he conservado mi orgullo. (...) No puedo entrar en el orden social sino como un vagabundo.” (Prólogo en Joyce, 1999: 16)

Otra importante conexión del *Ulysses* con la literatura de su tiempo, es la aparición de la prensa como entorno de las ideas y de las conversaciones. Joyce la utiliza como un guiño a la velocidad de las palabras y los hechos, vinculada al desarrollo de la misma en el siglo XIX, como portal de una nueva literatura. No hace falta recordar que esto mismo es lo que propugna Cansinos Assens en *La huelga de los poetas*, sólo que éste añade una crítica ácida y directa sobre el entorno mercantilista del negocio de la información, tema que nos atañe duramente en la actualidad. De la misma manera, tanto Cansinos Assens como Joyce comparten referencias clásicas como constitutivos de una literatura universal, elementos que no son ajenos a Proust, como hemos visto. Para Sonia Álvaro, este proceso de reconstrucción de la novela sobre las ruinas del modelo anterior, surgen de un evidente complejo de Edipo, el cual, tras la rebeldía, conduce al protagonista, de nuevo al “Nombre del Padre en su resolución definitiva”, ya que “el contexto del que parte es siempre el de la “ficción dominante” de la cultura cristiana” (Álvaro Elviro, 2004: 144). En el caso de Rafael Cansinos, su búsqueda voluntaria de una raíz judeo-cristiana que permita su encuadre histórico, y determine su palabra originaria, es, de hecho, una confirmación de esa tesis de Sonia Álvaro, puesto que manifiesta que la referencialidad es un punto indudable a considerar cuando se trata de renovar un lenguaje propio. Es decir, que el

hombre, el yo, jamás perdura más allá del aislamiento, si no es en su originalidad “compartida”. El espejo del yo, desde el punto de vista de la palabra heredada, es siempre una cultura originaria. Sin embargo, añade Álvaro Elviro, para Joyce se produce una disgregación definitiva, que deja un páramo de soledad y vacío en el lenguaje, espacio que aprovecha para colocar la primera piedra de un enorme edificio expresionista (Álvaro Elviro, 2004: 144 y 282-283). En ese orden de cosas, la desmembración literaria del mundo joyceano alcanza, en primer lugar, al espacio cultural de su niñez: Irlanda. Si la palabra genética tiene algún sentido, en su caso está fundamentada en la cultura vernácula, de poderosa raigambre y simbolismo folclórico. Al igual que Kafka, Joyce, como recuerda Marta Merajver-Kurlat, es un “exiliado”, un judío irlandés en la cultura del catolicismo; igual que el checo, que era judío y germanohablante, en una realidad del pasado, superviviendo en esa nueva idealización de la cultura checa, en el devastado imperio austro-húngaro que describe Jaroslav Hasek. Ambos ya viven la marginalidad cultural desde sus inicios y ya entienden, por lo tanto, la necesidad comunicativa de una construcción interior ajena a los elementos. Pero, incluso para Stephen Dedalus su propio país “le resulta hostil”, como si se hubiera enajenado en la pasividad del ciclo histórico (Merajver-Kurlat, 2008: Posición 413 y 1025-1030). En cuanto al país de las letras, Joyce es heredero de la visión épica de Homero, como no podía ser de otro modo al considerar el *Ulysses* como una epopeya de la modernidad. Si el “tiempo es lo que el lector le aporta” a la obra (Kenner, 2012: Posición 1268-1269), entenderemos, entonces, que la universalidad de la literatura joyceana no reside en el conocimiento histórico de la realidad de Bloom o de Dedalus, de cómo funciona la clase social en la que se mueven, o de cuáles son los condicionamientos históricos que les conciernen; el conocimiento de estos datos nos puede ayudar a vislumbrar el sentido crítico de la novela de James Joyce pero, sin duda, lo que nos sirve para actualizar su mensaje es la experiencia creativa sonora que proporciona y que, en nuestra opinión, está muy por encima de toda manifestación objetiva. Una vuelta de tuerca a esta neutralidad de la circunstancia que envuelve a los personajes, se percibe claramente en todas aquellas obras que crean su propio entorno, sus variantes, sus dependencias. En *El castillo* son las habladurías y las leyendas las que condicionan el comportamiento de las gentes del pueblo. K. acaba integrándose en el sentir del pueblo, mimetizándose con el entorno y justificando el orden, de la misma manera que en *El proceso*, la aniquilación del personaje queda argumentada por una justicia que, en el fondo, está manipulada y ausente.

“Lleváis innata vuestra veneración de la autoridad; luego siguen inculcándoos esa veneración de las más diversas maneras y por todos los conductos, durante toda vuestra vida, y vosotros mismos ayudáis en ello por cuantos medios están a vuestro alcance. Pero en el fondo nada quiero decir contra esto; si una autoridad es buena, ¿por qué no habría de brindársele veneración?” (Kafka, 1994: 207-208)

Otros espacios del que se siente deudor el personaje pueden corresponder a una objetivación idealizada de una realidad conocida, o asimilada como tal; es el caso de William Faulkner y su localización del Sur norteamericano. Tras la guerra de Secesión, como señala Benito Varela, el Sur aparece proyectado en su doble vertiente: “la complejidad social, de la esclavitud, del conflicto racial. Pero, además, (...) la plasticidad, la riqueza de sensaciones de su paisaje.” (Varela Jácome, 2003: 195). Por esto, sus personajes captan imágenes de gran profundidad en unas conciencias deformes, aparentemente marginadas a un espacio diminuto y ennegrecido por los silencios y las incomunicaciones. El prototipo de este ejemplo de posición social y familiar, estereotipo que responde a un convencionalismo aceptado, es el de Jasón, que es un pervertido arrogante, maltratador y reprimido. Jasón es el resultado de una educación canonizada y opresiva. El educador, al final, es el que sufre los resultados de su mal trabajo.

“-Cállese –dijo Dilsey-. No le va a hacer nada. No le dejaré.

-Pero un domingo por la mañana, y en mi propia casa –dijo la señora Compson-. Y eso que siempre traté de educarlos a todos como a buenos cristianos.” (Faulkner, 1997: 279)

Faulkner parece dividir en varios personajes conceptos que atañen a la personalidad de los sujetos y que, todos en uno, constituyen un espacio idealizado por la literatura, cuya complejidad es capaz de abarcar. Valle-Inclán también “se inventa, como un personaje literario más”, al contrario de un Unamuno que halla en la “exhibición egocéntrica de su personalidad” un modo pedagógico de reconstrucción de las ideas dañadas por el tiempo (De Nora, 1958, vol. 1: 49). Julian Barnes, por otro lado, se rehace a sí mismo a través del establecimiento crítico de un sentido de su literatura, que no puede sino conectar con su memoria activa de creador. Cuando elabora herramientas de disertación sobre un animal, que él identifica con la figura de Flaubert, establece un desvío de la narración que provoca una discusión, aparentemente, inconexa. En esta actitud técnica nos recuerda abiertamente a Laurence Sterne. Pero también al repasar todos aquellos “pecados” que aquejan al escritor-hombre.

“Pero que nadie olvide una cosa: no será la primera vez que Gustave se siente en el banquillo de los acusados. ¿De cuántos delitos se le acusa ahora?”

1. Que odiaba a la humanidad (...)
2. Que odiaba la democracia (...)
3. Que no creía en el progreso (...)
4. Que no se sentía el suficiente interés por la política.” (Barnes, 1994: 155-156-157)

Julian Barnes construye su yo creador y, de paso, identifica los males de la historia crítica literaria. El narrador comienza una férrea defensa del objeto de estudio. Los asuntos a tratar son: la humanidad, la democracia, el progreso, la política, la comuna, la patria, lo superficial, la torre de marfil, el pesimismo, el negativismo, el sadismo, si creía Flaubert o no en la belleza, el estilo y la inutilidad social del Arte. Los asuntos más importantes aluden a la colectividad, a la no identificación con el sistema, con el hombre, y la consagración del Arte y de su supremacía sobre las demás cosas. El narrador, entonces, trata de defender a Flaubert -en una supuesta idealización de su absurdo proceso histórico- contra estas afirmaciones. Pero, en realidad, utiliza argumentos que certifican que el punto de vista de los que critican está errado, no que las críticas sean falsas. De hecho, la relación del hombre con las mujeres desvela que Flaubert las conocía y, por ello, las temía; es decir, que no las amaba, sino que las utilizaba y que, por lo tanto, *Madame Bovary* no es un alegato a favor de la independencia de la sentimentalidad y la libertad, por encima de los condicionantes sociales, sino una advertencia sobre la herencia revolucionaria de las mujeres, y sus consecuencias en el estatus admitido. Barnes procura, así, fagocitar a su “padre” literario, obligándole a ser pasto de sus propias palabras. Pero esta actitud, más que dar veracidad a una crítica concreta, supone un acceso de rebeldía ante la imposibilidad de la superación del mito literario, al que se siente íntimamente ligado. Un sentimiento contradictorio que tiene excelentes desarrollos creativos, los cuales pueden ser apreciados en todo su fundamento en *El loro de Flaubert*. Parecida actitud es la que rebela Marcel Schwob. Para Cristian Crusat, sus *Vidas imaginarias* son una sublimación del modelo de literatura histórica clásica en el que se alteran los parámetros convencionales del género. “Además de sórdidas”, nos dice Crusat, “son descaradamente metaliterarias” (Crusat, Cristian: “Breve retrato y fortuna de un *homo dúplex*”, en Schwob, 2012: 16-17). ¿A qué se refiere esto? Seguramente a la categorización que todo nuevo modelo teórico, renovado sobre el anterior, confiere a la palabra activa, suponiendo una suerte de “autoridad”. Este espíritu de la autoridad patristica literaria, recogido originalmente por el *Diccionario de autoridades* de la Real Academia Española, sugiere

la recuperación de un signo de formalidad e historicismo característico de la literatura que, en este caso sin embargo, tiene más que ver con el modelo unitario-creativo que es la novela en concreto, con su nombre y apellidos, que con una línea general encuadrada en el tiempo histórico, registrado como tal. Sin embargo, éste es un conocimiento evanescente, que requiere de una actualización constante y de una extrema vigilancia. Se puede hablar, en términos de crítica moderna –tal y como la desbrozamos en este trabajo–, de una reflexión interiorizada, cuyas tesis van rotando sobre las anteriores, matizando nuevos conceptos y reutilizando viejos, moldeando las verdades y sometiendo a los modelos a numerosas cribas, que los hacen desistir de su condición o que los ensalzan a categorías de mayor importancia. Todo intento es un añadido a un conocimiento terrenal que, paradójicamente, nos aleja del conocimiento mismo. Es la verdad circular del saber humano, que la novela enarbola como axioma previo a la consecución de una ontología completa y edificante.

“-El poema... Tengo que alcanzar el saber... El poema está delante del saber, me cierra el camino...”
(Broch, 2012: 382)

Por eso Edith Warton se atreve a definir la lectura de Proust como “la fortaleza de la tradición” (Warton, 2011: 129), tal vez consciente de que sus palabras han de ser interpretadas dentro de los cánones de la modernidad a la que pertenece el francés. Toda esa cosmovisión motivada por la actualización de la memoria en el yo consciente, tan proustiana, es el producto de una inteligencia despierta que “escapa al peligro de considerar nuevo lo que puede ser un simple cambio superficial”. Sin embargo, Warton, que está en lo cierto en la parte técnica del desarrollo novelístico de *En busca del tiempo perdido*, deja sin explicar lo que de alteración del orden narrativo supone la concepción bergsoniana de la obra. Tras Proust el yo ya no vuelve a ser un esclavo de su realidad, sino un dominante de la misma y Warton, en ese sentido, sólo hace alabanza interesada de una parte estética de la narración que, curiosamente, se manifiesta doblemente intensificada en la aportación dialectal de los personajes. Éstos han certificado la muerte de los marcos costumbristas con sus palabras y sus interioridades, por mucho que Warton se empeñe en relacionar el arte clásico con la obra del francés. Lo que ella llama “el siguiente paso a favor [del] arte”, no contiene los aditamentos que explican perfectamente el arrojo de la obra proustiana. No obstante, las palabras de la novelista y crítica literaria aluden a las posibilidades que dicha obra abre al futuro, y que se proyectan, eso sí, sobre

el acierto de los mundos ya hollados, algo que también sabe hacer Cansinos con excelentes resultados estéticos. Porque, claro está, tras todo lo dicho, que la letra es la que define la geografía del hombre. Su palabra es su tierra natal.

“Se llamaban (...) Ada, Augusta, Alberta y Anna. (...) Esa inicial me impresionó mucho más de lo que merecía. Soñé con aquellas cuatro muchachas tan bien ligadas entre sí por el nombre. (...) Yo me llamo Zeno y, por esa razón, tenía la sensación de ir a tomar esposa muy lejos de mi país.” (Svevo, 2001: 100)

Otras referencias vitales para el hombre han ido quedándose en el camino. La fe en la razón, o en Dios, por ejemplo, van muriendo; el hombre busca respuestas a sus preguntas trascendentales, y ni la ciencia ni la religión se las puede proporcionar.

“-Antes lo tenía todo tan claramente ordenado en mi cabeza; y ahora tengo la impresión de que mis pensamientos son como nubes, y cuando llego a algún lugar, me parece que hay un vacío a través del cual se ve una amplitud infinita, interminable. Las matemáticas estarán en lo cierto, pero ¿qué le ocurre a mi cabeza y qué les ocurre a las cabezas de los demás? ¿Es que no lo sienten? ¿Cómo se lo representan? ¿De ninguna manera?” (Musil, 2003: 132)

Pero la libertad de pensamiento, como refleja sarcásticamente la obra de John Kennedy Toole, es una señal de peligro que despierta alarmas sociales. Por eso hay algo en el tratamiento de la información que debe ser subvertido, ya que el relato histórico está condicionado y libre de toda sospecha. El periodismo, fuente de inspiración de la verdad, lejos de toda manipulación institucional, empieza a ser la víctima propiciatoria de la modernidad materialista. Si Cansinos ya lo advertía, la literatura, sin embargo, se va imbuyendo de su carácter evanescente e impreciso, de su curiosidad innata, pero también de su desvirtuación avillanada, según términos valleinclanescos, de su imprevisibilidad incierta. Como escribe Malcom Lowry, consciente de un problema que se ha enquistado:

“-(...) El periodismo equivale a la prostitución intelectual masculina del verbo y la pluma, Ivonne.” (Lowry, 1981: 117)

Es evidente, entonces, que todo el esfuerzo literario está encaminado a que su presencia constituya un eje de la vitalidad del hombre en sociedad. Dicha presencia se renueva cada vez que la intertextualidad de la novela se activa, y con ella los múltiples lazos que el

pensamiento creativo es capaz de proporcionar, reduciendo la complejidad a una explicación experiencial, cognitiva y no científica.

“Y volvió a callarse. Hubo un prolongado y terrible silencio por parte de mi padre, el silencio de Gregor Samsa, como si ante sus ojos me hubiera convertido en un insecto.” (Oz, 2006: 33)

Del mismo modo que los textos conviven con la presencia de otros, la intelectualidad se ha de posicionar en la cotidianidad. Los personajes inquietos son los que buscan un eje vital, e influyen al entorno. La forma de transmitir esa irrealidad, y de objetivarla, es a través del lenguaje y de su capacidad abstractiva. La literatura se comporta como una herramienta de liberación, a su vez que, al accionarse, se libera a sí misma. El intelectual, como Dean Moriarty, se convierte en figura mitológica, cuyas palabras atraviesan el espacio indolente de las cosas, produciendo ese necesario temblor existencial que todos perciben de una manera u otra.

“(...) esperaba como una de las mujeres surrealistas delgadas y alargadas de Modigliani en un sitio muy serio.” (Kerouac, 2000: 13)

No obstante, y en contraposición, esta normalización del arte a través de los objetos, su humanización reconvertida en materia perceptible, extraída de la conciencia para ser manipulada junto con todo lo demás, puede llegar a transformarlo en algo tan cotidiano como degradado. Su humanidad -entendida en su punto más ínfimo de cosificación utilitaria e inmediata- acaba sacándolo del ámbito de lo extraordinario, donde pierde su poder evocador.

“Martín se limpió, miró hacia abajo, tiró de la cadena mientras pensaba: El límite entre escribir y defecar es una línea muy fina.” (Bukowski, 2011: 120)

Por lo tanto, el elemento equilibrador de estos supuestos ha de ser el lector, ya que el autor no hace sino constatar la veracidad de lo dialogado. Cuando Amadeo Salvatierra dice que el arte “siempre ha estado enloquecido” (Bolaño, 2012: 398) ¿no está dignificando el ejercicio crítico como una labor heroica, y advirtiendo al lector del problema con el que ha de lidiar? Además, estaría, como en *Narciso y Goldmundo*, contraponiendo los elementos de la razón frente a la sensación, y valorizando el arte como

medio de conocimiento por excelencia. Los virtuosos frente a los esforzados, tal y como diría Narciso:

“(...) los soñadores, poetas, amantes, son, casi siempre, superiores a nosotros, los hombres de cabeza.”
(Hesse, 2002: 57)

Al contrario de lo que la historia ha opinado habitualmente, el arte contiene una materia, que es la que se moldea y se trabaja, y de la que se extraen los moldes teóricos que han de ponerse en cuestión. Goldmundo recoge el guante de las alabanzas de su compañero, y desarrolla una reflexión sobre su propia condición humana, así como lo que, a su criterio, compone la virtud de la verdad sensitiva, como verdad superior.

“Pues si la belleza de aquellas cosas inefables carecía de toda forma y consistía meramente en misterio, en las obras de arte acontecía justamente al revés: eran enteramente forma y hablaban con plena claridad. (...) El misterio era lo que el sueño y la obra artística suprema tenían de común.” (Hesse, 2002: 210-211)

En otra dimensión del problema, Adriano se adhiere a esta sabiduría “implícita” del hombre, aunque defiende la no erradicación absoluta del hecho acontecido, que condiciona y limita los avances sociales. La realidad no “cabe entera” en los libros, según su criterio (Yourcenar, 2002: 59), lo que no deja de afirmar la convivencia multiforme de ambos prismas, y la existencia de una realidad superior que confirma el objeto físico. Por otra parte, el arte se ha ido construyendo a sí mismo y ha acabado orientándose a la humanización de sus formas y lenguaje, puesto que en el hombre es donde se encuentra “hasta lo eterno” (Yourcenar, 2002: 169). *Memorias de Adriano* convierte al hombre de historia, al protagonista de la misma, en un sujeto consciente de sus limitaciones intelectivas; del mismo modo que se reconoce en el contexto al que pertenece, que explica en buena parte su origen y su condición humana y característica, su singularidad le lleva a destruir en buena medida lo aprehendido, regresando al cúmulo de la experiencia y continuando, de este modo, sobre el terreno baldío del hecho objetivo, que únicamente da una referencia imprecisa del protagonista, pero que ha de quedar registrado para su uso posterior. No hay una defenestración inmisericorde de la metacultura, sólo una recolocación intelectual y, casi diríamos, práctica, pues su visión de hombre de Estado le conmina al equilibrio de todo lo contenido en la civilización que preside. Curiosamente, mientras la novela moderna trata de armonizar el sentido de la tradición con la rabiosa

revolución estética del género, no tiene ningún reparo –en una ética considerable del criticismo- en asaetear sin piedad la pervivencia del arte, en proyectar una imagen de negatividad que intuye la industrialización depredadora de la herramienta de expresión.

“Además, en este concierto faltaba para mí lo principal: el sentido. El hecho de que doscientas personas se aburran y no sepan cómo pasar la tarde no es en mi opinión motivo suficiente para que un grupo de buenos músicos toquen adaptaciones de óperas conocidas. Lo que faltaba en este concierto era el corazón, lo más íntimo: la necesidad vital de liberar el alma de la tensión a través de la música.”
(*En el balneario*, en Hesse, 1972: 48)

Vemos cómo la voz narradora ataca duramente al lector, al receptor de la obra, al gran público que no se responsabiliza del estado del arte, de su funcionalidad práctica. En la sociedad burguesa, mercantilizada y mediatizada por el estereotipo cultural, el artista y el intelectual tienen una débil posición. El futuro de todo arte pasa por superar esa institucionalización pétrea, a la que se ve sometida la producción cultural. Hesse asegura, a través de Klingsor, que el realismo en el arte nos hace depender “cada vez más estrechamente del objeto” (Hesse, 1978: 203), de la misma manera que la información periodística depende, en gran medida, del dinero que la mantiene, y que hace de la realidad un producto suyo, y no una consecuencia del hecho mismo que, supuestamente, refleja con objetividad. Ésta es una objetividad “producida”, no observada, por lo que se subvierten dramáticamente todos los principios ontológicos e intelectuales. El papel de la literatura en la sociedad moderna está muy bien representado en las obras que copan las estanterías de los supermercados, e incluso en la elección de los mismos como ámbito de acceso al producto cultural. Los autores que percibían la llegada de esa modernidad incidieron, fundamentalmente, en el modo en que la literatura era vista por las instituciones y en cómo la metacultura impuesta iba eliminando todo resto de pensamiento autocrítico, con lo que la expresión literaria quedaría reducida a la nada. Prácticamente un anticipo de los tiempos que vivimos en el siglo XXI, donde la literatura tiene una presencia mercantil muy profusa, donde se publica soberanamente, pero donde la literatura está ausente de los ámbitos educativos, periodísticos, sociales y, lo que es más grave, incluso de los llamados “literarios”.

“Mientras el Romeo y Julieta de Shakespeare no forma parte de los programas escolares, los hombres y mujeres saldrán de los colegios sabios pero vulgares.” (Pla, 1999: 149)

Pla, en ese concurso de ideas, sabe que al lector se llega a través de la impresión, y considera “más apreciada” la literatura que él llama “idealista, aunque sea insípida” (Pla, 1999: 239-240). Tal vez lo que nos quiere decir es que el escritor ha de adaptarse, de algún modo, a los tiempos y escapar de su ensimismamiento, haciendo una labor pedagógica que atraiga a los lectores a su terreno. Esta es una postura que se enfrenta frontalmente, a todos esos autores que, como ya vimos, tienen una desconsideración natural hacia el receptor de la obra, pues manifiestan desprecio por quien, inopinadamente, condiciona el ritmo de su trabajo, para luego acabar confinándolo en la mediocridad ignorante. Pla considera, en 1918, que los modernismos ya se han acabado, y da por terminado su ámbito de influencia; por lo tanto, ese pasado incandescente no ha de definir los nuevos presupuestos. También, por otra parte, critica la moda de los *best sellers* y el desembarco de la novela policíaca. En general, a pesar de su deseo de conciliar una estética atractiva con una profundidad intelectual, está convencido de que el arte, ejercicio humano esencial, ha caído en las garras de un adocenamiento y una mediocridad incipientes.

“La educación del hombre, en tanto que cultivo de lo que tiene de más personal, individual e insoluble, ha pasado a la historia. La educación consiste en el cultivo de la mediocridad imitativa generalizada. Quizá no es tan pintoresco pero sospecho que es mucho más agradable vivir en este mundo de tono gris que en un mundo de personalidades aparatosas y asfixiantes.” (Pla, 1999: 300)

Así que la posición del arte queda seriamente dañada; a pesar de que la presencia de la literatura en nuestras vidas sale a relucir constantemente en nuestras conversaciones, como ocurre en *Sexus*, modelizando aquellas situaciones que repiten experiencias lejanas, los protagonistas están seguros de que el arte es una antigualla que, tarde o temprano, quedará sepultada en el recuerdo.

“Pronto no habrá arte en absoluto, te lo aseguro.” (Miller, 2009: 172-173)

Sin embargo, queda certificada la utilidad de la literatura como un hábito dialectal, como un proceso de conocimiento que, al igual que cierta simbología histórica, permea la realidad física, el devenir, en la mente de los individuos. La referencialidad es la menor de las utilidades del ente literario pero, a través de ella, somos capaces de poner límites abstractos al conocimiento que nos permite la experiencia. Los objetos se hacen, de este modo, integrantes de la realidad y aprehensibles.

“Imaginando falsedades –dijo Oliveira-. Hablás como en los diálogos de las mejores novelas rioplatenses.” (Cortázar, 1996: 91)

Lo que estos ejemplos determinan es que, como explica Denis de Rougemont, los mitos sólo confirman el posicionamiento del hombre conducido por la sociedad, es decir impuesto por la metacultura. El arte no interviene en ese posicionamiento sino para subvertirlo, para equilibrar el yo en el conjunto de la sociedad. En consecuencia, el arte se distingue “pues, radicalmente, del mito”, ya que la obra de arte “como tal, no tiene, propiamente hablando, poder de *coacción* sobre el público” (De Rougemont, 2003: 17). El poder intervencionista de la obra literaria, entonces, reside en la influencia educativa que tiene sobre el sujeto, cuya diferencia reside en la libre adhesión del mismo a una idea que le identifica, que le confirma y que rehace su yo en los márgenes del contexto que le ha tocado vivir. De Rougemont cree que buena parte del sentimiento evasivo que conserva la novela es un reflejo del deseo de los individuos de recuperar la “clave [que] hemos perdido” (De Rougemont, 2003: 135). Este autor también precisa que el mito, en la lógica del desarrollo novelístico alcanza a ser vulgarizado, de modo que no pierda su presencia social y pueda ser encauzado hacia el relato consciente. Por eso, habla de la *vía poética* del mito, o de la *vía novelesca*, admitiendo el uso que Madame Bovary, Swann, Gide o Proust hacen de él, en referencia a la literatura francesa (ver De Rougemont, 2003: 223-224). Cansinos, en nuestro caso, vuelve al mito despreciando los convencionalismos del amor aburguesado, que tiene unos condicionantes muy limitados, y mostrando una colección vulgar de libidinosas apariciones carnales, evadiendo el espíritu, auténtico motor del amor. La vulgarización del mito es una desacralización, es una “democratización” artística del lenguaje, incorporándolo a la comunicación del orden connatural, donde pierde todo misticismo y se cosifica. Esa desmitificación, paralelamente, se produce en el papel que la crítica ejerce sobre el desarrollo de la historia literaria y del que se han ocupado convenientemente autores como Barnes, Lessing o el mismo Cansinos.

“No es el periodista, sino el crítico quien prostituye el intelecto.” (Lessing, 2004: 503)

De manera que el arte es un oficio, al final, un ejercicio de ciudadanía ejercido en la sombra de la cotidianidad, del devenir, sin que se admita una segunda significación, más

compleja, aparte de la primaria. Como la literatura no tiene consecuencias transformadoras, como se ha materializado, el escritor no puede ser sino un administrador de letras y palabras, un señor que desgrana el hilo comunicador para cubrir un espacio de ocio o disfrute del lector. Esta perspectiva de la miseria del arte en la sociedad moderna, es un aviso de la nueva novela sobre el proyecto que la historia tiene para el futuro, si no la cambiamos.

““Profesión”, preguntan los innumerables cuestionarios que hemos de rellenar en este mundo. Yo vacilo un instante y respondo: “Escritor”. (...) Y, además, el temor de que se me pregunte: “¿Qué escribe usted?”, a lo que yo en conciencia tendría que responder: “Nada. No ejerzo”.” (San Martín, 1961: 13)

Augusto Roa Bastos, de todos modos, defiende la literatura como un modo de evasión, pero determina que dicha fórmula de escape no es la del ocio vacío y evanescente, sino la de la búsqueda de un espacio “estable de los signos” (Roa Bastos, 2008: 237). El sentido de lo utópico, entonces, es un sentido explicativo de la realidad que, además, cumple con el propósito de equilibrar la angustia inusitada que la existencia crea en el sujeto. La novela, en general, muestra la unidad intemporal del ente cultural que alcanza, mediante la lectura, las épocas y los pensamientos que han ido evolucionando a lo largo de la vida del hombre, cuya presencia deja un resto que, en *Paradiso*, el autor coloca en la línea que va desde Platón hasta Proust (Lezama Lima, 1976: 349-350). En otros creadores la intervención de la literatura es una constante en las vidas de sus personajes, hasta el punto de que se confunden hechos literarios con hechos objetivos; como la intervención del autor es el resultado de una voz directa en la trazabilidad narrativa del texto, llegamos hasta el extremo de que el autor queda confundido también por su propio orden imaginario, actitud que es claramente apreciable, y apreciada, en la novela de Paul Auster. La novela puede –y debe– ser usada como un ejemplo pedagógico y comunicativo, en todo caso, un ente de conocimiento y experiencia, y ése es su aval social más importante, sin duda.

“(...) aquella misma noche encerró a Elías en un cuarto del segundo piso donde estaban los desvanes, con un ejemplar de Crimen y castigo, para que veas cómo acabarás si sigues por este camino, le dijo al abuelo al dar la vuelta a la llave.” (Regás, 2007: 210)

La literatura también actúa como un paisaje del recuerdo personal, un terruño del apátrida. En el caso de la literatura que surge del holocausto nazi y la miseria humana, antes y después de los fascismos, la novela parece dotarse de los medios que la convierten en asidero del desvalido y en justificación de las carencias que arrastrarán éstos durante sus vidas y más allá, afectando a la humanidad toda. Su experiencia nos convierte en mártires y verdugos, y el lector descubre, además, que existen lugares en el mundo que no parecen pertenecer a él, y que están en las conciencias de los personajes, y en la suya propia, ocultos, indefinidos, pero latentes.

“Hoy no tengo ni amigos ni familiares en Austria, todo lo más algún colega o amigo lejano que pasa allí una temporada. Sólo la literatura de ese país, desde Adalberg Stifter hasta Thomas Bernhard, me habla con más intimidad que otros libros, a saber, con el deje cómodo y familiar de un alevoso lenguaje infantil.” (Klüger, 1997: 70-71)

Al igual que en el esteticismo modernista, la palabra tiene ese efecto esperanzador y confortable, que los seres humanos reservamos para el hogar, donde todo puede ser dicho y todo es comprendido. La literatura testimonial, como experiencia catártica, nos pone frente al espejo de la barbarie, con la gran singularidad de pertenecer al espacio de los hechos verificados, de pertenecer a una realidad histórica que, sin embargo, parece irrealizarse al contacto con el lenguaje, del que brota como una experiencia inusitada para el que no la ha vivido. Cuando ese terruño literario es ajeno, distante, y no sirve sino para individuos acontecidos por la historia más terrible, el sujeto convencional, cuya vida es convencional también, se reduce al lenguaje de lo orgánico, de lo auténtico, de lo primitivo. El expresionismo de la nueva novela alcanza a comprender que hay una esencia no-intelectual, primaria, en el hombre, cuyos orígenes animales le sirven para sobrevivir a un vacío mental. Una supervivencia que, en la línea creativa del lenguaje literario es, probablemente, la fuente fundamental de otros focos de conocimiento, ya que a través de las sensaciones no explicadas pueden alterarse las dimensiones de la conciencia. De no ser así, no existiría la técnica impresionista o el fenómeno de la lectura, que es bastante más que la descodificación de un mensaje cifrado.

“Nos guiábamos por los olores para encontrar otra vez la alquería del escuadrón, transformados en perros en la noche de guerra de las aldeas abandonadas. El que guía aún mejor es el olor a mierda.” (Céline, 2001: 76)

A pesar de las reminiscencias románticas de la novela moderna, donde el héroe trasciende todo valor artificial y conduce a la humanidad al conocimiento de sí y a la libertad, la moral del revolucionario, como la ética del bohemio o la estética de todo movimiento, no están exentas de la impureza humana, de la imperfección lingüística o la limitación moral. André Malraux desmitifica, también, el símbolo del héroe romántico, para hacer buen uso de los criterios a que mueve la contemplación de una vida entregada al compromiso. Con ello parece querer admitir que el escritor, a pesar del esfuerzo y la dignidad, puede ser criticado y valorado, en la misma medida que el objeto que es desbrozado por él. La acción literaria no es perfecta, pero sí tiende a la perfección a través de una ontología comprometida y honesta, que es el más alto grado de superación que puede alcanzar (ver Vargas Llosa, Mario: “El héroe y la historia”, Prólogo en Malraux, 2001: 14). Si hay una utilidad literaria realmente manifiesta y aprovechable, es su influencia en la visión global, como proyección de un hecho limitado, que ayuda a construir el paradigma social y la imagen del sujeto. En *Flor de Santidad*, Valle-Inclán se reconoce en el poder adivinatorio, casi sagrado, que el poeta posee desde la antigüedad (Valle-Inclán, 1970: 102). Poder que se manifiesta, fundamentalmente, en el uso del tiempo, urna de las cenizas del hombre, al que el poeta trata de arrebatarse su tesoro, que ha permanecido escondido en sí mismo, como sedimento desde el origen. Por eso las obras se llenan de brotes y referencias, y la intertextualidad trufa de mitos propios y ajenos la búsqueda de ese cuerpo, que hemos denominado la *novela universal*. Por eso Artemio Cruz es nombrado en *Cien años de soledad*, y por eso José Arcadio Segundo, Lorenzo Gavilán y aquél han vivido experiencias vitales comunes, en espacios literarios que no corresponden con el mismo relato. La interdependencia de los relatos individuales es la constatación de una presencia activa de la complejidad dialectal del hombre, que ya se da en todos los órdenes de la existencia, y que ha de venir constatada en la narración. Ningún personaje de Paul Auster se libra de estas consideraciones, como ningún habitante del espacio joyceano puede ser extraído del contexto ideal en el que evoluciona, sin transformar dramáticamente la vida de los otros personajes; como tampoco podemos desligar al personaje de *Niebla* del Unamuno hombre y escritor. Por ello, el objeto receptor del mito recrea la leyenda que condiciona el concepto que cada persona tiene de sí mismo, y que es percibida por los demás como tal. En *Rebecca*, Manderley ya tenía presencia como una idea, como un concepto abstracto, incluso antes de ser conocido por la protagonista. No es sólo una residencia, es un espacio idílico, filosófico, de reflexión, aceptación, éxito y, también, para De Winter, de fracaso, de soledad, de tragedia. El espacio se manifiesta aquí como

un instrumento de la ensoñación y de la memoria de los personajes. Manderley ya pertenecía a su memoria antes, incluso, de conocerlo. Un caso opuesto es el de Hans Castorp en *La montaña mágica*, que comenzará a vislumbrar su pertenencia al nuevo espacio, que rechaza desde el principio como irreal, como ilógico, en el momento en que no puede disgregarse de él, y se ve forzado a admitir que contiene aquellos elementos que, en conciencia, le pertenecen y le sitúan. Ese amor al terruño, por encima de toda libertad individual, se reproduce en el mito. Manderley como una nación personal. El hombre, De Winter, que necesita mostrar su origen y referencia; la literatura testimonial como afecto del yo a la verdad vital, que no pervive en el dolor sino que lo supera, la experiencia idealizada del amor, la sexualidad que despliega Henry Miller y que aborda los miedos y esperanzas del individuo por medio de la confirmación del poder de los cuerpos, que es desmitificado y colocado en su justa medida... El modelo social de la literatura continúa algunos de los rasgos de la metacultura para desintegrarlos en el discurso de la banalización generalizada de la cotidianidad. Philip Roth, en este sentido, no sólo desmitifica el tótem literario de la modernidad, sino que ejerce una superación post-crítica del espacio consolidado de la renovación novelística, que corre el riesgo de integrarse en la simbología de una metacultura contextualizada.

“Y así Sabbath pasó el tiempo, fingiendo que pensaba sin puntuación, como J. Joyce pretendía que pensaba la gente (...)” (Roth, 2011: Posición 3731-3732)

Es algo que observamos no sólo en los términos de la modernidad artística, sino en el sentido integrador que la herencia cultural representa para algunos autores. El casticismo impregna las más variadas formas novelísticas, como un sello de identidad de cierto españolismo claramente distinguible en diversas producciones nacionales. Esos detalles costumbristas o folclóricos, si se quiere, motean la transformación del eje narrativo, adaptado a los nuevos tiempos pero celoso de su raíz. Conviene, para ello, revisar obras como *Tatuaje*, de Manuel Vázquez Montalbán. En la distinción entre lo viejo y lo nuevo hay que admitir, sin dudar, que buena parte del segmento estático y conservador de la sociedad también detectó que el avance de formas de socialización, como los fascismos, imponía un nuevo orden destructor, que ponía en riesgo determinados convencionalismos, atavismos o miserias que certificaban la destrucción de su equilibrio. En la obra de Isherwood o en la de Natalia Ginzburg, la constatación del fin del mundo conocido despierta el sentido de la falsa solidaridad que todo egoísmo contiene. Esa

reconocible medievalización de los grupos sociales permanece impávida frente a las consecuencias de las explosiones históricas, de lo que se desprende que todo factor de progreso humano es una mentira disfrazada. De ahí que la auténtica Arcadia se escenifique en el ámbito del poder, de las condiciones de miseria humana que permiten la pervivencia de unos pocos: aquellos que prescriben las normas que han de constituir la metacultura.

“El hombre es una mala bestia en todas partes, lo reconozco; pero aquí come, tiene tierra de sobra para tenderse, y es bueno, con la bondad de un perro harto.” (Blasco Ibáñez, 1923: 64)

Las guerras, tal como se advierte en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* o en *Gone with the wind*, sirve de acicate para algunos hombres que, convencidos de su poder transformador, desprecian toda la destrucción y la mortandad que ha de producir, y se lanzan a la aventura de la utopía, que no se sostiene en la reflexión y el diálogo constructivo sino en la demagogia de los partidismos más exacerbados y sordos. La adhesión al mundo germano o al mundo aliado no son sino reduccionismos estúpidos, que colocan al hombre al borde de la idiotez y la tragedia. El Apocalipsis que pinta Blasco Ibáñez viene de la mano de la historia, es un holocausto metacultural que está arraigado en la educación incubada en los personajes, los protagonistas de la narración, que alegan órdenes supremos e ideas “puras” para salvaguardar su estatus social y el régimen que les ha protegido, pero que no contemplan la extenuación de sus posturas y la irracionalidad de los hechos que provocan. La muerte de la humanidad es concebida en términos de deber militar frente a una inmoralidad ciudadana, términos que inducen la animalidad congénita del hombre, una ineficacia colectiva de la llamada civilización. El personaje resume, a modo de manifiesto, la postura de la razón y la moral respecto a las consecuencias de la guerra y la construcción de una sociedad anquilosada en las viejas normas.

“Lo que más irritaba a Tchernoff era la enseñanza inmoral nacida de esta situación y que había acabado por apoderarse del mundo, la glorificación de la fuerza, la santificación del éxito, el triunfo del materialismo, el respeto al hecho consumado, la mofa de los más nobles sentimientos, como si fuesen simples frases sonoras y ridículas, el trastorno de los valores morales, una filosofía de bandidos que pretendía ser la última palabra del progreso y no era más que la vuelta al despotismo, la violencia, la barbarie, de las épocas primitivas de la Historia.” (Blasco Ibáñez, 1923: 345)

Es la misma película que transcurre por los ojos del buen soldado Svejik, si recordamos: la utilización de la violencia como un modo de enseñanza de no se sabe qué valores éticos. Una vez que sucede todo, que la barbarie ha arrastrado a la masa a un nuevo error, los supervivientes de la misma, y sus descendientes, son nuevamente masacrados, pero esta vez por la ignorancia, por los restos de la memoria que quieren ser silenciados, sedimentados, con la intención de que los muertos no comprometan a los vivos. Por ello, en la Guerra Civil Española, tenida por una maldición demoníaca, no existen voces, ni nombres, ni muertes, sólo números y falsos recuerdos. La nebulosa que afecta a los personajes, vista en *Beatus Ille* o en *Luna lunera* como hechos controvertibles, persigue la memoria de los agraviados, de los vilipendiados, como en *Réquiem por un campesino español* o *Capital del dolor*.

“Es verdad, se sumaba Alexis, y en cambio no has dicho pobre cuando has hablado de tío Miguel que murió en la guerra y de tío José que lo fusilaron.

Chiss, calla que nos van a oír, y Dolores se ponía a tararear una tonadilla mirando de reojo la puerta.”
(Regás, 2007: 44)

Toda esta angustia que una educación mal enfocada y un arte anquilosado provocan en el ser humano, es la materia sobre la que se construye la metáfora del relato de *El niño del balcón*, de Rafael Cansinos. Porque es la sociedad la que esconde al hombre el valor de su auténtica potencialidad, convirtiéndolo en un desgraciado, en un incapaz.

“Desde niño yo me acostumbré a ser mirado como una carga, como una rémora, como un castigo del cielo.” (RCA, 2011d: 146)

Esto es producto del acoso que ejerce el entorno y que condiciona negativamente al individuo, modificándolo. Por eso Cansinos detecta la consecuencia de la acción metaculturalista en los personajes dostoiévskianos, que ejercen una valoración dubitativa de los principios morales, con unas consecuencias funestas para ellos y para el entorno cercano (ver RCA, 1935: 13). Frente a esta situación, a veces la vulgaridad es la que salva al hombre de su propia mediocridad; como una suerte de mayéutica socrática, el hombre se repliega hacia sus orígenes, despojándose de toda orientación culturalista y socializadora, e invierte los términos de su intelecto, para así principiar un modelo de complejidad más certera. En *Tiempo de silencio*, la solución al abastecimiento de ratones para los experimentos procede de un tipo que se apoda el “Muecas”. La excelencia de

Illinois frente al mundo de los suburbios madrileños: el conocimiento extraído de la miseria humana. Los ratones norteamericanos, en el mundo “real”, no sobreviven pero los que vienen de las chabolas proporcionan el combustible orgánico necesario para que la ciencia avance. Este contrapunto de la modernidad, y su debilidad innata frente a los desequilibrios congénitos de la civilización, hace que vectores relacionales admitidos parezcan inamovibles. La imagen de ese hombre dominador que tiene derecho a maltratar a su “hembra”, en una relación animal primitiva, ha de ser superada por el nuevo hombre, que cambia el concepto de virilidad, pero ¿cómo conseguirlo sin usar de esa misma animalidad para someter la violencia instaurada? El orden de las conciencias no es siempre el orden de la razón, como vemos, y la dicotomía de la transformación artística, lingüística y social, no siempre caminan de la mano. Ese primitivismo de la posesión de la fémina es similar al de la señora de la pensión con su marido, sólo que se troca en mansedumbre por la violencia física, como un reflejo de unas contradictorias “señales” de amor y pertenencia. En la novela de Martín-Santos, el tratamiento social entre burgueses es comparado al de la chusma, marcando la diferencia únicamente en el costumbrismo de los detalles, en la posesión de los objetos vacíos. La sociedad indolente de la cultura imperante es la misma que la chabolista, se conserva en los mismos parámetros confortables del conocimiento mutuo, y no quiere ser desarraigada, por lo que, conceptualmente hablando, no son distintas. La formalidad no conoce de clases –y cada clase tiene la suya– o es, simplemente, una impostura que no desvela lo que realmente somos. Igual que la dueña de la pensión, hasta el Muecas, a su modo, es clasista. Los paralelismos entre el protagonista, representante de la razón y el progreso, y el Muecas, patriarca de la violencia, el sexismo y la miseria más degradante, son tan evidentes que causan una profunda impresión: la casa del investigador carece del lujo que se le supone, es triste y las mujeres se agolpan a su lado, como en el caso del Muecas, haciendo de él un patriarca al uso, un beneficiado del desequilibrio del modelo sexual convencional. Ese sentido del calor humano y del hombre como centro del “rebaño” femenino es idéntico, en ambos casos, y da idea de la vulgaridad que preside a todo el orden social, sin excepciones.

“Pedro bajó los tres pisos de oscura escalera iluminada apenas por anémicas bombillas. Los escalones de madera vieja oían a polvo, algunos crujían.” (Martín-Santos, 1978: 61)

En esa desconexión voluntarista de los sexos, lo que impulsa al hombre a dominar la naturaleza es un deseo de reconciliación con su capacidad intrínseca, autosatisfecha en la aceptación histórica del término “viril”. La inteligencia femenina actúa desde la observación, imponiendo una voluntad, silenciosa, de acción continuada, soterrada, no inmediata. El hombre siempre regresa a su lugar, al espacio que le identifica. El origen, el terruño, le persigue. El término cultural o civilización nos aleja del ser natural y primitivo del hombre. Ésa es la evolución que Günter Grass presenta en su sentido más preciso. Y para ello ha de posicionarse frente a la mujer, que es un obstáculo para la integración unitaria de su pensamiento, pues supone un punto de disconformidad en el desarrollo del progreso histórico, un verso suelto. La vieja imagen degradada y simplona de la mujer, esconde la disonancia del modelo social construido por hombres y mujeres, y la necesidad de conciliarlos en los límites de una terminología simbólica común.

“La señora Fonch, que está escribiendo un diccionario para la viajera en España.

-Tanto gusto y enhorabuena por la idea... Una mujer necesita otros itinerarios que un hombre y otras palabras para las preguntas y los diálogos. Supongo que habrá una demanda en su guía: “¿Dónde se puede una ondular y cortar bien los cabellos?”

-Ya lo creo –contestó la dama-, y ya tengo peluqueros que recomendar.

-¿Es que se prepara tan gran inundación de bellezas francesas en nuestra España?” (Gómez de la Serna, 1970: 33-34)

De momento, la novela moderna consigue plantear la dificultad de definir el concepto de mujer, y de explicitarlo, debido a la “multiplicidad de mujeres”, algo que Inmaculada Cobos detecta en la obra de Djuna Barnes (Cobos Fernández, 1995: 18). La mujer de Barnes es siempre una mujer en un mundo de hombres, encorsetada, que se libera a través de la satirización del modelo masculino o la transgresión del lenguaje. También se presupone en su actitud irreverente frente al “valor caduco de la iglesia entendida como un poder histórico y social” (Cobos Fernández, 1995: 128-129). Sin embargo, como en el caso de Joyce, la destrucción de los lazos conectores con el pasado cultural no evita que se precisa el regreso a un espacio de la infancia “que es necesario reencontrar”. Esa utilización del tradicionalismo pedagógico, como un valor de consenso para comenzar la diatriba existencial, es llamativamente común a todos los autores más transgresores del nuevo orbe literario, lo que indicaría el proceso rector que toda conciencia ha de seguir. En *Nightwood*, por ejemplo, distingue lo que C.G. Jung llama “imágenes arquetípicas primitivas”. Inmaculada Cobos pretende dirigirnos hacia la valoración

artificial del constructo literario, que es un soporte en Djuna Barnes a una personalidad apátrida, descolocada, cuya biografía hace tambalear su orden intelectual en términos kafkianos. Disfrazar al ser es una manera de construirlo, pero también una manera de eludirlo, de encauzarlo hacia la expresividad, sin que ésta cambie sustancialmente los principios rectores del comportamiento, que ya han sido deformados. De hecho, esa liberación de la mujer, que en Djuna Barnes tiene un componente sexual muy intenso, precede al orden intelectual. Esa necesidad mutua, considerada así por Cobos Fernández, entiende que la vieja separación entre *alma* y *cuerpo* es sólo un anacronismo fútil y opaco, desechable. Aunque Djuna Barnes nos presenta la novela como un género indiferenciable, que sigue los patrones sociales del patriarcado, consigue subvertir, de alguna manera, la presencia del mito romántico del amor a través de la sexualidad más transgresora, ya sea por medio del “travestismo”, la “androginia” o el “lesbianismo” (ver Cobos Fernández, 1995: 171-172). Ese pensamiento producido por una mujer en un mundo de hombres, tiene unas consecuencias colaterales muy interesantes, reflejadas en ciertos patrones ecologistas y naturalistas. De hecho en *Ryder* se pregunta el porqué de la distinción entre “hombres y animales”, principio de una dominación irracional e injusta donde, indirectamente, incluye el papel de la mujer, víctima del mismo comportamiento colectivo (Cobos Fernández, 1995: 273). Este papel del hombre como desconocedor del entorno que le rodea, le impulsa a actuar contra todo lo que ignora, desechándolo de sus límites correlacionales y marginándolo del relato de la historia. Precisión que viene a determinar los modelos literarios de un Cansinos, un Joyce o un Joseph Conrad.

“El mundo ignoraba qué era lo que había formado a Félix desde su nacimiento hasta cumplir los treinta, pues la huella del judío errante está en cada hijo de hebreo. Lo encuentres donde lo encuentres y sea cuando sea, tienes la sensación de que ha venido de algún lugar, poco importa de qué lugar, de algún país que ha devorado más que habitado, de alguna tierra secreta de la que se ha alimentado pero que no puede heredar, ya que el judío parece estar en todas partes sin ser de ninguna.” (Barnes, 2004: 31-32)

Los mitos se constituyen, por lo tanto, en la imposibilidad de abarcar el conocimiento completo de todo objeto experimentado, y toda sensación que implique una idea. Tanto la belleza idealizada de la mujer, como el mito erótico en sí, son intemporales, se transmiten más allá de la decadencia y mortalidad del género humano. Y son, por ello, mitos que pertenecen al orden de lo literario. Dios es, en todo caso, el dios del hombre, preso en sí mismo: en su concepto hay una limitación congénita que lo enclaustra y lo

hace incomprensible a una razón, y fin de una fe. Pero también, como en *El evangelio según Jesucristo*, el mito contiene verdades que no pueden ser refutadas, porque sustentan su referencialidad. En este caso, el mito divino se enfrenta a la palabra creada por él, y dignificada por el ser, que demuestra constituirse como un ente increado, paradójicamente, muy en la línea del pensamiento de Djuna Barnes, que aúna inteligencia y autonomía motora de la mujer, como elemento disonante. Dice María de Magdala a Jesús de Nazareth:

“(…) *Las mujeres tenemos otros modos de pensar, quizá porque nuestro cuerpo es diferente, debe de ser por eso, sí, debe de ser por eso.*” (Saramago, 1992: 386)

Esta voz autónoma, que lucha por independizarse del monólogo metacultural, es la misma que comparten todos los seres minimizados por la industrialización y el relato de la historia tradicional: la mujer, el excluido, el pobre, el raro, el disminuido, el oprimido. Antonio Lobo Antunes hace despertar, en el relato, la conciencia de estos seres, afianzando las visiones multiculturales que nacen de los impactos entre civilizaciones, que suelen ser el producto de una invasión física, y no de una integración de principios de convivencia. La voz del padre, en *Esplendor de Portugal*, se hace presente, cuestionando el sentido de la vida en un lugar ajeno, casi en el destierro emocional. La emigración, aun cuando se ve desde el lado del ciudadano que viene de Europa a la colonia africana, es la enajenación del individuo de su lugar de origen, acompañada de un empobrecimiento moral que degrada las costumbres y transforma al hombre en un ser amargado, puesto que ya estaba antes empobrecido. ¿Quién es más pobre, el portugués que abandona su país para sobrevivir en la colonia, o el angoleño que suspira por vivir en la metrópoli? El sistema empobrece a ambos por igual, en una lucha de equilibrios insoluble. Rafael Cansinos, que se ocupa abiertamente de la marginación en su novela, de la que hace *leitmotiv* de su estética narrativa, presenta, también, casos de sometimiento flagrantes. Un caso de machismo, por ejemplo, típico de su novelística aparece en *El último trofeo*, donde la voz de la vieja criada es la única que comparte su recuerdo. El protagonista desea volverla a ver y saber cómo está, pero en el fondo sólo quiere zanjar la sed de sus celos, porque ella ya no está. Es su deseo de indagar sobre su nueva felicidad el que le lleva a escuchar su voz, una voz que siempre ha estado apagada. Es el mismo caso del angoleño, cuya voz sólo tiene presencia cuando el colono experimenta el mismo sentido de desarraigo y abandono, la misma soledad. Por lo tanto, independientemente

del estadio social que presente el protagonista, los novelistas se empeñan en sugerirnos el ámbito perceptivo de nuestra humanidad asolada por la existencia. La caricatura de Hasek ayuda a ejemplificarlo: Svejek provoca una de sus muchas imágenes curiosas y provocadoras al plantear a un fanático de la iglesia católica leyendo un libro tan erótico e irreverente como *El Decamerón*. Al utilizar la imagen del capellán durmiendo abrazado a semejante libro, parece sugerirse que el alma del hombre religioso, como el de los demás, descansa en la intimidad de su deseo auténtico, natural y espontáneo, nada que ver con lo que predica el clero que somos para la iglesia.

“-Creo en el Dios Padre, en el Hijo y en el Espíritu Santo. Traedme el breviario.

Svejek le puso en las manos un libro que estaba en la mesita de noche. De esta manera, el piadoso capellán se durmió con el Decamerón de Bocaccio sobre el pecho.” (Hasek, 2008: 155)

Este soldado checo, que tiene de todo menos de soldado, tiene una deuda impagable con el Sancho Panza cervantino, de quien usa ese modo de hablar jocoso, a través del refrán y la frase hecha, en una sátira que se sostiene sobre las reflexiones absurdas y las verdades ácidas, sobre la burocratización de las divinidades y la simplificación de la significación histórica de los hechos. La tragedia de Svejek, sin embargo, la constituye la certeza de que toda su diatriba lingüística no cambia sustancialmente los órdenes de lo acontecido. Es más, el personaje mismo se va plegando a la realidad histórica, aunque sobrevive por medio de la indiferencia o el desprecio por las normas. Es todo lo que puede hacer para no perder la dignidad y la vida. Empero, la realidad del mundo de Svejek, no es muy distinta de la de Juan Preciado, y la decadencia del Imperio Austro-Húngaro no difiere mucho de la fantasmagoría de Comala. De hecho, Svejek sólo adelanta a Juan Preciado en su pesimismo implícito, puesto que ya conoce los límites de su conciencia, mientras que el personaje de Juan Rulfo está en permanente descubrimiento de sí. Ese descubrimiento es su destino, es su dependencia del orden colectivo. Al igual que en *Cien años de soledad*, hay una espada de Damocles que planea sobre las cabezas de los protagonistas, anunciando su destrucción. Sin embargo, es posible que el espacio de Comala, como el mundo idealizado de Larsen en *El astillero*, sean modelos de utopía necesarios, esperanzadores, además de inmisericordes códigos mortales. En ese mundo organizado parece que el papel del hombre es insignificante. En *La montaña mágica*, hasta los hombres son seriados según sea el grado de su enfermedad, lo que indica jerarquías internas. Los raros de la sociedad no pueden segregarse del reconocimiento de clases

sociales. De este modo, la identificación con el mundo “de arriba” les lleva a denostar a “los de abajo”. Este tipo de sistemas de convivencia parecen congénitos, entonces, y no dependen del contexto, sino de la necesidad del hombre de socializarse por medio de referencias explícitas e inequívocas. La llegada del tío Tienappel, por ejemplo, hace que éste sea calificado, desde el primer momento, como un enfermo. Nadie que suba allí está libre de la tela de araña de la “enfermedad reconocida”.

“Así pasaron algunos días, cuatro o cinco. La vida del enviado del mundo de allá abajo marchaba sobre ruedas, sobre los raíles en que le habían colocado y de los cuales parecía imposible salirse. El cónsul también hacía sus experimentos y vivía nuevas experiencias... No queremos seguir espíandole.”
(Mann, 2005: 632)

Así que el hombre es víctima de su propia organización social, que es un monstruo devorador. Pero, entonces, ¿qué sentido tiene la vida, o el arte, sin dignidad? Es lo que parece constituir el lema nuclear de *La condición humana*, donde Malraux pone a los personajes en el límite de sus propias cuitas.

“(...) –dijo Kyo a los obreros- (...) Y si hay que morir es preferible hacerlo para convertirse en hombre.” (Malraux, 2001: 165)

También es el asunto con el que se debate la línea narrativa de *One flew over the Cuckoo's Nest*. Tal vez, en esta obra preocupe el sentido explicativo de los hechos contemporáneos, más que un ideal político que busque la revolución social. Las pequeñas revoluciones que se puedan producir en el sanatorio mental no cambiarán decisivamente el mundo, ni siquiera el mundo de los allí residentes, pero sí les ayudará a comprobar que pueden actuar como seres libres y pensantes, y que toda enfermedad, por grave que sea, no debe enclaustrar al hombre en el espacio opaco de su silenciamiento. Ken Kesey aborda el problema del respeto por el ser, independientemente de su circunstancialidad, y pone en entredicho los métodos “socializadores” del espíritu materialista. Las personas no tienen por qué cubrir un hueco que se les ha asignado, pues han de ser ellas mismas las que encuentren su camino. Los enfermos mentales que dibuja son, en muchos casos, más razonables que la enfermera diabólica y fría que maneja los hilos de la institución. Pero la moral de la sociedad moderna no permite ciertas alegrías individuales.

“It was the feeling that the great, deadly, pointing forefinger of society was pointing me –and the great voice of millions chanting, ‘Shame. Shame. Shame.’ It’s society’s way of dealing with someone different.” (Keseey, 1962: Posición 4280-4281)

Las sociedades que, como en el caso de *La saga/fuga de J.B.*, contribuyen al establecimiento de valores “irracionales” e imaginativos, en el orden de la moral colectiva, son aquellas que permiten discernir los criterios que el sujeto ha de barajar en su vida. El Arte tiene en ellas una función social que implica que no puede subvertir un cierto equilibrio, sino coadyuvar a mantenerlo o mejorarlo. La confianza en la ciencia, en el positivismo, es lo que desnaturaliza el amor, en cierta manera, banalizándolo como si de un proceso químico más se tratase, y no respondiese a una exaltación inexplicable. El siglo XIX, se presenta como un gran experimento científico, serio y aburrido. Romances, coplillas, poemas y leyendas ayudan a Torrente Ballester a componer una memoria viva del espacio vital, en el que la Historia queda contaminada. El poema es el idioma de un solo hombre que contribuye al conjunto de la poesía, al conocimiento global.

“¿Y no le da pena que su poesía no la pueda leer nadie?” “Eso es precisamente lo que busco.” “¿Entonces?” Bastida hizo un esfuerzo como si fuera a confesar un crimen. “Lo que digo en mis versos es de mi exclusiva incumbencia. No le importa a nadie y encuentro ofensivo para los demás proponerles su lectura.”” (Torrente Ballester, 1988: 332-333)

En la sociedad de la industrialización, el maquinismo es una opción que apuesta no sólo por la confianza en el desarrollo tecnológico, como logro inviolable del hombre, sino en la capacidad de la máquina de dar un nuevo horizonte que transforme al ser humano en un concepto global. De manera que en *Metrópolis* asistimos a la destrucción de los valores asumidos, de la estabilidad social, del tiempo adquirido.

“-(...) ¿(...) se acerca tal vez el fin del mundo? Una mujer que no existe se interpone entre el padre y el hijo e incita a éste a asesinar a su padre.” (Von Harbou, 2013: 150)

Incluso en la idea que impulsa la generación modernista, se aprecia una señal del miedo de algunos escritores a perder la supremacía de los valores propios. Se expresa, de este modo, como una aristocracia artística, con un lenguaje de clase que no quiere ver arrebatados sus principios de existencia.

“Proust es un artista degenerado porque pertenece a una clase en decadencia.” (Sábato, 2008: 170)

Se hace, por tanto, muy difícil la convivencia entre dos mundos cuando éstos se presentan como tales, completamente perfilados. Intercalar el pasado histórico con la búsqueda de la libertad individual, empero, convierte el presente en una vía de conexión con otros hombres que, antes que nosotros, emprendieron el camino en el que, ahora, nos sentimos. Los que conquistaron la tierra experimentaron ese deseo de libertad, comparable al deseo liberador de la memoria, que ya no ha de pertenecer únicamente al pasado, sino al presente. El hombre, como en Proust, o como en *Sobre héroes y tumbas*, vive siempre en el pasado, de un modo u otro. Por ello, también, la conciencia occidental –a la que hemos llamado *européa*– se hace eco de la grandeza de otros mundos, considerados antiguamente como inferiores o simplemente salvajes. En *Lejos de África*, como en *El corazón de las tinieblas*, hay una presencia del mundo vivo que, al igual que en *Esplendor de Portugal*, borra las fronteras tradicionales históricas y ofrece diálogos colectivos mucho más amplios y significativos, que llegan a sorprender al lector por su veracidad manifiesta.

“El aire en África tiene más significado en el paisaje que en Europa, está lleno de vislumbres y espejismos y, en cierto modo, es el escenario real de las actividades. En el calor del mediodía el aire oscila y vibra como la cuerda de un violín, levanta capas de herbazal con acacias y colinas encima y crea la ilusión de vastas extensiones de agua plateada en la hierba seca.” (Dinesen, 2004: 283)

Es curioso cómo ese interés por el exotismo, por la diferencia, no siempre casa con un intento de comprensión y, cuando lo consigue, acaba componiendo un retrato incompleto de las culturas ajenas, a las que evidenciamos por medio de nuestros propios criterios, lo cual es lógico pero insuficiente. En *Lawrence de Arabia* la relación de amor-odio con los pueblos de la península arábiga es contradictoria y paradójica; si bien los semitas parecen un pueblo “de colores primarios”, “dogmático que despreciaba la duda”, los presenta, también, como unas gentes de “imaginación (...) viva”, aunque “no creativa”. Para Lawrence, el origen del judaísmo tiene tintes de primitivismo, ignorando los propios orígenes de la cultura occidental, que no distan mucho de este parecer (Lawrence, 1997: 84). Esa superioridad de lo occidental sobre lo oriental, ha sido siempre el caballo de batalla de la crítica cultural, así como de la concepción de los órdenes institucionales, el sentido de la justicia, de la solidaridad y la humanización. Revisando la historia vemos que las naciones desarrolladas europeas no han contribuido a que los valores de la humanidad, por ellas propugnados, alcancen al resto de civilizaciones con las que entraban en contacto y, por el contrario, sí que fomentaban la discriminación intelectual

de sus gentes, de sus propias gentes, así como la edificación de moralidades metaculturales, dañinas e intransigentes. Como en los diferentes enfrentamientos entre civilizaciones, los choques entre comunidades enfrentadas por una diferencia cultural insalvable, y un odio acumulado por el clasismo social y la exclusión, producen, inevitablemente, desintegraciones y manipulaciones del orden lingüístico. La inestabilidad de los grupos humanos en un orden social artificialmente constituido (a la fuerza normalmente), y precariamente sostenido, es un tema capital de la novela del siglo XX, que reposa los errores históricos a través de la memoria, y trata de dar un argumento sociológico y humano al caos reinante o, al menos, latente, germen de los muchos conflictos acaecidos en el siglo pasado y en el presente. Algo que está ilustrado en *Ancho mar de los sargazos*. La negación de la identidad nacional, no como un desprecio a la cultura vernácula, sino como un afianzamiento del ser universal del hombre, propicia espacios de encuentro que eliminan barreras, hasta el día, insalvables por la dialéctica de la historia. Algunos escritores construyen puentes de comunicación culturales y espacios geográficos normalizados, donde la lengua no es un elemento de discriminación sino una posibilidad de acercamiento, una riqueza cultural, y las tradiciones o costumbres un medio de conocimiento del ser individual de algunos pueblos.

“En sus crónicas sobre “Los moros en España” y “España en Melilla”, el pensador cubano abraza la causa magrebí, declarando: “lo del Riff no es cosa sola, sino escaramuza del cambio y reajuste en que parece haber entrado el mundo. Seamos moros, así como si la justicia estuviera del lado español, nosotros que moriremos tal vez a manos de España, seríamos españoles. ¡Pero seamos moros!”¹¹

Por eso, este pensador habla de “transitoriedad incesante”, término que copia de Lucio Victorio Mansilla, al respecto de las obras de Alejo Carpentier, Carlos Fuentes u Octavio Paz. Se trata de una comunión lingüística y narrativa entre los pueblos, donde las culturas se unifican y los términos se hacen más abiertamente asimilables por sus individuos. Autores como Juan Goytisolo han hecho un esfuerzo importante por integrar el elemento orientalista en la cultura española, pero no como tal extranjerismo sino como una piedra angular de la historia contenida en nuestra palabra original. Eso es lo que detecta Ahmed Benremdane al leer *Reivindicación del conde Don Julián*:

¹¹ Negaoui, Salah: “Presencia de la cultura magrebí en la literatura hispanoamericana contemporánea”, Universidad de Es-Senia-Orán, recogido en Salhi, 1995: 229.

“Goytisolo ha notado que hay una tendencia que trata de minimizar las aportaciones de la civilización árabe y el impacto de la misma en la cultura española. En la *Reivindicación del conde Don Julián*, el protagonista reivindica el elemento árabe considerándolo como uno de los ingredientes de la civilización española tal como la conocemos hoy.”¹²

La historia, al fin y al cabo, es la historia de la guerra. El sentido de la guerra es la guerra misma, algo tristemente comprobable, y la pobreza, mantenida en medio de una actividad frenética, vincula a la población y hace del individuo una masa informe, con lo que la oligarquía queda protegida y el hombre, confundido en su miseria. La sublimación de los totalitarismos: la historia como un ensayo de lo que ha de venir. En palabras de O’Brien:

“No habrá arte, ni literatura, ni ciencia. No habrá ya distinción entre la belleza y la fealdad. Todos los placeres serán destruidos. Pero siempre, no lo olvides, Winston, siempre habrá el afán de poder, la sed de dominio, que aumentará constantemente y se hará cada vez más sutil. Siempre existirá la emoción de la victoria, la sensación de pisotear a un enemigo indefenso. Si quieres hacerte una idea de cómo será el futuro, figúrate una bota aplastando un rostro humano... incesantemente.” (Orwell, 2008: 274)

3.10.3. *Lenguaje y conocimiento.*

Sin duda, la novela moderna supone un hito artístico y literario en una época en que el contraste viene acompañado de avances y modelos sociales completamente revolucionarios. En este orden de cosas, el novelista opone su unidad de pensamiento y expresión al objeto social, cosificado por la historia e inmóvil. Buena parte de la novedad la protagoniza el lenguaje. El lenguaje no es sólo una fórmula codificada de representación del mundo, es, como hemos dicho, el mundo en sí mismo, y, por tanto, necesita ser cambiado. Los modelos teóricos surgen, entonces, como respuesta a una estructura gramatical férrea, que determina los espacios de la palabra impidiendo, de alguna forma, su libre exposición y desarrollo. Autores como James Joyce organizan su modelo teórico en base a una revisión profunda de los cánones sintácticos del lenguaje. De hecho, algunos críticos opinan que el lenguaje es “el principal personaje” de su novelística (Varela Jácome, 2003: 83-84). Manifiesta, por tanto, una preocupación

¹² Benremdane, Ahmed: “Marruecos y España en *Reivindicación del conde Don Julián*, de Juan Goytisolo o la destrucción de mitos”, Facultad de Letras de Dhar el Mehraz, Fes, recodigo en Salhi, 1995: 174.

estilística de primer orden al “distorsiona[r] la estructura sintáctica”, llegando a hacer de las palabras elementos disonantes, con varios significados en uno o ampliando sus dimensiones hasta la extenuación. Además, como hemos venido comprobando, Joyce utiliza todo tipo de lenguajes alternativos, que dan una idea muy aproximada de los intercambios sociales: acercándose al lenguaje popular, a las diferentes jergas o haciendo uso, incluso, de la antigua lengua irlandesa. Con ello, no sólo establece un catálogo de la realidad lingüística de su sociedad, sino que establece determinados vectores relacionales, que no podrían ser explicados desde el ámbito de una lengua normativa, ya que los matices personales quedarían soslayados. En otros casos, el lenguaje sirve, además, para certificar la ruptura con un pasado nacional, al que se trata de incomodar desde la opacidad del lenguaje moderno. Luis Martín-Santos utiliza el lenguaje científico como arma arrojada contra la triste y mísera realidad de su país, abocando la narración a los términos de un hombre nuevo, capaz, voluntarioso.

“(...) la joven se sentaba en una mecedora. Y no sólo se sentaba sino que sobre este mueble de próxima desaparición en un mundo en que el motor de explosión y los aviones a reacción suministran métodos más perfectos para disfrutar la voluptuosa sensación del movimiento (...)” (Martín-Santos, 1978: 38)

Al leer a Marcel Proust también aparece una especie de jerga social, que hace hincapié en la propiedad del lenguaje como atributo de clase. La metáfora, máxima representante del lenguaje como instrumento cognitivo, como instrumento de comunicación y del conocimiento implícito, añade significación extra al hecho aludido. La aclaración (entre guiones, en el texto) indica que el hombre, de ninguna manera, puede ser poseído del todo. Puede que, como dice Santos Sanz, el monólogo interior lleve el “idealismo hasta lo absoluto” (Sanz Villanueva, 1972: 264), haciendo que la novela no sea una simple representación, sino que sea percibida como una “realidad absoluta”. Las técnicas lingüísticas de interiorización de la voz narradora tienen, como mayor limitación, la de su dependencia de un código finalista, en este caso la lengua. Esto propicia la incursión en un orden gramatical conocido, cuyas posibilidades expansivas tienen que medirse en el orden de la palabra, principalmente, más allá de toda estructura. Por eso la metáfora, que es una composición más liberada, ofrece direcciones semánticas inusitadas, que el novelista aprovecha a fondo. La conciencia del protagonista puede venir condicionada, en este sentido, por el marco de exposición metafórico, por lo que la aproximación al pensamiento del individuo está matizada, en todo caso, por la formalidad del hecho

expresivo. Lo cual, independientemente de su validez intelectual, supone, hasta cierto punto, una vía limitada de expresión. Seguramente, una limitación inevitable, puesto que nuestro modo de conectar el conocimiento y la comunicación exige, de una forma u otra, un código, una herramienta de uso y transmisión de las ideas. Por lo tanto, más que de una crítica negativa estaríamos hablando de una constatación de hechos. Al fin, la verbosidad es un reflejo de la limitación del código lingüístico o de nuestro desconocimiento de sus fronteras.

“Es en el momento en que se empieza a sospechar que se están leyendo más cosas de la cuenta en una narración cuando uno se siente más vulnerable, aislado, y quizás estúpido.” (Barnes, 1994: 23)

Además, ¿cómo comparar Realidad y Palabra? Al final, la novela trabaja con dos mundos que, aparentemente, juegan en el mismo equipo pero que, en la práctica, barajan parámetros diferentes: el mundo de la metáfora es el mundo de la memoria, por cuanto el conocimiento implícito y genético; y el mundo de la memoria no-reflexiva es el mundo de la acumulación, de la experimentación contrastable, sobrevenida. Por tanto, estaríamos en el equilibrio entre etimología, u origen de las palabras, que proporciona un marco de posibilidades de extensión del signo, y el uso del lenguaje, como fosilización utilitaria de las palabras en el orden contextual y gramatical cotidiano. La palabra, por encima de todo, pertenece a quien la concibe, la pronuncia, la descodifica, la asimila. Así que lo anhelado, lo deseado en el yo, está invertido en el espacio de la palabra íntima: la que procede, de alguna manera, del sueño y brota espontáneamente.

“Vuelvo a evocar a Robert Desnos en la época en que quienes, de entre nosotros, la hemos conocido designamos como la época de los sueños. “Duerme”, pero escribe, habla.” (Gide, 2001: 39)

La pregunta es la que persigue al hombre. El lenguaje presenta dudas sobre su propio origen, también sobre la supuesta maldad de una conciencia crítica o sobre el sentido de la Dialéctica como sistema filosófico. En ello observamos una intervención maliciosa de las estructuras históricas convencionales, que han arraigado de manera indolente en el curso habitual del intercambio lingüístico. Esta manipulación del lenguaje de uso cotidiano se da a través del mito, siempre que éste no dependa de irradiaciones individuales conscientes, sino que sea el producto de una cosificación comúnmente reconocida. La posición del sujeto en el intercambio dialógico es crucial para entender la intensidad de la pregunta, y la orientación de todas las posibles respuestas.

“¿Quién hablaba y con qué fin? ¿Qué era lo que había que racionalizar primero (antes de cualquier verbalización): la capacidad de hablar o el mensaje? ¿Quizá una escolástica medieval tardía y reaccionaria pretendía demostrar que el Mal era capaz de asumir figura de pez? ¿Tenía algo que ver con la personificación del Capitalismo? O, de forma aún más antinómica: ¿se manifestaba así en la actualidad el Espíritu del Mundo hegeliano?” (Grass, 1986: 51)

La búsqueda de la sustancia tras la letra, en realidad, implica una inicial desconfianza en la misma, ante la creencia de su vacuidad, que ha sido largamente predicada por la frialdad del lenguaje normativo. El lenguaje está bajo la vigilancia incesante y normalizadora de una gramática, de unas reglas de uso que infieren la existencia de una institución controladora, que en *El juego de los abalorios* matizaba, constantemente, el libre pensamiento de sus protagonistas. Es una forma de control que, en el caso de la novela orwelliana traspasa los límites de la sugerencia, o la autocensura, para establecerse en la violencia verbal, en la anulación del orden de las conciencias, en la supresión del yo. El hombre de la sociedad industrializada es un hombre podrido por dentro, y esa putrefacción nos remite a una verdad desnuda, cuya expresión es un lenguaje crudo y descorazonador, que ha de ser explicitado por la novela. El lenguaje se confiere como auténtico mito viviente, un expresionismo cruel que nos concede una verdad desmaquillada.

“La juventud, auténtica, la única, señor cura, es amar a todo el mundo sin distinción, eso es lo único cierto, eso es lo único joven y nuevo. Pues bien, ¿conoce usted, señor cura, a muchos jóvenes así? Yo, ¡no!... No veo por todos lados sino necesidades sordidas y viejas que fermentan en cuerpos más o menos recientes y cuanto más fermentan, esas sordideces, más les obsesionan, a los jóvenes, ¡y más fingen entonces ser tremendamente jóvenes! Pero no es verdad, son cuentos... Son jóvenes sólo al modo de los furúnculos, por el pus que les hace daño dentro y los hincha”.” (Céline, 2001: 438-439)

Pero la palabra, por encima de toda consideración, es un saber congénito que se expresa en términos de materia de uso, y esto conlleva una serie de matizaciones prácticas, a saber: que la palabra es palabra en el contexto, luego está asociada a un tiempo, que la reconoce y que le asigna valores definidos y aceptados, más allá de los cuales la palabra se desmaterializa en sí misma y se conmina a la posibilidad de la metáfora, que se mueve en un tiempo no cronológico. Por eso es por lo que la cuestión temporal, según Bernhard Waldenfels implica que “el habla está desfasada frente a sí misma y que no coincide plenamente consigo misma”, es decir que existe un tiempo de la palabra que es único y

evanescente y un tiempo de la palabra que es latente e infinito. Por eso también se remite a la idealización del término, al admitir que “Una primera palabra sería aquella que no responde a nada: a ninguna ocurrencia, ningún horror, ninguna atracción...”¹³, sin que ello signifique que la palabra no conlleva una realidad significada y concreta. Más bien, Waldenfels estaría haciendo hincapié en la posibilidad de una “prelengua”, es decir de una existencia conceptual de la palabra, como objeto abstracto, que remite a una realidad que está antes que la propia realidad física. La palabra como sustancia primera y última. Y estos son los manifiestos que justifican, realmente, la posibilidad de la metaforización de la novela, pues aluden a entes significativos que bordean los umbrales del utilitarismo. Y al no estar sometido a la mediocridad del tiempo cronológico, el lenguaje permite la captación del mismo sin la mediación de la serie histórica haciendo que, como dice Walter Benjamin, el recuerdo sea sólo “el escenario donde se lleva a cabo tal captación” del pasado (Benjamin, Walter: *Crónica de Berlín*, citado en Aparicio Maydeu, 2011: 256). Esa reconstrucción del léxico en el ideal modernista, tiene que hacerse sobre los moldes de una intervención del sujeto, que no solamente hagan coincidir la materia de la realidad con el objeto lingüístico, sino que le impriman la caracterización singular de la mirada del individuo, que es el narrador necesario de toda realidad. Por eso el conocimiento de la crítica de los elementos biográficos que rodean a la obra literaria, se hace imprescindible por cuanto referencian un origen explicativo del modelo teórico, que no constituye su esencialidad pero sí una prueba de la dirección del mismo. Es lo que Homero Castillo opina sobre la figura y obra de José Martí (Castillo, 1974: 179-180-181), cuya producción literaria tiene un componente ideológico y político muy intenso, producto de un contexto particular. Curiosamente, esa necesidad intrínseca revolucionaria de la realidad cubana de Martí, no está exenta del lirismo irracional del “azul” rubendariano, que comparte “aspiraciones” y “utopías” en el autor, “como formas de evasión” de esa historia opresiva.

En cuanto a nuestro autor, la búsqueda de la esencia del lenguaje en Cansinos se centra en el espectro semántico natural de la palabra espontánea, como sabemos, sublimada en forma de metáfora. Joyce, por su parte, ejerce esos esfuerzos sobre la ejecución mental del lenguaje, donde las resonancias se vierten asociadas al *tempo* vital del individuo, marcado por su conciencia histórica (memoria, vivencias, recuerdos traídos al presente,

¹³ Waldenfels, Bernhard: “Desplazamiento de tiempo. Motivos de una fenomenología de la experiencia del tiempo.”, en Leyva, 2003: 54-55-56.

etc.). Esa ejecución instantánea de la palabra es, en su globalidad, una gran metáfora. Los significados no brotan de manera natural como un ejercicio artístico-literario (como en Cansinos), sino como un experimento instrumental que, no obstante, tiene mucho de primitivo y de artístico, también. En todo caso, el lenguaje llega a adquirir nuevas dimensiones, distintas a las concebidas, incluso, en el ámbito de lo creativo, ya que se adscriben a realidades paralelas. Lo vemos en *La montaña mágica*, donde los espacios de significación quedan certificados por la visión excluyente de los propios protagonistas.

“(…) –en una palabra: su enamoramiento (atrevámonos a escribir esta palabra, a pesar de ser un término del mundo de “allá abajo”, de las tierras llanas y de que pueda dar pie a pensar que la canción “Una sola palabra de tus labios” pueda aplicarse de alguna manera a este caso)- (...)” (Mann, 2005: 296)

En relación con la palabra cansiniana, *La conciencia de Zeno* refleja una intuición del término que nos remite al universo de las pequeñas cosas, superando la limitación que supone todo tiempo. En ello hay una admisión indiscutible de la naturaleza oral del lenguaje, cuya acción originaria está imbricada en la corporeidad articular del sonido, en la organicidad de la emisión controlada de aire. Hablar y respirar son acciones similares, de similar trascendencia, unidas por el medio físico. La intuición de la palabra, al igual que la naturaleza espontánea e involuntaria de la respiración, se enmarca en el conocimiento implícito de la pulsión vital del ser humano.

“Muchas veces decimos cosas siguiendo el sonido de las palabras, como si se asociaran por casualidad. Después examinamos lo que decimos para ver si valía el esfuerzo que hemos hecho y a veces descubrimos que la asociación casual ha engendrado una idea. Dije:
-¡La vida no es fea ni bella, sino original!” (Svevo, 2001: 366)

Pero del mismo modo que el conocimiento nos acerca al origen universal del hombre, también puede ser una fuente insoportable de infelicidad. Indirectamente, como en la novela de André Malraux, puede que la realidad del lenguaje no exija significados expresos a las cosas, puesto que su expresión hace palpable la fría soledad del sujeto. Porque el lenguaje, de hecho, como dice Inmaculada Cobos, ya “refleja el exilio” (Cobos Fernández, 1995: 153), y basta con comprobar lo que novelistas como Djuna Barnes construyen a través de él: una barrera de rebeldía que no acepta incondicionalmente la realidad. Al leer *Nightwood* tenemos la impresión de que la autora no sólo incomoda al

lector frente a la contextualización de los hechos descritos, sino que remite a éste a una visión introspectiva de su propia existencialidad, en la que el lenguaje no puede ser sino un producto de rebeldía, cuyas consecuencias no cambiarán sustancialmente el curso de los hechos. Djuna Barnes protesta contra el mundo de su tiempo, pero también, y principalmente, contra el ser del hombre, sus consecuencias, sus peculiaridades, que lo hacen rehén de sí y de sus circunstancias, al modo orteguiano.

La experiencia fenomenológica del arte es íntima y escapa a la lógica del razonamiento, resulta un estímulo sensitivo que produce un efecto comunicador del que sí se extrae una consecuencia revisable lógicamente. El conocimiento reside en el hombre, que busca constantemente su confirmación, pero la lengua no es un ente frío y deshumanizado, sino un sentimiento, o así, al menos, lo entienden algunos autores, como Robert Musil.

“Un elevado conocimiento está solo a medias en el círculo luminoso del intelecto; la otra mitad tiene sus raíces en el oscuro suelo de lo más recóndito; de suerte que un gran conocimiento es ante todo un estado de ánimo y sólo en su punta más exterior está el pensamiento, como una flor.” (Musil, 2003: 229)

Pero como tal sensación, probablemente el lenguaje sea un medio limitado y, en cierta manera, la expresión de una vacuidad universal, que no llega a completarse nunca, de una circularidad tenebrosa.

“Que el humo, aquella mezcla de efluvios que constaba de cien aromas diferentes y cuyo tornasol se transformaba no ya cada minuto, sino cada segundo, formando una nueva unidad, como el humo del fuego, sólo tenía un nombre, humo”...” (Süskind, 1998: 29)

Por ello, el individuo consciente puede que se vea alterado y desemboque en un problema de incomunicación, una falta de expresividad producto del miedo, un bloqueo al pronunciar palabras consideradas adecuadas, hecho que refleja el mal de la sociedad moderna. Porque la palabra, desnuda, tiene valor en sí por encima de su artificiosa construcción, y no siempre el individuo está capacitado para abordar esa realidad, que hace tambalear el grotesco edificio sobre el que ha construido toda su vida anterior.

“Entre las torturas y desdichas del vivir, se cuenta también ésta: nuestros amigos son incapaces de terminar sus relatos.” (Woolf, 2000: 32)

La novela moderna coloca la realidad al otro lado del lenguaje, mediatizada por éste. Las preocupaciones lingüístico-literarias del narrador remiten a una visión transformadora del arte. Esa preocupación de los personajes por dotarse de una lengua propia, original, instrumento expresivo, denota una visión de la realidad también propia. Son los pueblos los que eligen su forma de hablar. La delectación en la palabra siempre es morbosa y, a ojos del conservador, acaba siendo negativa, pero llenan la lengua popular de matices y precisiones. El objetivo de la humanidad es condensar el cosmos en un conocimiento abarcable por el código lingüístico, luego todo retorcimiento del espectro semántico de la palabra no puede tener ningún efecto negativo, salvo en la lengua normalizada, que carece de argumentos para sostener tal envite. La sintaxis pierde sentido ante la velocidad del pensamiento, haciendo que el lenguaje, como en *El mercurio*, sea incapaz de construirse a la vez. La palabra se adensa en la mente del narrador, hasta hacerse dueña de su voluntad. En *Antagonía*, por ejemplo, el fluir del hombre a través de la historia se manifiesta en la acumulación exagerada de calificativos descriptivos, listas interminables, y de recuerdos de la consolidación del presente de la ciudad de Barcelona, como paradigma del conflicto social que está condicionado por la dictadura. Éstas no son sino tareas de “desescombro” de la memoria personal, que acaba simplificando su objetivo de conocimiento de la realidad en el lenguaje mismo. Otro ejemplo diferente es el de Samuel Beckett, que pretende una suerte de aislamiento que produzca un pensamiento completamente libre, las ideas brotarían involuntariamente, y no son consecuencia de estímulos o de un contexto, sino del libre abarcar de la mirada interior. Por eso la emanación de los deseos fluye sin puntuación, sin limitación sintáctica más allá del orden mental. El adjetivo debe ser preciso pues define, determina, la realidad nombrada, independientemente de la estructura gramatical. El atributo se ha de mover en la exactitud y debe contener la infinitud de los matices en él, no desdoblarse en otros adjetivos. Simplicidad y previsión del lenguaje, que es completo, uno e infinito.

“No existe la simultaneidad de la incoherencia –dijo Belacqua con furia-, no existe algo así como el amor en un tálamo. No hay palabras para eso, no existe algo tan abominable. La noción de un presente sin atributos (el simple “yo soy”) no existe salvo en el pensamiento. La de un presente incoherente (“soy esto y aquello”) es del todo abominable.” (Beckett, 2011: 127)

Las palabras componen los sentimientos y establecen la matriz primaria de la memoria, su índice general. Pero aunque el hombre sea un ser intuitivo y el conocimiento innato sea considerado la auténtica verdad, la novela duda de que la idea pueda sustituir a la vivencia. Es decir, el hombre se compone de un equilibrio entre su historia personal y su historia genética. De ahí que el ser dependa también de las consecuencias que la fenomenología del objeto manifiesta; y de ahí que el lector necesite del estímulo del modelo teórico-literario para experimentar aquello que ya sabe, pero desconoce. El crecimiento del sujeto humano es un continuo divagar de la idea al hecho, y vuelta atrás, en una historia de confirmación y de impulso, a través de la duda instrumental.

“En cambio, yo... ¿qué soy, yo? Una especie de contemplativo solitario, un inútil. Ni siquiera sé si alguna vez lograré escribir una novela o un drama. Y aunque lo escribiera... no sé si nada de eso puede ser equiparable a formar parte de un pelotón y guardar el sueño y la vida de los camaradas con su fusil...” (Sábato, 2008: 229)

La palabra puede ser considerada, en sí, la Creación, de ahí que el hombre se descubra aturdido ante el poder que posee y que, sin embargo, no es capaz de abarcar en su totalidad. La relación del habla y el signo lingüístico presupone que la palabra dicha es origen de todo concepto posterior, por lo que la sonoridad es el principio de todo pensamiento elaborado, lo cual indica, por ende, la incierta impostura del alfabeto escrito.

“Al principio, creí que se trataba de una escritura bárbara; después vi que es absurdo imaginar que hombres que no llegaron a la palabra lleguen a la escritura.” (Borges, 1978: 17)

En toda la novela del *boom* hispanoamericano, la palabra se estigmatiza como sustanciación del tiempo. En la modernidad, deja de ser una herramienta descriptiva para tornarse esencial, para permanecer en la mente del hombre como un legado vital, y no como un código instantáneo y utilitario. Por eso hay quien, como Josep Pla, prefiere la sencillez, la transparencia de la puridad, a la excelencia estética de la forma. Porque la palabra es la base sólida de un pueblo, como defendía T.E. Lawrence. Aunque, técnicamente, la palabra aprovecha su pluralidad semántica para conseguir la perspectiva que ofrece toda metáfora, que amplía el campo de actuación de la lengua. Si la palabra es un índice de la memoria, ¿es el recuerdo una consecuencia del resorte que suponen los objetos, como un lexicón, que por medio de las palabras-clave indizan el sentimiento? Así parece ocurrirle a Oliveira, en *Rayuela*, cuando se pregunta por el orden de los

conceptos. La alteración del orden de la lectura tradicional, en esta novela, es como la alteración del orden de la narración: una propuesta de prisma a través del cual se descompone una realidad que acaba no siendo fácilmente reconocible, aunque mantenga la esencia y materia que la compone, demostrando que forma y fondo comporten protagonismo, y que no hay una subordinación. Además, cuando la forma invade el espacio del fondo, lo hace girar sobre sí, ofreciéndonos la cara “oculta” de una realidad invisible al ojo vago, acostumbrado por el canon estandarizado de la percepción en la que hemos sido instruidos. La lengua, que contiene en sí nuestro pasado, ha de ser también violada, para que la realidad se altere y se transforme, y ése parece ser el argumento de los personajes de *1984* para los cuales “La destrucción de las palabras es algo de gran hermosura” (Orwell, 2008: 60). Pero el mundo orwelliano no activa la modificación de un código metacultural, sino todo lo contrario, pues establece criterios de comunicación que desprecian el sentido de la complejidad innata de la palabra. Es decir, que la novela representa, exageradamente tal vez, la tiranía del código de poder, que no permite el pensamiento autónomo de los ciudadanos. Por eso, aquellos “centenares de nombres de los que puede uno prescindir”, seguramente hacen referencia al lenguaje popular, caracterizado por la experiencia del sujeto, aplicada al orden colectivo, que construye una mirada del mundo universal pero que no concuerda con el lenguaje normativo del Estado. En el mundo de Orwell no existiría el mundo concebido por el léxico familiar de la novela de Natalia Ginzburg. En esta obra, la figura del padre utiliza la palabra “palurdo”, por ejemplo, para definir los límites de lo aceptable, según él, en el comportamiento familiar. Y esta terminología no existiría porque habría sido sustituida por el código metacultural y propagandístico del régimen político en cuestión. La dictadura que este personaje trata de imponer a su mujer e hijos es un signo indeleble de su inseguridad, de los miedos que le aquejan, pero también tiene mucho de esa imposición normativa de la que antes hablábamos, pues clasifica, de golpe, todo aquello que es positivo o negativo para su ámbito de actuación, eliminando toda pregunta y cuestionamiento. Incapaz de reconocer los valores positivos de la felicidad espontánea o de la naturalidad de las acciones, el padre es un fiel representante de una sociedad pacata y triste que impide el libre desarrollo de sus individuos, y su creatividad. Todo lo que es distinto es una “palurdez”, en su lenguaje. Por tanto, las palabras también pueden ser presas de la sinrazón y cautivas del silencio, no siempre voluntario.

“Durante los años del fascismo, los novelistas y los poetas se habían quedado faltos de palabras, pues a su alrededor no había muchas que estuviera permitido usar, y los pocos que habían continuado utilizándolas las habían escogido con sumo cuidado del pobre patrimonio de briznas que aún quedaba. Durante la época del fascismo los poetas habían expresado tan sólo el mundo árido, cerrado y sibilino de los sueños. Ahora volvía a haber muchas palabras en circulación y la realidad se ofrecía de nuevo al alcance de la mano.” (Ginzburg, 2005: 173-174)

No obstante, los personajes tienen siempre en el lenguaje un hilo de conexión con el mundo exterior, y también una vía de escape de toda necesidad expresiva. De ahí que los protagonistas de la novela, en ocasiones, utilicen un idioma particular para referirse a sus circunstancias. Entonces, el sujeto dostoievskiano, a la hora de establecer criterios sobre su estado mental, que es un estado de conciencia, intenta, siempre, camuflar la verdad tras las palabras. A su enfermedad psíquica, a su estado de ánimo, diatriba moral y deseo, la llama “delirio”, en *Crimen y castigo*. Pero también la diferencia es un motivo de exclusión social –siempre lo fue- y, por lo tanto, no genera elementos de interrelación sino que, todo lo contrario, aísla al individuo. Esto ocurre muy claramente en *The sound and the fury*: todos están empeñados en que Benjy no se manifieste, porque su forma de comunicarse les exaspera. Empero, independientemente de estas consideraciones, el hombre ha encontrado el camino de regreso al hogar y ha de buscar la única salvación posible “en la obediencia a la palabra” (De Rougemont, 2003: 299). Y eso teniendo en cuenta que, como en el caso de Benjy, el lenguaje puede ser “una de las jaulas más terribles que nos están siempre esperando” (Cortázar, 2013: Posición 3060-3063) ya que la limitación de los pensamientos contenidos en la palabra, suponen un atavismo manifiesto e inabordable. Si queremos reproducir la sabiduría innata del ser que nos contiene, sólo hallamos el camino de la palabra, que es un camino obligatorio y también exigente, con un origen y unas determinaciones. La lengua es un código libre, que da la posibilidad de liberarse más allá de todo simbolismo o mito metacultural, aunque también nos lleva por la senda del objeto sonoro, que se va adaptando pero mantiene su ser original. A través de él, y usando de nuestra experiencia fenoménica, podemos establecer nuevos lenguajes que serán, sustancialmente, el mismo pero, en la práctica, contendrán nuevas potencialidades para un mismo material genético. La palabra es, por lo tanto, origen del hombre y, posteriormente, pasa de ser un distintivo personal a una etiqueta política e histórica.

“Así que nos consideraban enemigos por algo que no dependía de nuestra voluntad, o sea, por el hecho de tener la lengua materna “indebida”.” (Klüger, 1997: 96)

En la novela del yo, el lenguaje, desde la dimensión ontológica del ser unitario, adquiere una vitalidad raramente observada en las narraciones anteriores. De hecho, las técnicas joyceanas o la arquitectura del texto prosístico mismo, intentan restablecer la bondad de los pensamientos, la autenticidad de sus intervenciones y la nulidad de toda correspondencia explicativa que no ahonde en el discurso natural de los mismos, que no tiene un límite preciso y que no contiene una gramática normativa. En *Esplendor de Portugal*, la mente de Isilda repite las escenas lingüísticas palabra por palabra, lo que supone un martilleo constante, un comportamiento neurótico que trae a la memoria el motor del dolor, y que reproduce la herida para regodearse en el dolor mismo. El texto se entretiene de estas repeticiones, como un *déjà vu* involuntario.

Como afirma Julio Cortázar, hay algo en la literatura que aceptamos como “otro signo convencional” y, así, estaríamos admitiendo una limitación muy importante, ya que nuestra responsabilidad ética nos debería llevar a “denunciar a voz en grito su fundamental insinceridad”¹⁴. La literatura, entonces, es una verdad a medias, en el sentido de que representa un marco artificial para la exposición de la misma, y el lector ha de ser consciente de esta condición. El texto debería aparecer siempre como una autorreflexión de la voz actante. El discurso es, en la mayoría de las ocasiones, una diatriba sobre el propio objeto, como tema del mismo, conformando un caleidoscopio metaliterario. La crítica sobre el texto se entretiene en el mismo y consigue, al final, que el lector tenga la sensación de que esa artificialidad de la materia literaria se ha superado.

“Puedes meterte en *EL ALMUERZO DESNUDO* en cualquier punto de intersección... (...) *EL ALMUERZO DESNUDO* es una heliografía, un Manual de Bricolaje.” (Burroughs, 2008: 222)

“*EL ALMUERZO DESNUDO* exige Silencio al Lector.” (Burroughs, 2008: 223)

Aspiramos a la comunicación como un universo libre e ilimitado, lejos de una pobre instrumentalización insuficiente. Por ello, la literatura no puede quedarse en los márgenes de lo gramatical, de la estructura del código, y ha de intervenir en la emisión oral de los

¹⁴ Gimferrer, Pedro: “Notas sobre Julio Cortázar”, *Insula*, 227 (Octubre de 1965), pág. 7

mensajes y en la visualización estética de la palabra. Todo orbe literario es capaz de admitir el diálogo entre las partes del discurso, y con el objeto, sea cual sea, y transformar la teatralidad típica decimonónica en un flujo de voces y experiencias que se cohesionan ideológicamente.

“Por eso necesitamos tanto tiempo para superar la insignificancia de las primeras frases. Ni siquiera sé si hoy sería lícito decir que hablamos y podemos conversar como los demás seres humanos. Pero no tenemos prisa alguna. Nos queda toda la vida por delante, dice Iván.” (Bachmann, 2005: 48-49)

La obra de Cansinos y los modernistas emplazan el valor de la palabra sobre una esencialidad que supera toda forma de sustantividad de la misma, de estructuralismo organicista del signo frente a la realidad, o con ella; alma y cuerpo, fondo y forma, como una misma cosa. En este sentido, por mucho que perviva la idea de que “el lenguaje nos traiciona” (Cortázar, 1996: 445), también supone un aliado vivo y activo que nos permite avanzar en una línea de desbloqueo de los umbrales expresivos, que han congelado sus elementos de uso en los medios normativos de comunicación convencional. Por ello, la literatura se permite el lujo de criticarse a sí misma, sin ambages narrativos de ningún tipo. En el caso de *El loro de Flaubert*, que es un caso paradigmático, las confesiones del escritor-mito añaden un conocimiento contrastable con las reflexiones del narrador, tienen una funcionalidad argumental, es decir se hace buen uso de la tradición novelística, como pieza de comprensión del ejercicio creativo y sus posibilidades. Al comprendernos en la expresión, entendemos y abarcamos el uso del lenguaje y, además, potenciamos su campo de acción. También se puede transformar la percepción que el lector tiene de los personajes, alienándolos de sí mismos como tales, a través del lenguaje, convirtiéndolos en objetos observados y analizados, en ocasiones, objetivamente, como ocurre en *El amante*. Los personajes ya no son sino entes que pululan por la realidad ofreciendo estímulos dialectales, pero no intervienen en el pensamiento ni desarrollan ideas, sino que las motivan. Es el lenguaje nihilista que refleja el abandono del narrador. Otro tipo de lenguajes se mezclan con la realidad más variada, en el intento de abarcar el cúmulo de vivencias que ésta representa. En Djuna Barnes, como explica Inmaculada Cobos, frente “a una cultura considerada como más elevada” (Cobos Fernández, 1995: 17-18), encontramos una “estética del carnaval” que supone una presencia satírica de la realidad, profana, que se identifica con el sentido destructivo de la parodia. El lenguaje, en el caso de esta autora, actuaría como un medio de captación de la complejidad fenoménica,

admitiendo usos de la lengua que la literatura, como lenguaje artificial, no llega a captar si no es mediante el impulso voluntario de la estética de la modernidad. Que es lo que ocurre en la mezcla de criterios lingüísticos que dan singularidad a la obra de Joyce, o en la forma de desarrollo dialectal que en Charles Bukowski, por ejemplo, se apoya en la coloquialidad más imprecisa o, incluso, en el humorismo ácido de un Anthony Burgess, o en el lenguaje culto y fabulado de Günter Grass. El lenguaje como dimensionamiento de la realidad sería, en este caso, una suerte de recuperación de la naturalidad del objeto vital, y no una derivada artificial y esteticista de la literatura moderna. Se podría considerar un enfoque específico de la visión de los hechos, para el que se hace necesaria una técnica sonora diferente, en cada caso.

Los símbolos, al igual que los términos de jerga, son los que condensan la orientación y la perspectiva que desea adquirir el texto narrativo. Del mismo modo que Djuna Barnes utiliza la “muñeca” como emblema del papel de la mujer en la sociedad, o identifica el amor puro en el amor lesbiano y, así, en *Ladies Almanack* se pregunta sobre el ser de la mujer, sobre la incapacidad de la literatura para definirla, al menos en los términos que ofrece la metacultura, otras producciones creativas expresan descripciones de la modernidad que se ajustan a una simbología cotidiana, que enlaza el lenguaje de la literatura con el de la capitalización social, como en el caso de *Manhattan Transfer*, donde los eslóganes de la ciudad construyen una narración del día a día que anega los términos en los que dialoga el ser con la existencia. La verdadera artificialidad alienante, separadora, no está en el marco de la estética creativa, por diferente y exótica que parezca, sino en los límites de actuación de la propaganda institucional o capitalista, que marca las líneas de conducta del individuo de una manera agresiva e invasora.

“HEMOS COMETIDO UN ERROR ENORME. (...) Por aquí, amigo, señor, señorita, señora, al fondo de la tienda nuestro nuevo surtido de tejidos fantasía. Calidad superior. Precio mínimo... Caballeros, señoras, señoritas... (...) Por la calle 14, Gloria, Gloria, bajan los soldados; las chicas marchan al paso. Gloria, gloria, formados de cuatro en fondo.” (Dos Passos, 1989: 169)

Por todo esto es por lo que algunos escritores como Hermann Hesse abogan por la oralidad del lenguaje, que es la única capaz de darnos la verdad del hecho expresivo, más allá de toda construcción coloquial o institucional, seguramente porque en la sonoridad se encuentra, como en la música, “el concepto mismo de armonía en medio de

disonancias” (Curtius: “Hermann Hesse”, pp. 213-214, citado en Freedman, 1972: 77). Todas esas discordancias aparentes que provoca el lenguaje son un modo de acercamiento al hecho cierto de la palabra, puesto que ésta nunca define, con certeza, una única verdad. En *Bajo el volcán*, cuando las observaciones llevan a conclusiones antagónicas, la confluencia de dichas observaciones puede constituir una realidad precisa. Esta manera indirecta de reafirmar los conceptos es parecida a la que Cansinos consigue al exagerar los modos casticistas de la narración.

“Dos ambigüedades deben constituir una afirmación y héla, pues, aquí: quetzal de cola cobriza, no cardenal (...)” (Lowry, 1981: 89)

El antagonismo de las palabras, puestas unas junto a otras, convoca la resolución del problema desde la órbita panorámica de la acumulación compleja. Al admitir que todas son una, de diferentes modos, la cuestión dialéctica queda absorbida por la presencia indudable de una genética profunda, que enlaza los términos y elimina toda discriminación significativa, dando la sensación de una totalidad comprensible. Toda esa sonoridad joyceana, que en la obra de Julio Cortázar produce un efecto de familiaridad, se deriva de una seriación de palabras en cadena que abonan el texto de matices. Cuando se pronuncia una palabra, ésta, como un resorte, actúa de índice de un lexicón superior que, automáticamente, se muestra en estas obras desnudando un proceso interno del cerebro lingüístico, el mecanismo por el que organizamos el mundo a través de la palabra. Con las listas interminables de palabras falsamente compuestas que suenan de manera similar, el novelista nos hace transparente dicho proceso y nos muestra, a su vez, la inocencia automática que genera un lenguaje primitivo y expresivamente incomprensible, aunque familiar por asociación fonética; algo así como un juego de aprendizaje originario, humanamente caracterizador. Es así que podamos entender que, como explica Gómez Pin, en la lengua de Henry Bergson, que pertenece a un orden “excesivamente anclado en la inteligencia” (en Patiño Ávila, 2004: 308) no se pueden encontrar analogías de la realidad del mundo proustiano, puesto que éste reduce el mundo a la órbita de su lenguaje literario particular. Es decir, que la inteligencia es un orden reconcentrado en la expresión creativa. Para Patiño Ávila, el narrador ofrece un modelo de expresión y el personaje, otro; siendo aquél el que incluye los símbolos “de que se vale para transmitir el relato” y, éste, el que da una serie de pautas de comportamiento y experiencias ajenas al narrador (Patiño Ávila, 2004: 315). En todo caso, la intervención del autor queda siempre

difuminada por la re-creación lectora, de ahí que todo narrador de la obra, como trasunto de la personalidad singular del escritor, dude sobre las posibilidades del lenguaje como medio de transmisión de las ideas, y confíe, aún más, en el arte como sujeto de representación. Empero, ésta es una representación que, como venimos aseverando, parte de la condición del yo y no de una estructura literaria ajena al lenguaje del ser. Por lo tanto, toda reflexión o descripción es una idea en ciernes de la conciencia, que se ejecuta en las proximidades de la comprensión dialéctica, en los términos en que este diálogo se produce en la mente humana, con o sin intervención del otro. En la obra de Luis Martín-Santos, la percepción del símbolo es fundamental para los personajes. La matriz, asociada a una feminidad de lo mísero, de lo podrido, enclaustrada en el cerrado mundo de la animalidad de la hembra, es una mezcla entre lo repugnante y lo caliente, entre la posibilidad primitiva de la vida, el nacer, y las heces del orden orgánico que son expulsadas durante el parto. Así el burdel, por ejemplo, sería una vuelta al origen de la matriz, para el macho destetado (como ocurre en Günter Grass y en Cansinos Assens). La presión de la carne es una maldición animal que el lenguaje contiene, ya que su propia esencialidad sonora es inviolable y, por tanto, no puede ser erradicada. Los personajes de *Tiempo de silencio* están, de algún modo, poseídos por esa carnalidad. Los silencios los envuelven. Aquello que se calla (la violación, el incesto, el crimen, la responsabilidad de una muerte, el comportamiento indecente), por miedo a la estigmatización social, o la represión violenta, aflora agresivamente en todos los actos. Es la misma idea que aparece en *El rodaballo* al dibujar el mito de la mujer como una vagina dentada que devora la masculinidad, la mantis religiosa tradicional.

La palabra siempre estimula las ideas, pero también son el marco descriptivo en el que se sitúa el lector, más allá de todo artificio narrativo. La voz actante determina la postura que el receptor adopta, tanto emocional como ideológica, al respecto del problema mostrado. En la novela de Jaroslav Hasek, *Svejk* no trata de aconsejar a nadie, sólo usando la palabra emitida consigue hacer retroceder al emisor, haciéndole consciente de su propia palabra y reconociendo la contradicción en ella. La misma contradicción es la que produce el humor ácido de la novela de Groucho Marx. Esa perspectiva inusual mira las cosas desde un punto de vista práctico, alegre, ajeno al peso de los acontecimientos, preso de una lógica tan aplastante como inhabitual. Consecuentemente, los grandes discursos acaban siendo símbolos repetitivos de una patraña conocida.

“Esta vez lo que transformó en la sangre del Señor fue vino con sifón y el sermón se alargó más que otras veces. En cada frase repetía la coletilla: “etcétera, naturalmente”.

-Soldados, hoy partiréis hacia el frente, etcétera, naturalmente. Dirigíos ahora a Dios, etcétera, naturalmente. No sabéis qué os puede pasar, etcétera, naturalmente.” (Hasek, 2008: 149)

Lo escatológico y la miseria humana son, también, aspectos de la degradación moral y social del ser humano que toda obra crítica hace relucir, como instrumento expresivo. Lo que en Hasek se cuenta como un chiste, con pelos y señales, acaba siendo la descarnada descripción del miedo humano y su podredumbre. El lenguaje, por consiguiente, ayuda a eliminar todo ese resabio de racionalización que la literatura había encumbrado en el siglo XIX. La razón a ultranza acaba con el sentido lúdico y, por ende, con un modo de conocimiento complejo e intuitivo que pertenece al sujeto, y que obras como ésta recuperan para el lector. De manera que lo emocional aparece vinculado a una tonalidad del lenguaje, perfectamente diferenciado. De hecho, Javier Aparicio habla de “vocablos” relacionados con el “concepto genérico de desasosiego” y otros que “pertenecen en cambio a un campo semántico relativo a lo apacible” (Aparicio Maydeu, 2011: 97). Sin embargo, señala el caso de Kafka como de lenguaje cuya superficialidad esconde un fondo mucho más preciso. El lenguaje realista del checo contrasta abiertamente con su condición inverosímil, con esa realidad inmaterial que nos presenta, que alcanza límites de la conciencia no explicables desde la objetividad. Del mismo modo, según Colin McCabe, James Joyce lleva a cabo la experiencia del lenguaje a través de “a destruction of representation” (McCabe, Colin: *James Joyce and the Revolution of the World*, en Aparicio Maydeu, 2011: 114). Realmente, como nos hace notar Aparicio, el tema del *Ulysses* no es otro que el propio lenguaje, ya que al destapar el tarro de las esencias de las conciencias individuales, desde el perspectivismo de su sonoridad interior, toda realidad está contenida en el desarrollo dialectal y, por tanto, es ésa la auténtica diatriba a la que enfrentarse, la materia ideológica que moldear. Wilson, al estudiar la novela de Joyce, habla de la pluralidad de los sentidos de los términos empleados por el autor, y lo justifica en el hecho de que el subconsciente “no tiene lenguaje” (Wilson, Edmund: “James Joyce”, *Obra selecta*, págs. 522-523 y 528, en Aparicio Maydeu, 2011: 168), por lo tanto la sugerencia del término se hace inacabable, más allá de toda materialidad sonora o significado asignado. La vulnerabilidad del lenguaje, en este caso, no supone una limitación sino una amplitud extensiva de las posibilidades del mismo. Otros lenguajes sí están asociados directamente a una expresión conceptual, de conjunto. Cuando las

vanguardias actúan, lo tecnológico representa el símbolo y la fe en la modernidad, del mismo modo que la velocidad es el emblema de los nuevos tiempos. Este tipo de lirismo activo alcanza, desde la poesía, la obra de autores como Ramón Gómez de la Serna.

“-¡*Qué modo de hablar! Pareces una aviadora.*” (Gómez de la Serna, 1970: 116)

También hay una sugerencia sonora, que actúa como un resorte de la percepción, y que no sólo se da en el hecho materializado de la voz narradora, que en su oralidad desarrolla conceptos innatos, apropiados por la mente humana desde el nacer, sino que transfiere una interpretación ontológica que cohesiona el sentido del discurso. Por eso, determinados verbos actúan de núcleos del pensamiento, concentrando la idea y dando una visión crítica de los acontecimientos. El *logos* del lenguaje permanece en plena actividad, irradiando un sentido a la frase, que parte del verbo, el cual no sólo le da el dinamismo sino también la significación conceptual. En *Alguien voló sobre el nido del cuco*, el protagonista se muestra certero al describir la situación del sanatorio a través del verbo ‘reír’, que representa el sentido de la liberación de los individuos ante el destino, la aceptación de sus limitaciones o la posibilidad de afrontar la existencia desde la convicción personal, capacidades que están sustraídas a los sujetos que allí conviven.

“*You know, that’s the first thing that got me about this place, that there wasn’t anybody laughing.*”
(Keseey, 1962: Posición 1029)

El lenguaje de la modernidad halla en la novela símbolos muy particulares, que están extraídos del devenir social y que sitúan al lector en un espacio-tiempo muy concreto, más allá de las consideraciones históricas. Es un espacio que remite a lo cultural, a la identificación del sujeto con unas etiquetas determinadas y un estilo de vida, reconocible y categorizable. El jazz, en la novela de Kerouac, sirve de fondo de escena para el desarrollo de los diálogos, que parecen condicionados por el ambiente, como también pasa en la novela de Guelbenzu, donde los personajes conversan de temas trascendentales alrededor de un tocadiscos y desgranán, uno tras otro, los títulos de los vinilos. En Julio Cortázar, el jazz invade los sentimientos y redefine el mundo de esos personajes. Éstos, a su vez, discuten acaloradamente sobre el sentido y las proporciones del arte, espoleados por la música, y sobre el amor, como una consecuencia del mismo, objeto de análisis material. El lenguaje tan personal que usan los personajes de Anthony Burgess también

refleja un entorno singular, en este caso la escala baja de la sociedad con sus costumbres, hábitos repetitivos y consignas aceptadas, como si fueran una razón objetiva cuando, en realidad, se trata de una serie de comportamientos que ahondan en la conflictividad de los sujetos: simples delincuentes peligrosos. Para los protagonistas, el lenguaje ajeno también resulta incomprensible. Su violencia desmedida, en cierto modo, es principio de un aislamiento recíproco: un “ellos” y un “nosotros”.

“El cheloveco estaba sentado a mi lado (...) mascullando slovos, como “De las insípidas obras de Aristóteles que produce ciclámenes, brotan elegantes formaminíferos”. Por supuesto, estaba en otro mundo, en órbita (...)” (Burguess, 2002: 5)

La palabra constituye el sustento de un edificio de estímulos altamente significativo, por cuanto que rehace las condiciones en las cuales el sujeto puede vislumbrar el mundo más allá de toda normativa lingüística. El código del habla, limitado pero infinitivamente extenso en su significación, puede servir de motor de las ideas —y de hecho lo hace— y no sólo como descriptor de la realidad, sino como indicador de las diferentes opciones perspectivas. Por tanto, una de las funciones más importantes del lenguaje de la novela, consiste en disponer al lector al pensamiento, desarmando la estructura por él conocida para ahondar en la acción dinámica del fenómeno de la literatura. Por eso es por lo que George H. Mead habla de “environment”, al referirse a las consecuencias que se derivan de tal organización del lenguaje, al que él define como “organism” (Mead, 1972: 25). La lengua como organismo tiene, entonces, derivaciones psicoanalíticas muy precisas, por cuanto que son capaces de ser analizadas en términos de individualidad, y no de materialidad, alcanzando, en tal caso, el ámbito definitorio de la conciencia. Lengua es conciencia, del mismo modo que conciencia es ser. Entonces, las definiciones que Sonia Álvaro recoge, al respecto de la novela de Joyce, y que clasifican los “rasgos de su escritura” de “maníacos y esquizoides” (Álvaro Elviro, 2004: 60) no pueden entenderse, en estos términos, sino como una explicación de las posibilidades de la palabra en entornos considerados “irracionales”, es decir más allá de la racionalidad imprecisa y vacua, objetivada. Para ello puede que el individuo Joyce haya revelado aspectos de la personalidad humana, cuya funcionalidad cognitiva está en otros órdenes de la conciencia, que alcanzan la realidad desde presupuestos no cotidianos y que convocan imágenes irreales y significados exclusivos. La novela de Faulkner también estudia las posibilidades del lenguaje “extraño” de aquellos individuos que no pertenecen a un

razonamiento normalizado, y que son diagnosticados desde el punto de vista de la psiquiatría, como sujetos extra-reales. Hay una arbitrariedad del signo lingüístico en estos casos; aunque así es percibida por el lector considerado “normal”, pero tal vez no está fuera de una lógica del razonamiento del sujeto hablante. Lo que sí parece claro es que, tanto Joyce como Faulkner, hacen del lenguaje un hilo de comunicación sensorial, cuya potencialidad reside en la impresión sonora instantánea y en la terminología precisa, espontánea, que surge de la necesidad expresiva del momento, y no de la condición socializadora de los términos que empleamos habitualmente, y que no siempre corresponden con la verdad de nuestros deseos o pensamientos. No se trata de una eliminación del *súper-yo* censor pero, en cierto modo, sí que se dialoga con él desde la superioridad del yo nuclear, que no admite todos los procesos autolimitadores, pues se mueve en la latencia de lo impulsivo. Las palabras, por lo tanto, son el camino hacia la acción, como reconoce Sonia Álvaro, al hablar de la inactividad de la novela joyceana en contraste con aquellos personajes que sí están en continua acción, como Nanetti, la cual “está relacionada con las palabras”, es decir con su presencia motora (Álvaro Elviro, 2004: 67). Sin embargo, Marta Merajver-Kurlat pone el foco en la “incongruencia constante entre el arte y la realidad” que, supuestamente, Joyce detecta y expresa a través de un lenguaje que, intencionadamente, pone al lector en la tesitura de una incompreensión manifiesta (Merajver-Kurlat, 2008: Posición 268-272). Por lo que la particularidad de su lenguaje no sería únicamente una expresión de la singularidad psicomotora de sus personajes, sino una intención artística condicionada por una realidad imprecisa y vaga. Sin embargo, esta explicación cae en la contradicción de que sería la herramienta artística, supuestamente inconexa con la realidad, la que trae a ésta a la conciencia del lector y, por lo tanto, la define. No se puede definir algo desde la lejanía, sino desde la proximidad e identificación. Si admitimos que el arte es, en sí, la realidad, entonces la consecuencia del razonamiento es válida, pero no su antecedente, por lo que el razonamiento, en sí, no sería válido en tales términos lógicos. Concluiríamos, en todo caso, que la tesis final de la posibilidad definitoria del arte es, en su complejidad, cierta, pero no como tal tesis sino como una proposición más. Si la palabra, en consecuencia, es la verdad de las cosas, el sonido es lo que representa a los objetos: su silencio o su presencia interventora. Por eso, Edmund Wilson utiliza expresiones como:

“Pero el Dublín de Ulysses es una ciudad de voces” (Wilson, 2013: Posición 462)

Y por ello Hugh Kenner contrasta el habla del individuo Joyce con los “rígidos formalismos del libro como libro” (Kenner, 2012: Posición 848-849), como si el autor estuviese, todo el tiempo, escapando de la normalización de su propia expresividad literaria, al impregnar la prosa de coloquialismos y particularidades culturales.

Según Ken Wilber, interpretamos, el hombre pone fin a su primigenia unidad de conciencia a través de los límites que nos acercan a la definición del yo. La palabra es un golpe que astilla esa unidad, como medio de conocimiento aproximativo a la idea de individuo. El conocimiento nos aleja del cosmos, del que somos parte. El sentido de la palabra, por lo tanto, trataría de establecer un cosmos dentro del cosmos, al que llamamos yo y, en segundo plano, persona. En este caso, el hombre, en su camino circular, construye un argumento repleto de abstracciones y vivencias, al que llamamos vida, y que fundamenta su historia personal, que es una ficción personal de aquélla. Volver al origen es el sentido de la palabra, aunque su efecto inmediato consista en alienarse de él. Sólo acercándonos al yo podemos afrontar el camino de vuelta a casa. La novela constituye un medio para ese aislamiento.

3.10.4. Ontología y conciencia.

Hemos estado insistiendo en la consideración ontológica de la novela, y en su giro dramático hacia el *yoísmo*. En esta disposición, la voz de la conciencia narradora es una trazabilidad del proceso vivencial que nos pone en comunicación con el ser del objeto literario, en este caso el protagonista, utilizando medios lingüísticos tan extra-gramaticales como el monólogo interior o la oralidad narrativa. El yo, y su lenguaje, son los auténticos protagonistas del género, y dan una imagen más precisa de la complejidad del devenir del hombre. Hay en el pensamiento bergsoniano una distinción entre “el yo profundo e idéntico y la multiplicidad” externa (en Patiño Ávila, 2004: 308-309), que se refleja en diferentes estados de conciencia. Por eso se habla de “cualidad pura” y de “multiplicidad cuantitativa”. El esencialismo del yo promete un descubrimiento inmaterial que rodea a la percepción de todo objeto, pues lo impregna de la experiencia cognitiva del individuo, y lo transforma en sustancia, más allá de su limitación física. Por tanto, según Henry Bergson, hay dos tipos de memoria “ideales”: la que registra la cotidianidad, que es “imaginativa e involuntaria” y la que “se orienta a la acción”, que es

“repetitiva y voluntaria” (en Patiño Ávila, 2004: 309-310). El recuerdo que convoca a la sensación del pasado, ya experimentada, según el medio dialectal proustiano, es un recuerdo “puro”, por cuanto que ha superado la barrera del tiempo y se ha manifestado como un ente universal. Claro está que la literatura de Marcel Proust es la que introduce, fielmente, esta “totalidad del progreso continuo”, que utiliza la memoria para traer al presente experiencias únicas y singulares del individuo, que matizarán aspectos cotidianos y conceptuales de sus vidas, más allá del eje cronológico. Según Jesús Ernesto Patiño, “las reminiscencias o los recuerdos se asocian, no tanto con ideas, sino con sensaciones de forma involuntaria”, de lo que se extraen conceptos estéticos y creativos. Para el crítico, el recuerdo es “siempre imaginario, es decir, no contiene un sentido de realidad” (Patiño Ávila, 2004: 312-313). Suponemos, por supuesto, que la realidad a que se refiere el autor consiste en el término normalizado, el que indica la objetivación física de los acontecimientos. No puede ser de otro modo, por cuanto que la realidad ontológica del hombre, a través del recuerdo, es *la* realidad misma, dejando en un segundo plano todo acontecimiento circunstancial. La prueba de ello estriba en el hecho de que el recuerdo supera la limitación del instante y se posiciona más allá del objeto que lo produce, remitiéndonos a una verdad introspectiva, única, definitoria y, por tanto, “pura”. De tal modo que, como afirma Michel Butor, esos acontecimientos del pasado son, conectados con la sensación fenoménica del yo, una verdad sustancial “tan nueva como la que se halla revelada en una “impresión”” (en Varela Jácome, 2003: 42-43). El episodio de la magdalena en el té no es sólo un símbolo literario, sino un modelo teórico del instrumento intelectual humano, que explica por qué de una simple sensación traída del recuerdo, se manifiestan elementos tan dispares como “la vieja decoración de aquellos años, la vieja casa gris, el pabellón del jardín, las flores”, etc. (Varela Jácome, 2003: 44) Es decir, que una simple impresión contiene un maremagno de significados que aglutinan marcos de existencia, cuadros explicativos de la biografía personal, circunstancias del yo y medios relacionales y sociales. El tiempo del instante es el tiempo todo, ya que agita las conciencias y mueve a reflexiones, como ocurre en la obra de Virginia Woolf, impresionada por los acontecimientos históricos y la violencia soterrada del lenguaje de las naciones. Algunos escritores, como James Joyce, trasladan esa potencialidad del yo a la segmentación y personalización de las voces, como un Faulkner, logrando que la personalidad se disgregue y se especifique, caracterizándose como una voz única. Esto no pasa con la novela de Kafka, que es la novela del personaje-yo por excelencia, donde todo está en función de la voz actante y de su capacidad para analizar los hechos. Por lo

tanto, todas las voces del yo están en un solo individuo; un sujeto que, según Charles Moeller sufre “un triple desarraigo”: “(...) social, por su condición de judío en lengua alemana”, así como histórico, por el papel de su nación en el orden internacional (como ocurre con su compatriota Svejik), al que hay que añadir el desarraigo familiar, explicado en “el drama personal de sus relaciones con el padre” (en Varela Jácome, 2003: 101). Para Jean-Paul Sartre, la excelencia de la literatura kafkiana encierra, no obstante, una imposibilidad de comprensión, ya que considera que está “fuera del alcance” y, por lo tanto, no sirve sino para transmitir una sensación de crueldad y “desamparo del hombre”, en su creciente deshumanización (en Varela Jácome, 2003: 102). Incluso en Max Brod, su amigo cercano, hay una interpretación religiosa de la obra de Kafka, que llega a conectar con el lenguaje judío y con la existencia del ser judío en el destierro del metaculturalismo, algo que entronca directamente con la voluntariedad mística de Rafael Cansinos, movido por similares motivaciones. Aunque Albert Camus también sospecha que *El castillo* es una búsqueda de la “teología en acción” (en Varela Jácome, 2003: 103), desde nuestra perspectiva creemos que la intencionalidad kafkiana representa una realidad romántica, exacerbada hasta el dramatismo indolente de la comunidad sobre el yo, que escenifica los valores –más bien, la falta de ellos- que la sociedad moderna desarrolla, en una creciente maquinización y aceleración hacia el progreso mecánico y materialista. Este esbozo, que ya hacen Von Harbou, Orwell, Huxley, o que intuyen Dos Passos, Cansinos, Gómez de la Serna, Jarnés y otros, en Kafka aparece fabulado más allá de toda consideración histórica, y sublimando los vectores relacionales, hasta el punto de cosificarlos extremadamente, dando la impresión de anular la conciencia del personaje. Es esa irrealidad la que lleva a la interpretación mística de Camus que, no obstante, no nos parece del todo desacertada, por cuanto que el misticismo en Kafka tendría que ver con una visión cultural judaica de índole personal, arraigada en el punto de partida de su posición como individuo histórico, con su especial problemática y su sentido orteguiano de la existencia. Es la misma circunstancia, en realidad, que anega la personalidad suicida de los personajes del propio Camus, quien en *El mito de Sísifo* llega a disertar sobre la necesidad o no de la vida, y la justificación de un suicidio razonado. Lo absurdo, como en *El extranjero*, se produce en el ámbito de la cotidianidad, y parece normalizado por los medios de convivencia y los rasgos sociales aceptados, algo que tiene paralelismos muy agudos con la obra kafkiana. En todo ello, misticismos o simbolismos aparte, se sustancia una visión global “muy real” y muy cercana a los postulados de la modernidad, preocupada por descubrir las necesidades del yo más allá del vacío inexplicable del

entorno. No sólo los obstáculos que presenta el devenir alteran los niveles de la conciencia humana, también éstos se sienten diversificados ante la experiencia vital que supone el conocimiento del otro, la influencia de una voz exterior, la dependencia de una relación humana, el amor, la filiación familiar, etc. Todo sentimiento admite un cambio en el modo de ver y hacer las cosas, crea un nuevo estado del hombre y una nueva conciencia.

“Vamos a ver, ¿toda esa agitación porque no vería a Odette hasta el día siguiente, que era precisamente lo que deseaba una hora antes, cuando se dirigía a casa de madame Verdurin? Se vio obligado a admitir que en aquel mismo coche que le llevaba a la chocolatería Prévost ya no era el mismo, y que tampoco estaba solo, que un ser nuevo estaba allí con él, pegado, fundido con él, alguien de quien tal vez ya no podría desembarazarse nunca más, con quien se vería obligado a tener toda clase de miramientos, como con un amo o con una enfermedad. Y no obstante, desde que advirtió que otra persona se le había agregado así, su vida le parecía más interesante.” (Proust, 2001: 71)

El destino del hombre, al igual que la experiencia conocida, en ocasiones no tiene un rostro único, sino que está implicado en una intuición. Existe un mundo que percibimos, pero que no somos capaces de interpretar sino superficialmente, aunque está en nosotros. Swann es capaz de condicionar el comportamiento y las sensaciones de Odette a través del recuerdo, que le ayuda a confirmar su propia personalidad. Por eso la define por medio de la percepción: “le había visto una tristeza semejante”, dice, o “cuando mentía”, o “dominada por el miedo” (Proust, 2001: 133). Es por ello que toda lógica no puede poner cerco a la realidad. Entonces Swann se remite al lenguaje propio de la experiencia, de lo intuitivo y Odette no es sino una caja de sensaciones, que sustancia su yo y que definen el sentimiento amoroso, así como el objeto de su deseo.

“La realidad es, pues, algo que no guarda ninguna relación con las posibilidades (...)” (Proust, 2001: 230)

En esa experiencia que conecta con la instantaneidad del pasado, la universalización del fenómeno encuentra motivos para ser teorizada, de manera que pueda ser congelada en el lenguaje íntimo del sujeto. Para Julian Barnes, observamos que el personaje histórico de Flaubert parece tener una conexión vital con aquél, luego la indagación sobre los hechos que afectan al personaje podría resultar ser una indagación sobre el yo del autor, en realidad. Esto implica una intervención directa en el relato que condiciona, seguramente,

la dirección de las ideas. Por eso, en un ejercicio de ética muy acusado, y perfeccionista, Barnes se pregunta sobre la conveniencia de dicha instrumentalización literaria.

“De modo que, ¿cómo cree el lector que captamos el pasado? ¿Queda mejor enfocado a medida que se aleja de nosotros? Hay quienes dicen que sí.” (Barnes, 1994: 121)

Sin embargo, nosotros pensamos que Barnes no tiene por qué retractarse del modelo teórico desarrollado, ya que la sustancialidad del yo en la novela es el verdadero motivo funcional de su ampliación expresiva. No intervenir en la obra, desde postulados conscientes, implica un aislamiento técnico artificioso, que desvincula de la vía comunicativa los elementos personales que la motivan, y la desarrollan. De forma que la comunicación humana entre el texto y el lector puede verse desvirtuada. Una novela es novela por cuanto que singularización de un yo, o de varios, que, al colectivizarse en la realidad del hecho de la lectura, se experimentan como una secuencia sensitiva que, como en el caso del recuerdo proustiano, acaban universalizándose. De ahí que el realismo decimonónico no transmita, en este sentido, las verdades que la nueva novela pone en funcionamiento, y que el lector ha de percibir implicándose, a su vez, en el desarrollo de la acción. Ese espacio de descodificación significativa, al que aludíamos en capítulos anteriores, es el que proporciona la re-creación del edificio estructural narrativo, donde el yo-autor y el yo-lector confluyen e interactúan, sin que el yo-autor esté identificado o categorizado, más allá de la sensación-recuerdo que transmiten sus vivencias. Esas vivencias que, como la magdalena en el té de Swann, no son sino expresiones colectivas que han atravesado la circunstancia de muchos individuos, tan desconocidos como el autor de la novela para el lector.

La obra de arte, como la pieza musical en Proust, revela un sueño inquietante que retrotrae a la persona a la sensación. El sueño (ver Kafka) es una pesadilla que remite a una obra teatral sangrienta y a una inquietud íntima, en *Nadja*.

“Por otra parte, debo confesar que si me despierto, viendo con una extrema lucidez lo que acaba de ocurrir al final: un insecto de color musgo, de unos cincuenta centímetros, en que se ha convertido un anciano, acaba de dirigirse hacia una especie de máquina automática; ha introducido una moneda en la ranura, en lugar de dos, lo que me ha parecido un fraude especialmente reprehensible, hasta el punto de que, como por descuido, lo he golpeado con un bastón y lo he sentido caer sobre mi cabeza (...)” (Breton, 2001: 55-56)

El personaje de Günter Grass busca su origen a través del tiempo, movido por las sensaciones-recuerdos de posibles vidas contenidas. Siempre hay algo que callamos y necesitamos explicar, algo íntimo, inexplicable salvo para nosotros mismos, que en la novela puede desarrollarse abiertamente, en tono de fábula. La conciencia, también, es exposición de la debilidad humana e incitación a dominar el espacio, para superarla. Esto guarda relación con la búsqueda del ser en la pureza de Dios, como suprema realización de un juego interior de esperanzas y manifiestos. Se infiere de este pensamiento que la incertidumbre es veracidad del hombre. Todo conocimiento, al ser conocimiento de uno mismo, es el todo, por definición. Hay un intento de huida de toda esa vida falseada por la lengua institucional, pero también aceptamos, con el desgaste del día a día, que la esperanza de felicidad se diluye con la vejez, es decir que la vida deviene en desilusión. Aunque todo esto no es sino un intento de consolar el dolor de la pregunta, ya que el individuo es incapaz de sustraerse de su dinamismo. La conciencia crea el ser de sí de una manera creativa y constante, en un flujo que no puede retraerse, y que avanza inexorablemente hacia la nueva pregunta, generando nuevos ciclos. Sin embargo, el hombre consciente detiene la mirada por instantes, explicándose este funcionamiento y considerando las posibilidades. La reflexión sólo es un paréntesis, ya que no impide que la mente siga preguntándose sobre los objetos del ser.

“No cesaba de mirar un pájaro que, incansable, volaba de aquí para allá a través del cielo. “¿Ve usted ese pájaro? –me dijo Meredith- me interesa extraordinariamente: revolotea durante todo el día sin posarse ni detenerse nunca: lo llamamos Swift (martinete). Y cada vez que lo observo pienso que su movimiento perpetuo es semejante al incansable movimiento de nuestro cerebro, que no se posa ni se detiene jamás (just like the flitting of the brain)”.” (Schwob, 2012: 171)

El fluir del pensamiento cotidiano, por lo tanto, es algo connatural a nosotros mismos y es lo que refleja el verdadero pensamiento (libre de corsés), y sella la modernidad de la novela. Basta comprobar la técnica libre de un Sterne o de un Miller. El tiempo se reconcentra, como ya sabemos, en el discurrir de la conciencia, que es un tiempo presente que engloba el pasado y el futuro, es decir que constituye la percepción a través de la modelización de los hechos, categorizados a través de la impresión, de las sensaciones cognitivas. Lo que llamamos pérdida del espacio, o descategorización del tiempo, no es sino una recolocación de los parámetros dimensionales, que se ajustan al modo de admisión de la herramienta individual del yo. Como dice Rasmussen, esto “reconfigura

el papel del sujeto y de la subjetividad, dentro de una estructura que intenta establecer validez”¹⁵, estructura que coincide con el plano arquitectónico de la novela. El ser, entonces, como en *La muerte de Virgilio*, establece sus propias categorías referenciales, que son tratadas por el lector, en ocasiones, como símbolos de una ultrarrealidad pero que pueden ser vistos como elementos codificables de un lenguaje interior, que se mueve en otros términos. Lo nocturno, por ejemplo, se identifica con la realidad que confunde al ser. Sólo siendo consciente del vacío esencial se puede uno mover entre los ciclos del tiempo, para superar la indefinición superficial, como explica el personaje de Hermann Broch.

“Nada terrenal es verdaderamente capaz de abandonar el sueño y sólo quien nunca olvida la noche que en él habita puede cerrar el círculo, puede volver de la intemporalidad del comienzo a la del fin, puede comenzar siempre de nuevo el ciclo (...)” (Broch, 2012: 73)

La conciencia llena el espacio del sueño de una memoria histórica que confunde a la reflexión. En la vejez el hombre procura escapar de esa celda que es su propia vida donde el sueño, aquí, se refiere a la libre intuición desatada. Por eso la inexactitud del tiempo experimenta una cierta flexibilidad perceptiva, en la nueva conciencia readquirida, en la que los símbolos de infinitud, como el mar imaginario que arrastra al individuo hacia un lugar no hollado, en el recuerdo, representa el flujo de la creación manifestado ante la proximidad de la muerte. El tiempo se presenta, al ser desarmado, como una circunstancialidad individual, que condiciona en cierta medida el punto de partida del pensamiento, la culturalidad interna del mismo, pero que no llega a involucrarse en el lenguaje de la historia. El arte, como ocurre con Joyce, ha de revelar “esencias espirituales sin forma” (Joyce, 1999: 258) y es por esto que el lenguaje de la conciencia no se adscribe a ninguna corriente culturalista aprehendida. En su anarquía, la voz del individuo, actor inexcusable de la novela moderna, prescribe la futilidad de todo registro histórico, revitalizando el papel de la literatura. Incluso, el tiempo puede formar parte de otras consideraciones no sólo personales, sino técnicas, como en el caso de Juan Benet, de quien Tomás Yerro opina que usa éste como “dimensión dramática del personaje”, es decir que la interioridad temporal expresa el carácter personal del individuo y sus razones vitales, lo que remite a una literaturización del ente (Yerro, 1977: 116). Para Henry

¹⁵ Rasmussen, David: “Repensando la subjetividad: la identidad narrativa y el sí-mismo”, en Leyva, 2003: 381.

Bergson, el tiempo “implica sucesión”, pero no un “antes” y un “después yuxtapuestos” (Bergson, 1994: 20-21); la duración del tiempo es verificable, pero su realidad se manifiesta incólume en la movilidad constante de su percepción, que no sigue una línea cronológica precisa, a pesar de su desarrollo material, sino que se valora en los objetos, o por mejor decir en las percepciones, que son las que categorizan el tiempo, del que la fecha concreta, o la hora o el instante, son sólo categorías secundarias. Para entender la obra de Proust, según Bergson, habría que colocarse en el pasado “de golpe”, es decir sólo y exclusivamente abriendo la “imagen presente” y, por lo tanto, enlazando al sujeto de ambos instantes, que es el mismo, tanto sujeto como hecho, con diferentes enmarcaciones (Bergson, 1994: 49). El filósofo entiende esta manera de accionar la mente, y sus referencias, sólo como una manera de explicar “el presente y prever el futuro”, por lo tanto como un “esclarecedor de la acción” (Bergson, 1994: 60). Se podría llegar a creer que Henry Bergson establece un principio de artificialidad consciente en todo el procedimiento de reutilización y readmisión de la idea del tiempo y, sin embargo, aclara que, en el particular, “dos imágenes tomadas al azar, por alejadas que se las suponga, se parecerán siempre por algún costado”, lo que no es sino una reafirmación de la vía comunicativa del tiempo y su circularidad, existente ya en los objetos y en su estímulo cognitivo. En *La montaña mágica*, Hans Castorp nos proporciona un ejemplo impagable de sensación del tiempo, que se va alargando o acortando en virtud de la realidad perceptiva y del entorno vivencial del sujeto, que condiciona su visión y su horizonte de expectativas futuras. Cuando comienza a superar sus reticencias, admite ciertos pensamientos que le socializan en el conjunto de personas en el que se ve inmerso, fuera de su realidad cotidiana anterior. Hay una relativización del espacio, también, pero lo importante de la novela es que el calendario no marca la percepción del individuo, no es una clave a tener en cuenta sino para entender la excepcionalidad del aislamiento a que se ve sometido. El tiempo, por lo tanto, se adapta a ese espacio, que construye una visión antagonista entre el mundo de “arriba” y el de “abajo”, como en Torrente Ballester, o en Broch. El flujo de los acontecimientos se desarrolla sin pausa, y eso provoca una sensación premonitoria de muerte, ya que ésta se sucede con frecuencia, y es más cotidiana por cuanto que más apreciable. Esta es una consecuencia del sentir cercano de la actividad humana, que ha sido despojada, de repente, de todo condicionamiento temporal o histórico, y pervive gracias a su funcionamiento interno. Lo que antes no existía, o existía en la lejanía, ahora es un hecho diario y cercano, con el que se ha de convivir. El pasado, y todos sus objetos, no alteran la conciencia del ser, que ya no está

manipulada y que se acepta a sí misma. Todo recuerdo es un ahora muy real, muy vívido, que no desaparece en la distancia y que puede ser traído al presente. De manera que los objetos despiertan la curiosa imaginación del muchacho, cuyo mundo es particular y diferente, presentando la dicotomía de una realidad vívida frente a una realidad percibida. La visita al sanatorio, que Thomas Mann escenifica como el símbolo de la enfermedad de los tiempos, matiza el conocimiento de una enfermedad de la historia que ha infectado a los individuos. En realidad, la visita de Castorp a su primo está motivada por una falta de salud que él mismo minimiza, que no acepta. La diferencia entre el deseo y la realidad, entre la enfermedad social de la historia y la miseria destructiva que acaece en ella, tiene cabida en el lenguaje metacultural y en la simbología imperialista de los nuevos pueblos de Europa. Todo el espacio, los objetos, los paisajes, al ser detenidos en el tiempo, se constriñen en el ojo observador. Pero la sensación fallida, la sorpresa que produce el nuevo orden, presenta una realidad cambiada, que no gusta al individuo, que le provoca rechazo. Las predicciones acerca de los desastres de la guerra y los totalitarismos, que en la novela son frecuentes (por ejemplo en Kafka, en Orwell, en Golding) hacen de las distintas circunstancias presentes en *La montaña mágica*, una valoración bidimensional del mundo enfrentado entre esa realidad cambiada, que es consciente, y el curso imparabile de la irracionalidad humana colectiva. Como un mecanismo de protección, Castorp no acepta su nueva posición, no desea hallarse en ese submundo, donde todo parece más negativo, más mundano, y donde toda ideología acaba difuminándose en la nada. Al cambiar su percepción futura, condicionado por la estancia en un mundo donde el tiempo tiene otra dimensión, el protagonista llega a aceptar la condición humana como parte de su esencialidad, pero no le gusta lo que ve, y lo denuncia. Sin embargo, el personaje se va transformando, evoluciona con el paso de los días, y al reconocer la imposibilidad del sueño, que es inabarcable, comienza a vislumbrar la irrealidad de su existencia, como el Segismundo calderoniano.

“¿Qué era aquello y qué significaba para el mundo? ¿Era por la mañana? ¿Había pasado Hans Castorp la noche en la nieve, sin morir de frío como describían los libros? (...)

Consiguió sacar el reloj. Funcionaba. No se había parado como solía suceder cuando olvidaba darle cuerda. Aún no marcaba las cinco, ni mucho menos. Faltaban doce o trece minutos. ¡Increíble! ¿Era posible que no hubiese permanecido allí, tumbado en la nieve, más que diez minutos o poco más, y que, en tan poco tiempo, hubiese inventado tantas imágenes hermosas y espantosas y pergeñado tan audaces ideas, y que la monstruosa masa de hexagonitos perfectos se hubiera disipado con la misma rapidez con que había interrumpido?” (Mann, 2005: 725)

La re-objetivación del sueño no es una mentira sino una nueva disposición de ánimo y conciencia frente al acto, consecuencia de una observación detenida y una voluntad de escapar de la velocidad que el devenir nos impone, y que nos hace peores seres. La misma voluntad que nos impele a huir a través de la idea, de la palabra. Sin embargo, evitar la duda, la pregunta, es la mejor forma de integrarse en una realidad sedante. En la novela de Svevo surge el problema clave: Si los hechos son objetivos, ¿por qué podemos cambiar nuestro punto de vista sobre la vida que hemos vivido? ¿Dónde reside la certeza?

“(…) ¿cómo podía entender mi vida cuando no conocía este último período? Tal vez viviera tantos años sólo con el fin de prepararme para él.” (Svevo, 2001: 472-473)

La condición humana plantea el papel que juega la vida más allá de nuestra propia conciencia de ella. La conciencia aparece, en Gómez de la Serna, envuelta en el celofán de un diálogo teatral imaginario y estético. Al modo de Dostoievsky, la autenticidad del hombre está en su soledad, en su instinto, que está desnudo de toda animosidad literaria. La pregunta ontológica requiere un sentido de la circularidad de acción y consecuencia: el hombre podría ser el principio y fin de sí mismo, en tal caso. Al adquirir una condición plena de sabiduría, el individuo se hace capaz de “completar” el signo, de hacerlo pleno y posible. Porque conocer el ser es conocer lo que *no* somos. Al admitir que la realidad *es*, ¿cuál sería la cualidad del ser que *es*? La única participación de la realidad que acepta el hombre como legítima y justa es la de creador y dominador de la misma, es decir independiente y libre de ella.

“Pero el hombre no tiene deseo de gobernar: siente el deseo de dominar; usted lo ha dicho. De ser más que hombre, en un mundo de hombres. Escapar a la condición humana, le decía yo. No poderoso, sino todopoderoso. La enfermedad quimérica cuya justificación intelectual no es más que la voluntad de potencia, es la voluntad de deidad: todo hombre sueña con ser un dios.” (Malraux, 2001: 236)

En cualquier caso, el hombre siempre ansía estar allí donde residen las respuestas. En la realidad empírica de la deshumanización creciente, triunfar es el único objetivo y se confunde con una angustiada esclavitud, con una única y deprimente verdad. John Dos Passos, al reflejar el cúmulo inconsciente de lo urbano llega a tocar el vínculo peligroso entre el hombre y el vacío interior, la negación de su conciencia. El hombre se encuentra deslocalizado, en un mundo que gira incesantemente, muy a su pesar. La libertad parece

asociada, únicamente, fuera de ese mundo. Por eso, existe una leve conciencia de que el orden social es absurdo y de que no tiene sentido. Incluso en K. esto se va vislumbrando lentamente. A esto hay que unir la imperiosa socialización del sujeto, que rehúye toda forma de soledad. El hombre requiere ser reflejo de la conciencia de otros hombres, y viceversa, como la naturaleza es una construcción de nuestra conciencia en sí y para sí.

“Cuando Barrabás, por la mañana, anuncia que va al castillo, su anuncio me entristece. Esa diligencia probablemente inútil por completo, ese día seguramente perdido, ese alentar una vana esperanza, ¿a qué, a qué todo esto?” (Kafka, 1994: 203)

La novela se centra en los pensamientos íntimos del protagonista, que no se encuentra perfectamente integrado en su entorno y que busca la confirmación de sus anhelos. Al revisar *Las tribulaciones del joven Törless*, de Robert Musil, hallamos que esta prosa ligera, objetivo-realista, esconde una fuerte reflexión –no costumbrista- y un desplazamiento del objetivo argumental y escénico, hacia el sujeto y su interior, en un ejercicio parecido al que usa Thomas Mann. Toda esa incertidumbre flota en la conciencia del vacío que provoca la existencia. La intuición, entonces, se descubre como un modo de superar la racionalidad a ultranza. La angustia del ser proviene de esa indefinición, que es consecuencia de la incapacidad de la razón para dar respuestas. Aunque el cuestionamiento del mundo conocido sume al hombre en una inquietud peligrosa, que desmembra toda certeza.

“Siento –anotó- que hay algo en mí y no sé bien lo que es”. Tachó inmediatamente lo escrito y en su lugar escribió: “Debo de estar enfermo, loco...”. Aquí sintió un escalofrío, pues aquella palabra le sonaba agradablemente patética. “Locura, o ¿qué otra cosa es lo que me hace parecer extrañas las cosas que para los demás son triviales y cotidianas?”” (Musil, 2003: 144)

Según Ralph Freedman, este ejercicio consciente de la ejercitación de la palabra, que contiene el tiempo y la visión del arte, aparece cercanamente relacionado en la obra de Hermann Hesse, para quien toda acción que nace del hombre funciona mejor en el “reino de ilusión creativa” (Freedman, 1972: 73). El individuo que aparece aislado del mundo, en el espacio de la nueva novela, intenta atrapar una realidad que, en ocasiones, determina la sensación de no pertenencia al devenir cotidiano del tiempo, ya que la percepción temporal ha quedado reducida a lo mundano, a lo contingente. Esto es algo que se observa

detalladamente en *The Waves*. Aunque, apartados de la cotidianidad, ¿qué somos? Se pregunta Virginia Woolf, ¿por qué negar lo que no queremos ver, y nos da forma también?

“*Dejemos que todo exista, que exista esta orilla, que exista esta belleza.*” (Woolf, 2000: 63)

La voluntad del individuo, como en el caso de Djuna Barnes, se construye a partir de sus circunstancias, pero también el mundo depende de éstas y de cómo la sensación ha invadido al sujeto, enajenándolo de todo y desposicionando la realidad. Es un proceso de evolución radical que, como vemos, no tiene cabida si no es desde la condición del ser, que se autoproclama en algún momento como independiente de toda valoración externa, toda vez que ésta debe estar interactuada por el conocimiento originario del yo, que está en curso de constituirse. El éxtasis, en *Nightwood*, es la señal de que la razón está perdida, de que lo sensitivo ha ganado la batalla.

La condición social del hombre sale a la luz en las confesiones de un sujeto “negado”, que forma parte de una clase, insustanciado y ajeno a su individualidad. Torrente Ballester coloca a su protagonista en el vacío del abismo existencial, transitando por el tiempo en una acción repetitiva e ilógica. Cuando el hombre se descubre, comienza a manejar el devenir como si fuera una dimensión material, humanizada, y así construye su destino.

“*Si. El tiempo es una invención humana, la definición de algo irreversible e impenetrable.*” (Torrente Ballester, 1988: 554)

Para Benjamín Jarnés, por su parte, somos aquello de lo que somos conscientes que somos. Se destila un anhelo de autenticidad del personaje, de ser de individuo, que también se percibe en la autoexclusión del protagonista de *La conjura de los necios*, en el convencimiento de su no pertenencia al mundo. Hay en Kennedy Toole una actitud sarcástica generalizada, visible en episodios como la parodia del intelectual que se cree superior al mundo, pero que no es capaz de sobrevivir por sí mismo y cuyos argumentos resultan ridículos. El ideal del éxito queda minimizado por la debilidad innata del yo, que descubre las falsedades de toda metacultura. En la novela de Guelbenzu, por otra parte, hay páginas en las que el autor sólo recoge un breve instante, como una manera de diálogo del ser. Ese instante es significativo en su insignificancia y, probablemente, tendrá un alud de consecuencias sugeridas en su simpleza. De ahí los largos silencios que siguen a

la soledad de cuatro líneas. Tanto Guelbenzu como Kennedy Toole parodian la realidad física, a través de la realidad percibida. La identidad es una losa frente a la libertad del pensamiento, una imposibilidad de huida real del marco contextual. *El mercurio* nos coloca en la tesitura de elegir ser yo en el polígono limitado de una existencia concreta, asfixiante. Podríamos decir que el yo es inevitable, está en nosotros y condiciona todo lo demás, por lo cual el personaje de *El extranjero*, o Raskolnikov, tendrían argumentos suficientes para justificar sus comportamientos asociales, su inmoralidad manifiesta y su desprecio por la vida. Hay que decir, no obstante, que todo este desarrollo individual depende de una voluntad de percepción, pero también de una subsiguiente socialización del ser, que habrá de pulirse en una moralidad de los conocimientos adquiridos, pues toda sociedad es una limitación de la libertad absoluta del yo, en pos de la colectividad.

“El problema, la irradiación de argumentos, es que tú eres Miguel también aquí.

-Yo soy Miguel.

Exactamente.” (Guelbenzu, 1982: 126)

En novelas como *Metrópolis*, la inquietud, la necesidad de indagar sobre sí mismo lleva al individuo a desnudar a sus semejantes, a mostrar su descarnado rostro, como un vehículo a la realización de la verdad, a la producción de una idea que sea algo más que una especulación: una certeza (aun instantánea). El lugar donde reside la natividad se convierte en el depósito de la no-vida. Ser y nada confluyen, como en la obra sartriana o en la palabra de Samuel Beckett, quien lo denomina como “uterotumba”. Hay un hastío de la vivencia, una expresión desaforada de no-aceptación de lo real. Pero ¿puede la consciencia expresar el eco de los pensamientos, cuando éstos se violentan unos a otros?

“(…) cuánta molicie...” (Beckett, 2011: 217)

La memoria es esencial en la construcción del hombre. Es la herramienta de conciencia del ser y es lo que condiciona la vida tal y como la vivimos, pues supone una percepción de los hechos más que una posibilidad de vivirlos. Por eso la Historia queda relegada a un segundo plano. Ernesto Sábato, en *Sobre héroes y tumbas*, introduce elementos futuros que explican la realidad y su percepción, resaltando así el poder de la individualidad. Es una manera de reconciliación del ser humano consigo mismo, que parte de ese hastío de lo absurdo en Beckett. En la misma línea, a través de las experiencias de Bruce Chatwin observamos cómo la geografía es el resultado, en realidad, de la multidimensión que

dibujan los individuos naturales del lugar descrito. Toda geografía es humana en el sentido natural y literal del término –algo que coincide con el pensamiento de T.E. Lawrence-, ya que los hombres que ocupan la tierra conforman su perfil y son sus voces, historias, palabras, recuerdos y experiencias los que condicionan el paisaje. También ocurre, como en la experiencia personal de Isak Dinesen, que es el paisaje el que modifica al individuo, transformándolo de por vida. En todo caso, la simbiosis íntima entre ambos elementos (tierra y hombre) acaba condensado en la memoria. Es así cómo los libros de viajes o los relatos basados en los mismos son, al final, todo un tratado de geografía humana, que es la auténtica y completa geografía, y un aspecto esencial de la búsqueda del ser. Su descripción geográfica es, en consecuencia, un repaso curioso y sentimental acerca de un nutrido grupo de personajes, que van poblando su viaje de recuerdos y de vivencias. Todos ellos son el estímulo y la razón del camino. Así también lo certifican los hombres originales del lugar.

“De acuerdo con las creencias aborígenes, la tierra a la que no le cantan es una tierra muerta.”
(Chatwin, 2000: 75)

La novela es el germen de la pregunta. La reflexión del personaje se produce en el instante mismo, es el presente el que da dinamismo y eficacia a la pregunta, haciendo del pasado un presente activo, que se tambalea ante la percepción del individuo sin llegar a mostrarse plenamente: sólo una pregunta; el pasado también es una incógnita. Se puede leer la incertidumbre en *El cordero carnívoro*, donde la interrogación hace temblar los cimientos de la seguridad individual. Una pregunta sobre el hombre que nunca está completa, que remite a revisiones de la misma. Revisiones que afectan a la humanización de las palabras, en el caso de *El mar, el mar*, o al origen del arte, como expresión y modo de conocimiento, en *El salvoconducto*. Cuando el personaje habla, ¿soy yo o el personaje? Habría que evaluar este aspecto, muy indirecto en los soliloquios de Humbert, en *Lolita*, para saber a qué nos referimos al plantear esta cuestión. Si la empatía del lector es primordial para la comprensión del hecho literario, lo es en virtud de esa pasión humana que se describe, que se percibe en el dolor ajeno, en la ausencia de felicidad, que tarda en llegar pero se presenta esperanzadora. Hay otra realidad que los demás esconden, pero dejan entrever sutilmente.

“A veces en la noche monstruosamente caliente y húmeda aullaban trenes con agudeza lacerante y ominosa, mezclando la energía y la histeria en un solo alarido desesperado.” (Nabokov, 2014: 179)

Esa otra realidad que no puede ser vivida sino por uno mismo y que Saramago utiliza para desacralizar al ser divino, y hacerlo humano en la dimensión de su experiencia vital. El Jesucristo de Saramago cumple a la perfección su destino y su voluntad es inamovible, y más explícita, si cabe, de la que se registra en la Biblia. El dios-hombre llega a completar su ser divino en la profundidad cíclica de su conciencia, que es el culmen de la sabiduría: el “conócete a ti mismo”.

“(…) Te pido que mandes poner encima de mi cabeza un letrero en que quede dicho, para que me conozcan, quién soy y qué soy (…)” (Saramago, 1992: 423)

Por eso el propio Adriano de Marguerite Yourcenar se llama a sí mismo dios, “sencillamente, porque era hombre” (Yourcenar, 2002: 183). Y es que la armonía vital de la conciencia es el ser que no perece con la muerte, que no desaparece. Y es, también, la que garantiza la superación de todo dolor, provocado por la soledad y la indefensión a que se ve sometido el ser humano, y que expresa muy bien la madre de la novela de Máximo Gorki. La soledad puede ser un principio de apartamiento del mundo al que se pertenece por contexto. Antonio Lobo Antunes se pregunta sobre quiénes somos y si somos el ser, o el contexto. A todo ello se llega por causa de una cotidianidad evanescente, tanto como lo es la excepcionalidad de un hecho, lo que habla de la vacuidad intrínseca de nuestros actos y pensamientos diarios, exentos de toda permanencia. El ser es nada. La conciencia negativa arrastra a una futilidad universal, a la ausencia de objetivos, a un nihilismo profundo que representa la nebulosa de una existencia culpable, que nos domina, a pesar del deseo latente de sobrevivir.

“Todo el tiempo es inútil, no sólo el del niño, o todo es como el suyo, cuanto acontece, cuanto entusiasmo o duele en el tiempo se acusa sólo un instante, luego se pierde y es todo resbaladizo como la nieve compacta y como lo es para el niño su sueño de ahora, de este mismo instante.” (Marías, 1995: 64)

El ser, en su vertiente contextual, está doblemente amarrado a una realidad abismal. El ser del hombre en el universo judío de Elhanan es terrible, toda la palabra sagrada cae constantemente en las contradicciones de la pregunta individual, absolutamente

discordante con los principios de la fe. Pero Malkiel representa, en *El olvidado*, la otra cara de la moneda, ya que supone el contrapunto de la aceptación identitaria, que es el caso de Cansinos Assens, cuyo ejercicio es más volitivo y constructor, que un ejercicio de fe religiosa. Elie Wiesel, en ambos casos, presenta la situación límite del ser frente al contexto: un judío ante la pérdida de la memoria es como un hombre que está vacío del ser, ya que la memoria constituye la esencia del pueblo judío, su razón para caminar. La misión solidaria de su hijo consiste en reagrupar esa memoria del padre, que es como construir la palabra a partir de sus ruinas. Es la historia del hombre en su lucha por ser él mismo a través del recuerdo, de la vida reflexionada, convertida en hecho, en objeto, a partir de un simple acto, donde cobra sentido y significación y queda intemporalizada.

La pregunta sobre el ser también puede surgir a partir de una pérdida de la voluntad. La poesía de George Trakl o las crónicas de Lawrence son bastante significativas al respecto. Esa sensibilidad realista del británico trasciende el sentido mismo para, mediante la degradación del modelo ideal, llegar a la magnificación por el camino inverso, el negativo, que convierte al protagonista en fuente de verdad, en principio de dicha verdad.

“(…) no me limité simplemente a ver la diferencia de raza y oír la diferencia del lenguaje, sino que aprendí a distinguir sus olores: la acidez densa, permanente y cuajada del sudor seco en el algodón, que flotaba sobre las múltiples árabes, y el olor ferino de los soldados ingleses, aquella aura caliente de orina de los hombres amontonados vestidos con ropas de lana: una acritud áspera, punzante, amoniacal: una ardiente fermentación del olor a nafta.” (Lawrence, 1997: 787)

El camino de la negatividad que, en ocasiones, resulta mucho más expresivo, es una especie perdida, para Henry Miller, perdida y sin futuro: la ciudad se transforma en cementerio. Una actitud que recuerda a André Malraux, a Gide, a Italo Svevo, a Dos Passos, pero no a Cansinos, que en su dibujo de la miseria humana conserva una palabra de luz, como también en la fábula de Günter Grass. En la literatura de Miller, excepción hecha de los grandes momentos sexuales, el hombre pervive a duras penas, como en la novelística de Michel Houellebecq o en Norman Mailer, significándose como un ente destructor y opaco. Por eso habla de “mundo doloroso e imperfecto” (Miller, 2009: 424), porque se descubre en su incapacidad transformadora. Igual que en Lawrence, algunos personajes de Faulkner perciben esta imperfección, convirtiéndose en dedos acusadores del entorno. Los sentidos están modificados para Benjamin, en *El ruido y la furia*, ya que

es capaz de ver cosas que otros no pueden. Su sentido del olfato, por ejemplo, está muy desarrollado, ya que es el único modo que tiene de comunicarse, junto con el llanto. Del mismo modo que Benjamin, que es un extraño en su mundo, Jason es consciente de que su actitud es causante de un mal ajeno. Pero también reconoce la inevitabilidad de sus acciones, y acaba aceptándolas, para bien y para mal. Ambos personajes, incomunicados en el fondo, perciben que las cosas no tienen el flujo que debieran tener en una sociedad, y experimentan la distancia. Si todo ello se desarrolla en el *corpus* de la conciencia del ser, ¿qué espacio ocupa la razón?, parece preguntarse Rosa Regás.

“Pero yo sólo tengo una manera de pensar, lo que era bueno durante la guerra es bueno ahora, aunque ya no nos acordamos, aunque no podamos decirlo en voz alta.” (Regás, 2007: 281)

Al igual que Marcel Schwob, los personajes de la nueva novela se juzgan a sí mismos. Si Schwob considera que ésta es una acción típica de poetas, también revela que la teatralidad literaria tiene que ver con el hecho discontinuo, segregador y, a la vez, infinito del instante temporal (ver Schwob, 2012: 241-242). Por tanto, siguiendo a Dufrenne, una vez más, los mundos “subjetivos” no pueden separarse del mundo “objetivo”, si es que éste existe, en la medida en que limita y define aquello que pertenece, en la realidad, a la totalidad de los ámbitos (Dufrenne, 1983, vol. II: 221). Por esa misma razón, aspectos que estuvieron ausentes de la humanización del texto narrativo son, ahora, esenciales en su construcción. Al leer *El gran borracho* de Rafael Cansinos Assens, como en las novelas de Charles Bukowski, queda claro que la embriaguez no es la consecuencia de una enajenación, sino la expresión misma de ese ser que se ha venido ocultando. Es una condición inexcusable para comprender al sujeto. Hay que perder el miedo a mostrar los aspectos íntimos del individuo, como ocurre con Joyce, puesto que la Humanidad se compone de todas esas “bajezas” y esos seres insignificantes, a los que canta Claudio Rodríguez o Auden, que se personalizan en la voz de Trakl, timbrada y débil, o el manifiesto literario de Gore Vidal o José Donoso. Este “sentido estructural unitario”, que encontramos en la obra de Miguel de Unamuno, responde a la idea de que la intuición es una “perspectiva integral” y “condición previa de toda inteligibilidad” (en Unamuno, 2010: 21). Supone que *persona e individuo* han de ser analizados por separado y por ello Augusto Pérez se presenta, en el desarrollo de *Niebla*, como un objeto que, al contemplarse, es capaz de hacer brotar la pregunta, de considerables consecuencias. La parte del yo que actúa, que está presente en la sociedad, no puede quedarse en los límites

de su acción, y convoca una extensión de sus propias dimensiones. Diríamos, entonces, que la división bipolar del sujeto, que aquí se ha planteado, sólo es funcional. De lo contrario, es la realidad la que absorbe al hombre, y no le deja reafirmarse. El resultado de ese desastre es el que plasma *Tiempo de silencio*: las hijas del Muecas, víctimas de la podredumbre general, se convierten ellas mismas en ratones que incuban las cepas buscadas. Pero ¿cómo puede aparecer atisbo alguno de inteligencia entre la podredumbre? Luis Martín-Santos reflexiona abiertamente -entreverando digresiones en el argumento- acerca del grado de lucidez humana, que podemos encontrar en la decadencia colectiva de las ciudades. Cuando Matías utiliza la palabra “magma”, para designar aquello que le parece real, verdadero, primitivo, está disociando el orden de la conciencia del objeto físico, del que parece rehuir, al prevenirse de toda negación de su libertad individual. Esta es una medida de la inteligencia para preservarse, pero también evita la comprensión real del entorno, por lo que no llega al fondo de la cuestión. Todo lo momentáneo tiene una carga de eternidad, y el sujeto mide muy bien sus pasos, para no verse abocado a la evanescencia. Pero Martín-Santos no cree en la regeneración: en este mundo la suerte está echada.

“Yo lo que quiero saber es si puedo hacer algo por él, con tal que no me comprometa. Yo no hice nada. Él fue el que lo hizo. (...) Lo mejor es que se vaya a América y allí podrá estudiar de verdad y descubrir eso que anda buscando, porque de allí es de donde trajeron los malditos ratones. Que se vaya, que pida una beca y que nos deje a nosotros seguir pudriéndonos en nuestra propia mugre. Eso es.” (Martín-Santos, 1978: 163)

De tal manera que el único consuelo es el bienestar físico, el dinero, que es el que socializa al sujeto. El conocimiento es una pérdida de tiempo, un reflejo de esas sociedades deprimidas del siglo XX. Como la vida ha perdido su valor, las dos muertes de la novela resultan ser silenciosas, inútiles, opacas. El transcurrir de la vida no es mejor, ya que se presenta como un absurdo consumir del reloj. Entonces, la novela se carga de una sensación de pasividad que lastra al lector. Esa pasividad aparentemente es la que destila la obra de Kafka, para quien su “autoexilio”, según Javier Aparicio, proviene de su negativa experiencia filial, enfrentado a la autoridad del padre (Aparicio Maydeu, 2011: 67). Además, detecta que esta huida por medio de la literatura sirve para destruir muchos de los valores que caracterizaban a su sociedad, elementos burgueses e históricos que, en manos del nihilismo kafkiano sugieren una forma irónica de derrumbamiento moral y físico. Al protagonista de *One flew over the Cuckoo's Nest* le ocurre lo mismo que a

Kafka: mentalmente, la necesidad de una esperanza es como una posibilidad sorpresiva, un sonido, un ser inesperado que entra por la puerta. Supone un punto de inflexión en la “niebla” que rodea el entorno, y que se ha adueñado de los objetos.

“About the only time we get any letup from this time control is in the fog; then time doesn’t mean anything. It’s lost in the fog, like everything else.” (Kesey, 1962: Posición 1129-1131)

Para el protagonista de este relato, tú tienes dos opciones: una hace referencia a la mirada crítica, que genera dolor y desasosiego y, otra, es la posibilidad de permanecer al margen de las cosas que ocurren en la “niebla”; dice: “you could relax and lose yourself” (Kesey, 1962: Posición 1861-1864). Pero esta postura, como vemos, implica la renuncia al yo y a su aparato crítico. La sociedad, reducida a la tiranía del sanatorio, parece convertirse en un relato imaginario de la realidad, comprimida, reducida a una cápsula de vida en la que la información se condensa en unas pocas palabras, en un lenguaje ínfimo y asolado que incomunica a los hombres. Los individuos, llevados por la obsesionada rutina, alienante hasta el extremo de la vacuidad, puede que no hayan advertido los estragos que esto supone. Transformados en personajes de novela, tipos caracterizados por la acción externa han dejado sus personalidades en algún lugar del tiempo, arrinconadas. Para la mente lúcida del protagonista todo está muy claro: la sociedad del sanatorio no es real, depende de un institucionismo cruel y despiadado que somete las conciencias, algo que no puede explicar sino con términos artísticos. En la obra de Thomas Mann, complementemente análoga a ésta, sin embargo, la violencia está ejercida sobre el individuo en el orden temporal pero, aunque suavemente, el lenguaje sigue siendo una herramienta de imposición; recordemos qué significa estar enfermo, para los compañeros de Castorp, y qué rutinas han de seguir, para no caer en la marginalidad. Estar enfermo es lo socialmente aceptable, y cumplir con las normas es lo obligado. La iniciativa no tiene sentido, ya que el equilibrio lo proporciona la rutina, el vacío del pensamiento, la falta de dolor, no hay incertidumbre posible. Kesey y Mann son, a su modo, kafkianos.

“It isn’t happening. It’s all a collaboration of Kafka and Mark Twain and Martini.” (Kesey, 1962: Posición 4214)

Esa solidaridad integradora del personaje de Kesey, que es solidaria y anárquica, en Süskind es expresión de un miedo y una inseguridad innatos, que expresan la singularidad del sujeto. Existe el rechazo del mundo también, pero desde el ámbito de una criatura

devoradora, asesina, destructiva. En su demencia, Grenouille es un ser que, como todos, tiene anhelo de otro ser. En su caso, ese deseo se confunde con una necesidad de dominación y, por lo tanto, el otro no es un espejo de su conciencia sino un instrumento desechable. Lo que el individuo realiza es una huida hacia delante, y su obsesión por elaborar un perfume perfecto, corresponde a la búsqueda incansable del creador de la pureza expresiva. En la obra de Amos Oz también la literatura, en este caso, es una salvación. El niño Oz ha descubierto lo “fácil que era matar a las personas” (Oz, 2006: 371) y, por eso, quiere convertirse en libro porque, dentro de su vulnerabilidad, tal vez pudiese caer en manos de un librero y sobrevivir en el espacio de una biblioteca. Esa idea ilusoria corresponde tanto a un concepto infantil de la vida, como a una determinación adulta de búsqueda del espacio de la conciencia, donde todo corresponde a nuestros deseos y se construye según nuestras premisas. De la misma manera que Grenouille y Oz, que huyen hacia el mundo de lo perfecto, el sujeto de *La naranja mecánica*, individuo criminal, presenta, contradictoriamente, una especial sensibilidad artística, como si su multidimensión humana se viese reconciliada en la forma del objeto expresivo puro, el único que no engaña, aquel que le permite ser él mismo. Porque a todo ello subyace una duda razonable: saber si el bien social está por encima de la libertad individual, o si ambos son compatibles.

“-Ésas sutilezas –sonrió a medias el doctor Brodsky-. No nos interesan los motivos, la ética superior. Sólo queremos eliminar el delito...” (Burguess, 2002: 129)

Hermann Hesse pone al lector frente a personajes que rehúyen su condición humana, y que confunden su esencia consciente con un libertinaje exagerado, donde la opulencia representa una inútil forma de vida, cargada de resonancias de insolidaridad y desintegración social. La libertad individual no es esto, y Hesse lo denuncia ante la pasiva manera de crear sociedades de consumo, pagadas de sí. Este cuadro de devoradores incansables, de sangre que es succionada por otra sangre, y de carnes que pululan, de cuerpos animales desmembrados, tiene reminiscencias que encontraremos en el expresionismo de *The Wall*, de Pink Floyd, por ejemplo, o en las letras desgarradas y el sonido oscuro y contundente del rock de Metallica. Pero también es el reflejo de sociedades cegadas por su glotonería, que el pintor almeriense Andrés Ibáñez ha plasmado con maestría en su serie *Los putrefactos*, donde el observador capta, a través de bodegones de costillares de cerdo, despiece de animales muertos, conejos desollados, y

otras naturalezas cárnicas, la realidad del consumo despiadado, la eliminación del respeto vital por el entorno, la invasión del individuo humano en todo orden.

“¡Que otro acariciara aquellos pechos! ¡Que otro se comiera aquellas sabrosas salchichas! ¡Cuánto se tragaba y derrochaba cada día en esta opulenta y satisfecha ciudad! ¡Qué podridos, qué dados a la molicie, qué exigentes eran estos cebados burgueses por causa de los cuales cada día se sacrificaban tantas cerdas y terneras y se sacaban del río tantos bellos e infelices peces!” (Hesse, 2002: 214)

Bien es verdad que la novela también indaga en los motivos que llevan al individuo a someterse al orden, y a considerar contravalores negativos. Hesse lo explica desde la pérdida de inocencia, como un mal incontestable que ha sido precedido por el sentido de culpa, inculcado por el orden social -el *súperyo* categorizado en la figura del padre- que reprime, en *El último verano de Klingsor*, a su hijo, severamente, sólo porque ha cogido unos higos del cajón. Esta relación es la que condiciona, según opina parte de la crítica, como hemos visto, la literatura de Kafka, y es la que planea en la obra de Bukowski, quien en *Hijo de Satanás*, desarrolla una catarsis psicoanalítica de profunda intensidad. Ese sentido de la culpa, tan importante para entender la insolidaridad humana desde los inicios, ha sido fomentado abiertamente por las religiones occidentales, por el islamismo y por el resto de creencias, y supone un ataque directo al desarrollo de la personalidad humana, y al conocimiento vital que se le debía presuponer. Responde, de todos modos, a ese miedo innato de las civilizaciones al desequilibrio que supone el yo, que no admite norma lingüística que no esté sustentada en la observación fenoménica y la aprehensión conceptual. Lo no-cognitivo, es decir lo impuesto, se siente como ajeno y, en consecuencia, no forma parte intuitiva del desarrollo comunicativo del yo, por lo que ha de ser inculcado en forma de represión o manifestación negativa de la soledad vital. Y de ahí nace la idea de culpa, que es explotada por la metacultura religiosa, en consonancia con toda norma de poder y control de las masas. Así que la culpa genera odio hacia la sociedad, que es de donde emana el sentimiento y su confirmación. Y el odio, en cierto modo genera unidad en el “rebaño”, donde los animales son sacrificados para cumplir con una causa general. En la novela orwelliana, como sabemos, el aleccionamiento de las nuevas generaciones, el control de las mentes y la creación de hábitos supeditados a la ideología de poder, es una expresión de la culpa religiosa, en cierta manera, aunque no tan explícita como en la peripecia de Josef K., cuyo sentido de culpa se ve, finalmente, exacerbado, causando el desastre. Las consecuencias de no pensar, de no trascender, sólo

fluir, sin pasado, sin presente, hacen que el individuo, al menos, evite enfrentarse a la duda y la culpa. Algo que podría haber salvado a Raskolnikov, que es consciente, en todo momento, del cariz de sus pensamientos. Su mente está en constante duda, en una diatriba que afirma la inquietud, y que él somatiza en su rostro, ya que la apariencia (la forma), es, como en la literatura modernista, el fondo (el contenido). La sensación de culpa es inabarcable, provoca en el personaje de Dostoievsky un miedo no fundamentado. Su negatividad es la que crea una realidad negra que antes no existía, es él mismo quien se está condenando. Éste es el método que inducen las religiones desde su pedagogía violenta y maximizadora. Si la intuición de “otros mundos” es, para Svidrigailov, una enfermedad, ¿no lo sería igual la idea de dios? Los hombres, en todo caso, como en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, presagian la desgracia, ya que el hombre está destinado por un sentido de la fatalidad, de la tragedia, que lo empuja al desastre y que coadyuva a la incorporación de esa culpabilidad, que es social e histórica pero que no tiene que ver con la culpabilidad existencial, que juega en márgenes de diálogo completamente distintos. Toda esa desgracia impide la felicidad humana, y angustia al sujeto. También ayuda a la transformación de los anhelos del hombre, e invierte sus cuitas. A veces, el sujeto se animaliza para sobrevivir, se trastorna voluntariamente usando el camino fácil.

“La muerte, no el sexo, era el secreto del que hablaban a media voz las personas mayores, el secreto del que a una le hubiese gustado oír más.” (Klüger, 1997: 15)

Ese deseo de libertad, de luz, de salvar los límites que encorsetan la naturaleza del hombre, huye del sentido de la culpa y busca amparo en su propio medio de expresión, encontrando en la palabra “pura”, en la literatura y el arte, un refugio. La literatura es un aliado contra la soledad, un despecho del mundo, una carta de ciudadanía que distingue a los individuos culpables de los individuos voluntariosos, a los destructivos de los solidarios, es un arma contra la norma. La simbología del niño en un colegio cerrado, que leemos en *El niño del balcón*, es una herramienta que Cansinos propone para visualizar el momento en el que el personaje se acoge a todo lo que tiene: la palabra.

“Era un niño de carita fina y simpática, delgadito en su babadero de crudillo, de una delgadez conmovedora. Debía sentir un miedo invencible, como si estuviera al borde de un abismo o como si temiera que las grandes arañas que cruzaban acaso por la sala de la escuela vetusta viniesen hasta el balcón a subírsele por las piernas. Había venido hasta allí huyendo de la oscuridad que ya llenaría la

clase (...). Y en aquella gran congoja no olvidaba sus libros que tenía cogiditos debajo del brazo.”
(RCA, 1918: 100-101)

Esto es importante si seguimos considerando que el hombre impedido de sí es un hombre dañino, pues no conoce el valor auténtico que se le presupone, más allá de toda posesión material. Rafael Cansinos, en su alegoría de la razón perdida, muestra una realidad individual que pocas veces aflora y que escondemos, habitualmente, por miedo a descubrirla, de una manera espontánea, como un mecanismo de supervivencia.

“Las vides enajenadas seguían exprimiendo sus racimos en los lagares de su imaginación, y los olivos exprimían su aceite en las tinajas de sus sueños.” (RCA, 2011d: 88)

Cuando esta realidad del yo se muestra abiertamente, es cuando se produce el antagonismo inevitable entre los medios de equilibrio social y las expectativas del sujeto, que no suelen corresponderse. El soldado Svejik, por ejemplo, no está preocupado por su categoría social, se jacta de ello, como si la exclusión fuera, en realidad, un signo de verdadera inteligencia y orgullo, autoestima y confianza en la iniciativa individual, frente al orden colectivo. Svejik no sólo no teme a los medios represivos, como el tribunal de justicia, sino que hace todo lo que le indican, sin demostrar miedo alguno. Su concepto deformado de patriotismo consiste en acatar lo que sea que le digan, aunque vaya en su perjuicio, dilapidando toda opinión personal; aunque lo que consigue, más bien, es hacer patente que el orden impuesto, por una minoría, no deja de ser absolutamente ridículo cuando es llevado hasta sus últimas consecuencias.

“-Acabo de confesar que he matado al archiduque Fernando. (...)

Mientras se colocaba encima del catre, Svejik exclamó:

-¡Qué pena no tener un despertador!

Pero a la mañana siguiente se levantó sin necesidad de despertador y, a las seis en punto, ya se lo llevaban en una camioneta verde hacia el tribunal penal.

-A quien madruga, Dios le ayuda –dijo Svejik a sus compañeros de viaje cuando la camioneta salía del portal de la prefectura.” (Hasek, 2008: 30)

Aunque el lector pueda considerar, en algún momento, que las acciones del soldado Svejik corresponden a un incapaz mental, la novela nos pone en la tesitura de discutir sobre qué es un incapaz. Si el hombre se comporta como un ser absurdo –ocurre también en *Wilt-* es porque equivoca los supuestos buenos principios, y adolece de una auténtica

racionalidad. Pero la libertad es la identificación con el ser de uno, negando toda cortapisa, y Svejk acepta, con una lógica demoledora –que sí es realmente racional- que su final ya lo han escrito otros, en un desapego por la vida que sorprende, por cuanto que se produce en términos de felicidad y positivismo, y no en términos de auténtica tragedia, que es lo que parece que se va a producir. La incapacidad pertenece al orden social, entonces, y no al del individuo, que actúa llevado por su lógica inabordable. El hombre es un despojo de la guerra, de la historia, un resto orgánico expatriado en la memoria. Esta visión trágica, que encontramos en Céline y, de un modo más dulcificado y paralelo a la obra de Hasek, en Grass, permite ver, más allá de todo humorismo, que la guerra destruye a las personas, que no supone una vía de esperanza sino más bien de lo contrario, y que es una contracultura voraz y negadora. El lenguaje de lo escatológico, de lo natural, es lo que deja fluir el discurso humano, entre tanta opacidad, porque estéticamente lo orgánico nos acerca al sentir primitivo y a la esencialidad del hombre. También sirve para denostar el lenguaje de la historia.

“El general insistía tanto en las letrinas que parecía que de ello dependiera la victoria de Austria. Respecto a las novedades de Italia, declaró que la indiscutible ventaja de la campaña italiana radicaba precisamente en los retretes.” (Hasek, 2008: 564)

Al contrario de toda miseria orgánica de la vida, la belleza permanece incólume. La vida auténtica es, esencialmente, conciencia de esa belleza. Aglutina las sensaciones acumuladas en la memoria y nos recuerda el lugar de origen, de pertenencia, que no es sino el espacio de esa sensación. En ocasiones, ante la adversidad, los personajes anhelan revivir esa impresión.

“El valle del Mosela estaría ahí (...). Podríamos morir todos (...) él seguiría ahí, ante nuestras miradas muertas. (...) Mi vida no es más que este parpadeo que me descubre el valle del Mosela.” (Semprún, 1978: 14)

¿Quién decide, entonces, qué es y qué no es imprescindible? Julio Cortázar se pregunta sobre la condición de lo prescindible, de aquello que se presenta como aparataje, como forma, como lo descriptivo. Si la belleza es lo nuclear, ¿qué tipo de lector leerá el “meollo” y cuál leerá el orden completo de la obra? La estructura de *Rayuela* responde a ese problema asociado con la percepción. Del mismo modo que la belleza reside en el que observa, según el dicho popular, la poesía es una pulsión asociada a un individuo, y

resultado de su singularidad. El escritor, con conciencia de grupo, traslada esta impresión de lo bello al colectivo al que, formalmente, pertenece y, por ello, es susceptible de sentirse decepcionado cuando se aleja de su propósito inicial. Esa decepción es, también, un pulso de la realidad, una vía de adaptación al medio.

“La vida hay que vivirla, en eso consiste todo, simplemente. Me lo dijo un teporocho que me encontré el otro día al salir del bar La Mala Senda. La literatura no vale nada.” (Bolaño, 2012: 301)

El autor utiliza la literatura como un puente autocrítico, personalizado en el sujeto de su creación, donde desdobra su propia voz y reflexión. La obra, como ocurre en *Antagonía*, acaba escapando al “dominio de su conciencia en la medida en que se objetiviza” (Goytisolo, 2012: 923). Es decir, que el concepto que el autor tiene de sí, y que desarrolla en el texto no puede ser inferido de la biografía vital del mismo, ya que acaba siendo, como en el caso de Djuna Barnes, un lugar no común, “no estable, sino múltiple, indefinible”, que está fuera del pensamiento (Cobos Fernández, 1995: 224).

3.10.5. *Arquitectura y sentido de la narración.*

3.10.5.1. *Generalidades.*

En esta última parte del trabajo partimos de un bagaje de conocimiento muy extenso y, por lo tanto, aplicable a aspectos más específicos de lo proyectado. Es por ello que nos ocuparemos en más profundidad de aquellos elementos que la renovación del género aglutina, y que convierten a la novela en un trasunto evolutivo de sí misma, y de su personalidad histórica. Para que exista nueva novela, debe darse un proceso de ruptura y condensación de ideas, aunque la herencia histórica sea inevitable.

“-No puede haber reconciliación –dijo Stephen- si no ha habido separación.” (Joyce, 1999: 268)

El nuevo orden literario se enfrenta a la necesidad de una revalorización del oficio de escritor, así como de los elementos que conforman el objeto artístico. Por eso es por lo que Domingo Ródenas habla de “idiolecto” para referirse a lo que singulariza al autor (Ródenas de Moya, 1998: 78-79-80). También recoge las ideas de Fokkema e Ibsch al

respecto del término “sociolecto”, aplicado a la literatura de los modernismos. La importancia dada a las líneas comunes –maestras- que comparten los idiolectos de la nueva ola de la literatura, no hace sino confirmar nuestro criterio sobre los modelos teóricos unitarios, en referencia a la metodología crítica que describíamos, como una posibilidad, en el inicio de este trabajo. La propia Virginia Woolf está convencida de la propiedad indecisa de la novela, de su “hypothetical nature”, por eso es por lo que, según Ródenas de Moya, la cesión de la palabra a los personajes, en la escritora británica, “no ahuyenta la incertidumbre”. Estamos ante una “*personalidad*”, más allá de todo artificio o tipo creativo. Y, por lo tanto, su lenguaje se adscribe a una referencialidad que no es sólo histórica, o popular, sino que crea sus propios mitos, su simbología íntima. Esta simbología está, más bien, asociada a la impresión, a lo sensitivo, que es lo que aprovecha Proust para indizar los procesos de la memoria. La novela modernista, como se recoge en las disquisiciones del crítico, da la impresión de ser “menos orgánica que la realista”, es decir de no preocuparse excesivamente por reflejar los detalles empíricos de la fisicidad, sino que prefiere la inestabilidad de lo contingente. Los modernismos son una suerte de desestructuración, que se reafirman en su espontaneidad y crecen a partir de un nihilismo que no se niega, sino que conoce. Por lo general, y en esto coincidimos con la opinión de Eugenio G. de Nora, la novela plantea preguntas que no tienen una solución precisa, y se desarrolla en la cotidianidad de lo inconcluso; para ello, hace gala de lenguajes irracionales, como el de la magia, “lo maravilloso”, lo “suprarracional” (De Nora, 1979, vol. 2: 75). En todo caso, hay una intencionalidad del edificio narrativo que debe ir siempre más allá de lo proyectado por el autor. La única posibilidad de que el lector reconstruya el sentir de la obra, lo manifiesta el arco de expectativas que su incertidumbre natural condensa. Si la novela es, en efecto, un “sueño de la razón” (De Nora, 1958, vol. 1: 24), ya de por sí está condicionando, como lectores, nuestro sentido participativo, puesto que, como en el caso de un Hamlet, el personaje no puede ser sino el que se pregunta sobre el ser, más allá de lo que él suponga como tal personaje. Es decir, son las circunstancias personales del individuo las que manifiestan el curso de los acontecimientos. No obstante, en su análisis, Eugenio de Nora advierte que novelas como *Niebla* sobrepasan, según su criterio, lo admisible para el margen concedido al término, tal y como lo conocemos, ya que éste lo aproxima más a los *Sueños* de Quevedo que a una novela al uso (De Nora, 1958, vol. 1: 25). En este punto no podemos compartir la opinión del crítico, ya que la voluntariedad, la parcialidad del autor, son rasgos que normalizan el vitalismo de la renovación del género, al colocar al autor como un personaje

más, que vive, piensa y discute con los individuos de su creación, en un caleidoscopio indefinible en sí mismo. Si detallamos con precisión los términos de esta obra, no se aleja demasiado de los postulados cervantinos, que ya habían adelantado ciertos procedimientos, que dejaban al descubierto la tramoya del hecho narrativo, pero también los valores intrínsecos del hombre que, como autor, se halla detrás del objeto expresivo. Además, como afirma Máximo Fusillo, no hay nada de raro en la circularidad de la narración moderna, en lo cíclico que invade los contenidos del lenguaje (Fusillo, 2009: 171). La influencia de Nietzsche ha revolucionado la “física” cognitiva de la lectura, adscrita a un eterno retorno sólo materializable en el espacio de la novela. Del mismo modo, los elementos arquitectónicos de la pintura pasan a engrosar los modos de expresión de la prosa narrativa y, así, los procedimientos del cubismo o el impresionismo más íntimo, llegan a la palabra para romper los elementos de la realidad, como sugiere Benito Varela (Varela Jácome, 2003: 13). Esto no sólo consigue dar a la textualidad un “fuerte elemento estilístico” y un “ritmo especial”, sino que consigue acceder a la naturaleza de la palabra que, como vimos en Cansinos Assens, tiene una disponibilidad multivectorial y una fuerza física que recoge todo tipo de colores y sonidos. Asimismo, la durabilidad del tiempo narrativo, lo que en Proust se ha de llamar la “*durée réelle*”, es más una “realidad espiritual” que unitaria (Varela Jácome, 2003: 41-42), y consigue imprimir “elasticidad” y “relatividad” al espacio dibujado en el marco teatral. De esta manera, la novela ingresa en el mundo einsteiniano de la contemporaneidad, mucho antes de que la evolución del conocimiento matemático se hiciera eco de sus descubrimientos. Benito Varela llama la atención, no obstante, de la diferencia, en su opinión, existente entre la filosofía de Henry Bergson y la novela de Marcel Proust, cuyas concomitancias en el tratamiento temporal son evidentes. Para Varela, la memoria de Proust no es ni “representativa” ni “intelectual”, sino “esencialmente afectiva”. Por consiguiente, la novela no es un registro, sino una evocación de lo íntimo y perceptivo en el hombre. El concepto es muy importante: de aquí que se pueda transferir a otras situaciones argumentales, como las vividas por el Hans Castorp recreado por Thomas Mann en su obra, que, a diferencia de Swann, no enlaza con tiempos pasados por mediación de un índice de sensaciones de la memoria, sino que establece un devenir, una evanescencia atípica, que resulta infinita en su indeterminación. El presente nunca muere para Castorp, se mantiene inamovible, incalculable, al margen de todo registro o certificación. No podría existir un pasado, puesto que no hay un presente, en el sentido más racional del término. La rutina es, usando la terminología del personaje de Ken Kesey, una “niebla”,

y, en consecuencia, la presencia del tiempo es una presencia activa que se persigue, pero que no se manifiesta en la actualidad del relato. Alguien la intenta explicar, otros la sueñan, pero el tiempo en sí, en el sanatorio, está completamente ausente. Para los personajes de *The Waves*, sin embargo, el tiempo es una identidad sonora que palpita los ritmos del recuerdo (en Varela Jácome, 2003: 65). Toda esa fugacidad de la impresión, que va y viene, son como ondas del mar que van transformando los criterios del personaje que, no obstante, sigue aferrado a la ligera materialidad de lo percibido, más allá de toda necesidad de solidificación de los objetos. La materia de la referencialidad ya no es tan importante, o sí lo es pero en términos distintos. La eliminación de toda trazabilidad exhaustiva argumental y la recreación de una prosa lenta y demorada, sirve como apoyo a la mirada inquisitiva en que el sujeto construye la abstracción del recuerdo, como hace Robert Musil en su *Törless*. La memoria lógica atraviesa por el páramo de la memoria “poética”, resultado de la expresión del monólogo interior, que es una “auténtica conquista de la novela del siglo XX” (Varela Jácome, 2003: 76-7-78). Edouard Dujardin, al implementar el ideal simbolista en un proceso cognitivo-expresivo, logra trasladar al papel lo que no se puede oír, y el espacio en el que sólo el yo está presente. *Les lauriers sont coupés*, publicada en 1887, es “un monólogo continuo, en presente de indicativo” lo que coloca al lector en la voz misma del yo autoral. Pasa también, como dice Varela, con Molly Bloom y, diríamos, pasa con toda la narrativa de Bukowski y, sin ir más lejos, con la novelística de Cansinos Assens. El sevillano no utiliza estos procedimientos, por cuanto que la narración modernista en su novela se sirve del lirismo para intuir estos soliloquios de la conciencia. En Cansinos la palabra ya es un síntoma de pertenencia a la individualidad, y expresión consustancial del yo, cuando ésta redescubre su sustancia al verse despojada de todo materialismo histórico. En Dostoievsky, por otra parte, tampoco ocurre como en Joyce o en Woolf, e incluso en Sterne, ya que traslada las dudas del personaje como reflejo de una situación íntima que se vislumbra en el texto, pero que no es transmitida, técnicamente, como una voz interior sino como una descripción tangencial del problema. En Julian Barnes, es el autor el que traslada su voz originaria al papel, y ésta se construye en el hálito del criticismo literario, de orden inclusivo, al relacionar sus diatribas con el desarrollo argumental de la novela. Michel Houellebecq, como William Faulkner, se valen, igual que Barnes, de la novela para desgranar sus *yoés*, más como un ejercicio colaborativo –pues el yo del autor es el que mejor conocen y pueden aplicar–, que como una confesión. Pero, para lograrlo, redefinen las dimensiones del mismo en diferentes partes, que colocan asociadas a personajes disjuntos. En Faulkner tienen la

misión de completar un espacio vital reducido, simbólico y extrapolable; en el francés, surgen como medios lingüísticos de confirmación de una ideología vital, al referir una moralidad destructiva, aislada y desesperanzada del hombre.

Los escenarios de la novela moderna son espacios estáticos que generan el marco del aislamiento y la reflexión: el sanatorio, el convento, la calle Aribau, el arrabal, el psiquiátrico, el suburbio, el colegio militar Leoncio Prado... cuando el espacio se torna dinámico como en *El viejo y el mar*, la soledad del individuo consigue aislar la inmensidad del entorno, convirtiéndola en espacio mínimo, o bien, como en *On the road*, el incesante movimiento dentro de la inmensidad anula el propio movimiento: la carretera, por grande y extensa, no supera la pequeñez frente al inabarcable entorno, haciéndose refugio y hogar del viajero que vive en ella. Todo ese “pansexualismo del burdel” joyceano (Varela Jácome, 2003: 87-88), al igual que el malditismo baudelaireano, o la escenografía sexual de la novela de Cansinos consiguen recrear la realidad en el espacio de lo imaginario donde lo percibido, lo sensible, es un hecho y no una virtualidad. Por lo tanto, toda experiencia del sujeto se traslada, lingüísticamente, al orden relacional de los seres. De la misma manera que la compresión del tiempo hace que el caminar de los personajes sea infinito, ya que no tienen una limitación precisa. Toda acción, entonces, parece universalizarse, llegar a lo recóndito del ser humano, que se ha liberado de los corsés históricos. Esta ruptura del tiempo, que nosotros consideramos, más bien, una reconstrucción consciente, es muy representativa de la nueva novela, y de los modelos teóricos más destacados, como el de Faulkner. Por eso Sartre llama a este fenómeno la “metafísica del tiempo” (en Varela Jácome, 2003: 208), y por eso algunos personajes tienen una relación inconsciente con respecto al mismo, o directamente indiferente, como pasa con Benjy, en *El ruido y la furia*, que “no tiene reloj porque no sabe leer la hora”.

La novela moderna no despliega sus virtudes a partir de la nada, sino que recibe de la herencia un importante impulso creativo. En cierta manera, los modernistas construyen un edificio sobre las ruinas de la antigüedad, a la que categorizan con una moralidad artística diferente y más comprometida. Aquellos autores que, como el propio Kafka, reinventan el concepto de realismo –lo que Santos Sanz llama “realismo simbólico” (Sanz Villanueva, 1972: 87)- están comprometiendo la objetividad decimonónica a través del uso de la conciencia, como actante narrativo. Incluso se pone en duda la existencia de una artificialidad creativa, que tiene su estructura y cuyo

escenario se presenta al lector abiertamente, en sentido unidireccional. La “novela en la novela” es una denominación que intenta demostrar que el género se abre al posibilismo, a la creación cíclica: una concepción que abre caleidoscopios del objeto literario, que se presenta disgregado en varias ficciones, una dentro de la otra, y que sirve para discutir sobre el origen y la funcionalidad del mismo, así como establece un debate crítico sobre la “verosimilitud exigible a la literatura”. Santos Sanz recoge el ejemplo de *Muertes de perro*, de Francisco Ayala, donde se da por supuesto que los “acontecimientos tuvieron lugar en la realidad”, es decir que lo que cuenta el libro es verdad no sólo porque éste lo cuenta. La relación entre vida y literatura se debate en las proximidades del objeto mismo (Sanz Villanueva, 1972: 206-207). Para Rafael Conte, la seguridad que ofrecía la novela del siglo XIX, en la que el hombre es consciente de sus males propios y en sociedad, y a través de un “dominio del lenguaje”, presenta modelos y soluciones basadas en el progreso científico, en el sistema educativo, en el orden social, etc. La novela del siglo XX, sin embargo, desconfía de toda forma de progreso y se establece en el escepticismo a ultranza, mostrando la “debilidad intrínseca del hombre y su sangrienta irracionalidad”, en un “lenguaje deshecho, violento, crudo, asocial” (Conte, Rafael: “La literatura y la moral”, Prólogo en Céline, 2001). Matizamos esta opinión al considerar que el hombre sí que cree en el desarrollo de la civilización, y por eso los modernismos tienen una presencia activa en los movimientos políticos e ideológicos, pero lo hace en la dimensión ontológica que le corresponde, como actor lingüístico, volcando sus esfuerzos en recuperar el pulso del diálogo y la definición de la realidad. Por eso, los protagonistas de la novela no esconden sus verdaderas sensaciones, o las impresiones que se derivan de la sociedad en la que viven. El tremendismo de las imágenes ahonda en esa impresión de que el hombre es un depredador sin escrúpulos, animalizado y alejado de lo que entiende como civilización, algo que se puede ver en la impresionante serie *Los putrefactos*, del pinto almeriense Andrés Ibáñez. Son la propia sociedad y la historia los elementos que desvirtúan al hombre, hasta el punto de que su comportamiento acaba resultando ilógico, incluso para él. En la guerra, el protagonista de la obra de Céline desea caer prisionero y en África quiere enfermar: la única solución a la vida humana es la derrota, la exclusión del modelo social, la huida extrema. Nuestra insignificancia viene determinada por nuestra imposibilidad de superar los obstáculos de la deshumanización pero, también, por el hecho de que la fuerza de la naturaleza consigue imponerse a nuestra memoria, que es el único registro vital con el que contamos.

“Tal vez nada de eso existía ya, quizá el pequeño Congo haya lamido Togo de un gran lengüetazo cenagoso una noche de tornado, al pasar, y ya no quede nada, haya desaparecido de los mapas hasta el nombre, ya sólo quede yo, en una palabra, para recordar aún a Alcide... Tal vez lo haya olvidado su sobrina también. Puede que el teniente Grappa no haya vuelto a ver su Toulouse... Que la selva que acechaba desde siempre la duna, al regreso de la estación de las lluvias, haya invadido todo, haya aplastado todo bajo la sombra de las inmensas caobas, todo, hasta las florecillas imprevistas de la arena, que, según Alcide, no había que regar... Que ya no exista nada.” (Céline, 2001: 213).

Por eso, tanto para Milan Kundera como para Cortázar, Borges, Cansinos o Juan Ramón Jiménez, la novela es un proceso, un movimiento, una obra en construcción, y no una solución final a los problemas del mundo, ni siquiera un modelo teórico determinista o concluido. Y así es por lo que Domingo Ródenas hace hincapié en que la novela modernista llama la atención del lector sobre su universo “ilusorio”, en el que está inmerso a través de la lectura, para que, en todo momento, sepa reconocer el discurso metafictivo que se está desarrollando ante sus ojos, e interpretarlo en la medida que tal discurso, y como realidad alternativa, fundamentada. El artificio queda, así, al descubierto (Ródenas de Moya, 1998: 179-180). Es un procedimiento similar al que utilizaba Franz Joseph Haydn en sus sinfonías donde, humorísticamente, colocaba enormes estruendos entre las delicadas armonías, consciente de que muchos de sus oyentes dormitaban en sus estrenos, despertándolos así a la realidad. El hecho de que Benjamín Jarnés, en *Teoría del zumbel*, remita al lector al prólogo, al final de la obra, supone una revisión interesada de la estructura novelística en la intimidad de la lectura y una aproximación al pensamiento crítico del receptor del mensaje, que se ve invocado, así como en la presentación del novelista que, como en un cuadro barroco, se hace retratar dentro de la novela en una galería de fotografía. El procedimiento de redescubrimiento del artificio literario y su valoración crítica por parte del lector, crea un mito cargado de simbología y utilidades ontológicas. De hecho, para Ródenas, toda esta carga referencial, al igual que en Joyce, sirve a autores como Jarnés o Espina para “garantizar la trabazón de la estructura” novelística (Ródenas de Moya, 1998: 239). Se abandona el discurso narrativo para “maximizar el discurso descriptivo”; el objeto pasa a depender de la opinión, del comentario, de la intervención del observador. El crítico confirma la existencia de una “rehumanización” literaria, tras el paso huracanado del lirismo modernista. La deshumanización del arte no supera esa suerte de realismo estructural de la novela, y se obliga a una revisión de los procedimientos estéticos, para reequilibrar los supuestos prácticos de la técnica narrativa. A esto contribuye la conflictividad del desarrollo

histórico del siglo XX, que hace necesaria una presencia de la voz del escritor, como “caja de resonancia de sus pasiones (...) y sus temores (...)” (Ródenas de Moya, 1998: 242-243), lo que podemos ver en Budd Schulberg o en Christopher Isherwood. Lukács, no obstante, reconoce que la experiencia de la Modernidad se ha convertido en una “sucesión confusa de experiencias momentáneas” (en Ródenas de Moya, 1998: 248), es decir que la aparente “desarticulación e inorganicidad” de la novela no son deficiencias constructoras, sino entes de manifestación estética, reflejo de la personalidad intrínseca del movimiento pensador del hombre, en coherencia con su discurso del ser. A esto es a lo que nos referimos cuando hablamos de un incierto realismo, es decir de la consideración del movimiento, de la *obra en marcha*, como fundamento de la nueva novela. Cuando el narrador se dirige al lector, lo invoca directamente; entonces, no lo hace desde los presupuestos de la voz autoral, sino desde el narrador de la ficción, que es un trasunto del narrador externo a la obra, el creador, pero que en el espacio de la ficción se ha desdoblado. Por lo tanto, el diálogo que establece el lector con el producto literario, no llega a ser una conexión entre emisor y receptor, sino una recreación consciente de este último, que utiliza las herramientas que el creador a puesto a su disposición, como individuo autónomo y capaz.

Por otra parte, el autor puede introducir modelos genéricos en la novela que actúan independientemente dentro de ella, y que buscan ampliar el campo de posibilidades de la percepción de la realidad, ya que ésta no se expresa en su totalidad y en todo momento, sino como un culmen de complejidades que se entrecruzan simultáneamente. De ahí que Marcel Schwob en *La cruzada de los niños* introduzca una mixtura de cuento y novela que funciona como discurso único, o que el lirismo convierta a la prosa modernista en una suerte de poema extenso, o que se introduzcan digresiones ensayísticas en la argumentación dialectal de la narración, u obras de teatro en medio de un relato. A pesar de la incipiente intervención del narrador en las palabras de la obra, insistimos en que dicho narrador no es el autor, o al menos no en su acción directa, en el momento de la lectura, y, por lo tanto, Tristram Shandy no es Laurence Sterne, por mucho que éste haya hecho del subjetivismo una bandera de la nueva concepción literaria. Por eso es por lo que se puede decir que Shandy es un narrador omnisciente, que controla todo el proceso del discurso, al modo decimonónico (Sterne, 2000: 31). Sin embargo se mantiene el diálogo entre los miembros del discurso, más allá de toda argumentación de la obra. Y es un diálogo vivo, no pasivo. Y es que Sterne tiene una intención de provocar y de innovar

muy evidente. Entonces, su conciencia del tiempo es distinta, algo que condiciona fuertemente su manera de narrar. Ésa es la condición indispensable que Waldenfels destaca en el sentido de identidad narrativa: la de oponer el concepto de tiempo y otros elementos, en disposición binaria, de forma que podamos domar el “poder del tiempo”, en nuestra condición de seres pensantes, cuya autonomía nos permite valorizar el modo en que el paso del mismo nos esclaviza (en Leyva, 2003: 50-51). Hermann Broch, en este orden, presenta la reflexión de Virgilio, enfermo, sobre sí y sobre su pasado, como una búsqueda inacabada del ser del hombre que se envuelve en sí mismo, para detener el paso del tiempo y poder asir la verdad. Evidentemente, es sólo un intento fracasado, pero que da sentido a la existencia y al pensamiento del poeta, que necesita ser readmitido en su propio yo creador y vital. La búsqueda de ese esencial insondable se pinta como un espacio físico-onírico, memorístico y congénito.

*“(...) ingravidez sin puentes (...)
real e irreal,
viviente y sin vida,
sensato y horrendo
se unen en la misma ausencia de pensamiento (...)
donde
las estrellas fluyen sobre el fondo de las aguas
y nada podría estar tan separado
que no apareciera como encajado uno en otro (...)”* (Broch, 2012: 149)

En términos del autor, el hombre es un animal silencioso, pequeño, solitario, abandonado, un ente que pasa desapercibido en el universo. El conocimiento es su único modo de huida, de fuga y por eso constituye la temática de la nueva novela, y su principal utilidad. En *La muerte de Virgilio*, toda la discusión literaria, intelectual y artística que tiene lugar a partir de la página 290 (la parte llamada “Tierra-La espera”) es un ejemplo “terrenal” de búsqueda de la conciencia plena del ser, en comunión con su capacidad de expresión. Es también una reflexión en voz/voces alta/s, por cuanto cumple con la moral de la estética modernista. El César, que representa el poder de la política, quiere hacer perdurar *La Eneida* por el bien colectivo, ya que la obra, según él, ya no pertenece a Virgilio sino a Roma, mientras que el poeta desea quemarla, para purificar el error que supone la imperfección de todo Arte. Broch nos pone ante la difícil discusión sobre el valor de la obra de arte, pero también sobre el sentido de la búsqueda del artista, y su moralidad, el

compromiso y la obligación que lo impelen a desechar toda palabra superada por el tiempo, y las condiciones del ser, y a establecerse en un movimiento constante, pleno, de absoluta indiferencia con la estructura o la metacultura histórica. Sin embargo, en este desarrollo amplio y completo del arte se corre el riesgo de la no pertenencia, de la incomunicación entre el lector y la obra, que está socavada por su propia perfeccionalidad. Esa discusión sobre si la Eneida ha de ser salvada o no de las llamas, involucra a Plocia, que representa el amor, lo sentimental, y a Octaviano Augusto, que representa el Estado, la política, el deber colectivo. La obra del político, se sugiere, tiene sus sucesores, que llevarán a efecto los proyectos y propondrán otros; pero la obra del artista es única, puesto que éste así lo es, también. Queda, entonces, la sensación de un objetivo no cumplido por el artista, una infinita insatisfacción, ya que moralmente se ha visto impelido a destruir toda imperfección, lo que incluye su obra entera, que se muestra como un objeto terrenal sin importancia, en el fondo, perdiendo ese carácter sagrado secular.

“-Pero yo no he dado ni siquiera el primer paso hacia el conocimiento, ni siquiera el comienzo de un primer paso... Es un error, todo fue un error.” (Broch, 2012: 368)

Toda esta discusión alude directamente al lector, que es el verdadero destinatario del diálogo; la novela moderna, de este modo, como dice Arnold Hauser, elimina las distancias con el observador, al acercar el foco del objeto y, por lo tanto, el interés hacia el argumento de la misma se torna “meramente personal”, puesto que sólo puede ser comprendido en relación “con su propio yo”, y no como una exposición didáctica o estética, sin más condición que éstas (Hauser, 2004: 80). Hauser recuerda que, al igual que los románticos utilizaban la idea de una “carencia de patria”, dando un sentido protector a su obra creativa, también se habla del espacio ideal, de la “flor azul” inasequible y de la infinitud del ser, que se busca incesantemente y que modifica su lenguaje para sentirse identificado con ese estado cierto (Hauser, 2004: 190). Mikel Dufrenne, al reclamar una evaluación del pasado para proyectar la obra en el futuro, conecta con nuestro pensamiento crítico sobre el hacer de Cansinos Assens, para quien la palabra también es un “*a priori* de la sensibilidad, en el que el objeto podrá tomar forma” (Dufrenne, 1983, vol. II: 24). El objeto, por lo tanto, es historia en el análisis crítico, pero inmanencia en su contemplación. Es la obligación de entrelazar los contenidos de los modelos teóricos, como venimos haciendo todo el tiempo, para intentar captar una complejidad cuya referencia superficial sólo tiene un sentido taxonómico. El objeto estético sólo es

histórico, como decimos, “para una reflexión crítica” pero tiende, como tal objeto en la filosofía modernista, a huir de la propia cronología y mostrarse como un modelo independiente, que ha de ser evaluado aisladamente, en la medida de su percepción, y contextualmente, en la medida de una segregación comprensiva referenciadora, complementaria al hecho fenomenológico de la hermenéutica artística, tanto del lector como del propio autor, que también es un receptor indirecto de su obra (Hauser, 2004: 88-89).

Buena parte de los fenómenos que caracterizan la renovación del género novelístico, aparecen registrados en la obra de Kafka: la distinción entre quien cuenta la historia y quien la vive, la narración cíclica, el sentido comprimido del tiempo, la vulnerabilidad del yo, la duda existencial, la mezcla de fantasía y realidad o el contraste entre el individuo central y el entorno, como ocurre en *La metamorfosis*. Javier Aparicio recoge estas ideas para explicar la singularidad del relato kafkiano y su proyección como modelo teórico (Aparicio Maydeu, 2011: 91-101). Incluso en los momentos más dramáticos, hasta terroríficos, la voz kafkiana se presenta con una naturalidad pausada, indescriptiblemente sosegada, algo que inquieta aún más al lector, y que lo descoloca. Lo que el crítico llama “pirueta técnica y a la vez conceptual”, es la construcción de un edificio narrativo único, que elabora la modernidad sobre la estética más tradicional, en apariencia. El laberinto de la voz kafkiana es diferente, en todos los órdenes formales, a esa “escritura automática” de Joyce, que trae a primera línea el sentido íntimo de la reflexión consciente. En Kafka no podemos penetrar en los entresijos del pensamiento individual, tan sólo intuirlo superficialmente, pero no es necesario, todo a su alrededor conspira para asolar al personaje. Eliminando todo resto de relación humana, los héroes kafkianos acaban invocando diálogos vacíos, que no tienen destinatario: perdidos y desorientados. En cierto modo, al igual que en el monólogo interior, se trata de reflexiones directas, surgidas del fenómeno de la vida cotidiana. La “rareza”, en este caso, no se da en el lenguaje utilizado sino en lo absurdo de las situaciones que se abordan. Por eso Kafka renuncia a toda esa musicalidad, como Thomas Mann, y a los juegos fonéticos o a la “composición” (Aparicio Maydeu, 2011: 147), y distribuye las experiencias perceptivas en un juego de causa-consecuencia, absolutamente imprevisible e ilógico, una madeja que no para de crecer y que nadie puede desliar. Si el diálogo kafkiano se mueve en la linealidad, en la austeridad sonora, incluso en la racanería de medios, podríamos decir, el joyceano, por su parte, es un alarde de arbitrariedades,

juegos orales, musicalidad, poesía, como ocurre con Cansinos o con Gabriel Miró. Esa fusión de instintos estéticos se transforma en visión global y perspectiva en Kafka, que reinventa el modelo de novela desde una singularidad impecable. El tiempo en Joyce se comprime también, pero está fragmentado y reordenado como en un *collage*, muy en la línea de Julio Cortázar o Carlos Fuentes. Ya no es una “neblina” kieseana, sino una vidriera multicolor, un abanico de formas y subgéneros. La mutación de la sintaxis en Faulkner es otra vía de expresión sublimada, el salto hacia la no-puntuación de las oraciones, la innata lectura del texto, que en su espontaneidad mantiene una transversalidad armónica, son herramientas que, junto a la “recurrencia léxica” o las alteraciones en el tiempo y en la voz del relato, construyen una complejidad definitoria (Aparicio Maydeu, 2011: 188-194). El espacio es tridimensional y el proscenio no está frente a la platea, hay una circularidad de la visión que ocupa el foco en un momento determinado, pero que luego se despliega, otra vez, hacia la totalidad abismal. El perspectivismo, el juego coral o las formas de la conciencia, que son indefinibles, hacen del modelo faulkneriano una vuelta de tuerca a lo iniciado por Sterne, bastante tiempo atrás. Cuando Javier Aparicio habla del “bosque narrativo de Proust”, considera que el lector, igual que en el relato kafkiano, va a acabar perdiéndose entre “miles de frondosos árboles en forma de delicadas impresiones” (Aparicio Maydeu, 2011: 262), pero no como una crítica negativa a la supuesta incomunicación de la nueva novela, que la conduce hacia la extinción social, sino como reafirmación de una amplitud significativa de que carecía el anterior modelo. Por eso, dice que el narrador proustiano es “impresionista” y no realista. Sin embargo, llama la atención sobre el hecho de que el egocentrismo esteticista del autor pueda conllevar una visión aristocrática equivocada, con respecto al hecho literario en sí. No estamos de acuerdo con el crítico, sin embargo, en que el narcisismo relativo de la voz actante tenga estas negativas consecuencias. Más bien, el solipsismo del narrador es un intento de mover la comunicación por el terreno de las interioridades, allí donde conectan las palabras con el sujeto, sea quien sea éste, y esté del lado del autor, del narrador o del lector (Aparicio Maydeu, 2011: 266). De todos modos, esta forma de construir el relato implica, también, que el fenómeno lector sea experimentado como un goce de los sentidos, como un camino cuyo recorrido, desvinculado de todo empirismo, conduce a la valorización de lo humano, donde el sujeto se reconoce y donde se desnudan las conciencias. Es un refugio del alma en su más amplio sentido. El crítico indica, muy acertadamente, que *En busca del tiempo perdido* tiene más importancia como material sensible que como arquitectura novelística. Julien Gracq

olvida el tiempo de la lectura, al experimentar con Proust, y considera que todo el edificio narrativo acaba siendo desechado por una latencia intelectual y sensitiva de primer orden, que copa el espacio y la acción intelectual¹⁶. Por ello, los objetos acaban siendo transformados: pasan de constituir etiquetas a liberar sentidos de la palabra, que también se despoja de sus atributos físicos. La sensación de estar leyendo en “tiempo real” (Aparicio Maydeu, 2011: 290-291) supone un avance incalculable en la aproximación del lector a la creación del texto, a la actualización del mensaje literario, y una toma de conciencia del problema y la actitud del individuo frente a su propio lenguaje, descuidado por la norma y la imposición del hábito social. Lo que comenzó siendo una “bisemántica”, en obras como la de José Martí (Castillo, 1974: 177), con la intención de dejar un espacio (corto) a la opinión del poeta, acaba desbordando los límites de toda morfología, puesto que la realidad no puede ser contenida en un susurro. Además, si consideráramos la función que desempeñaban las partes del discurso, violentadas por la nueva realidad del mismo, el perspectivismo ha invadido el orden comunicativo, lo que exige del perceptor una atención mayor, pero también una mayor flexibilidad espontánea, la única que le capacita para entender el innatismo del movimiento. De la racionalidad de la novela clásica a lo fundamental del yo narrativo moderno, en palabras de Darío Villanueva (Villanueva, 1994: 30), toda la novela extrapola el instante a la historia del tiempo, en un cuento que sólo puede ser explicado por el que lee, que es como decir el que lee y el que escribe, así como el que cuenta, que no siempre es ni uno ni otro. Porque el tiempo “recobrado” (Villanueva, 1994: 43) en Proust también es el tiempo del personaje, independiente a la par que instrumento de una intención voluntaria de narrar. Por eso aceptamos constantes analepsis, o intervenciones del narrador en el flujo de la historia, como una presentación en primera línea, un intento de bajar a la arena del observador, que es creador, y que se expone al fenómeno recurrente del sonido conceptual, para ser, a su vez, observado y criticado como elemento más del teatro del lenguaje. Así también da veracidad al asunto, y se manifiesta en la cercanía del aprendizaje fenoménico, que le sirve para proyectarse y avanzar hacia su propio conocimiento. Porque, no nos engañemos, la labor de transformación del yo comienza por el yo del autor, por mucho que la novela, después, haga de él un despojo instrumental en manos del lector. Esto se puede producir porque el tiempo *narrado* y el tiempo *de la narración* “se equilibran” (Villanueva, 1994: 45-46), de modo que el diálogo entre la obra y el lector parezca que

¹⁶ Gracq, Julien: “Proust considerado como última estación”, *Leyendo escribiendo*, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, Madrid, 2005, págs. 110-116, en Aparicio Maydeu, 2011: 278.

se produce en ese mismo instante y, de hecho, así es. La vitalidad del mensaje es máxima y la nobleza de los materiales literarios revaloriza su consumo. La sensación de estar superando la limitación de la realidad textual, que no permite mostrar la simultaneidad de los acontecimientos, es tan intensa que no puede ser alcanzada por ningún otro lenguaje del conocimiento, ni siquiera la ciencia teórica. Para Edith Wharton uno de los grandes desafíos del autor es el de trasladar la esencia de su obra a través de una tipología reconocible, que permita la comunicación inmediata con el lector (Wharton, 2011: 122). En este presupuesto metodológico, la autora interpreta que no se puede producir literatura comprensible desde elementos enajenados de la cultura colectiva aprehendida y normalizada. Y, todo lo más, las variantes estéticas y conceptuales del modelo han de estar sustentadas en una formalidad, más o menos, identificable. Este equilibrio entre tradición y modernidad pretende huir de todo vanguardismo, al no reconocer los “extremos”, pues conllevan “riesgos” que “pueden asfixiar la acción necesaria” para ilustrar una idea (Wharton, 2011: 124-125). Esto ya lo hemos comprobado en la obra de Cansinos, pero no tiene correspondencia con el esteticismo de Joyce o Burgess o el barroquismo de Borges o Miguel Ángel Asturias, por ejemplo. No obstante, el gran problema de la crítica de Wharton no reside ahí, sino en la consideración de que el “flujo de conciencia” es un ejercicio “tedioso” y que, para ella, otro “error frecuente” consiste en poner el foco en lo que llama “peripecias triviales”. La novela moderna, al contrario de esta opinión, lleva la universalidad al campo del yo más desnudo, que es el que pertenece a la singularidad del individuo cotidiano, cuya no excelencia, cuyo tedio vital, transmiten una idea más certera y cercana de las sociedades materializadas del consumo, y de las reacciones del instinto humano ante su aplastamiento intelectual. Por lo tanto, la epopeya del hombre normalizado, gris, vacío, tedioso, es la gran aventura del conocimiento que ha de descubrirse, y los escritores, desde los modernismos, ponen su foco de atención –acertadamente- en esta materia. Para Tomás Yerro, esta actitud no está exenta de graves irregularidades en el efecto comunicativo. Si la memoria es el medio de recuperar conocimientos innatos, ya olvidados o segmentados por la acción del tiempo, la referencialidad se “deforma”, de modo que se crea un clima “de incertidumbre y tensión”, que no favorece el acceso a la verdad, sino la separación de la misma. Al convertirse en elemento nuclear de la novela, la memoria ha invadido al personaje, cuya mente puede estar deformada por elementos externos (Yerro, 1977: 82-83). Encontrar un equilibrio a la fenomenología particular es muy difícil. Por eso las palabras, en algunos monólogos experimentales, se acumulan sin ton ni son, se distribuyen sonoramente para

invadir el espacio del receptor, pero no convocan ningún sentido, ni siquiera una sensación precisa, más allá del “charloteo” (Yerro, 1977: 89). Esa “anarquía expresiva”, el crítico la sitúa en la obra de José María Guelbenzu aunque, diríamos, también está en Cortázar, pero con un sentido de familiaridad etimológica de la que sí se intuye una cierta caracterización semántica del signo.

La técnica contrapuntística, muy característica de la renovación del género, desplaza la unidad temporal y da sentido a la melodía musical que muchos autores buscan deliberadamente. Así como en la obra de Juan Benet lo imaginario es, según Tomás Yerro, “la única realidad novelesca” (Yerro, 1977: 153-2-153), queda claro que el contrapunto coadyuva a que la sensación “laberíntica”, de falta de un criterio normalizado significativo, invada al lector, en una prosa “que se niega y se contradice a sí misma a cada instante”. Los espacios míticos, indolentes a la historia, como Región o el condado de Yoknapatawpha, de Faulkner, o Macondo, de García Márquez, dan una vitalidad espacial al relato que la objetividad a ultranza no daba. El paisaje, por tanto, se muestra como “un estado de ánimo” (Yerro, 1977: 154-155), sin posibilidad de interpretación. El crítico opina que tanto personajes como espacios son pétreos, en el sentido de que su diálogo está cerrado con el lector. Al contrario, nosotros creemos que la seguridad con que se despliega la realidad en este tipo de novelas, contribuye a abrir el espectro semántico de la misma, ofreciendo posibilidades imposibles de vislumbrar en un relato decimonónico. De ahí que se hable del concepto de *antinovela*, porque el carácter volitivo de la palabra del personaje se salta todas las normas canonizadas para la estructura narrativa, y ofrece una tensión dialógica mucho más naturalizada. Sin embargo, por ejemplo en el caso de *Volveras a Región*, el relato viene caracterizado por un hecho histórico, que actúa como núcleo motor del desarrollo colectivo. Es el acontecimiento que marca la vida de los personajes, y probablemente el transcurso de los hechos relatados, como en *Beatus Ille*, *Luna lunera*, *El Jarama*, y tantas otras. Otro enfoque, aparte del de los personajes, que navegan alrededor de este tronco común de la historia, más que como anécdota contextual como sentimiento de pertenencia a un problema único y determinante, es la presencia de un narrador que controla todo lo que describe, incluido el tiempo y las opiniones, pero que muestra su humanidad al vacilar, constantemente, sobre lo dicho. Hesse procura superar esta estructura musical de la novela, contrapuntística, mostrando un carácter más lírico. En *El juego de los abalorios*, aparece también el espacio mítico de Castalia, que es como la tierra de la poesía, donde toda

obligación social aparece supeditada al goce de la inspiración. La misma tensión, según Freedman, que aparece en *Der Steppenwolf* es la que equilibra el pensamiento de los personajes, una tensión simbolizada en el antagonismo entre el *Geist* y el *Seele* (Freedman, 1972: 133): la sensibilidad como obligación institucional, que sustituye a la inacción del pensamiento de la sociedad materialista. Todo racionalismo puro está más allá del mundo, y todo *geist* se vuelve objeto intocable, no degradable por la acción del hombre. Si Freedman opina que Castalia es un mundo cerrado cíclico, construido a propósito para que el individuo no encuentre el camino de salida, y el juego de abalorios, incluso, es una ley abstracta que no puede ser violentada, está claro que toda sensación, todo conocimiento del ser no encontrará su acomodo en el mismo. Por consiguiente, el intento de normalización del yo sensitivo es “temporal” y, por lo tanto, sólo era intemporal “aparentemente” (Freedman, 1972: 135-136), lo que conlleva una renuncia del personaje, un descubrimiento de la imposibilidad del sistema. La novela de Hesse, en cierta manera, es, como otras suyas, un ejemplo de novela de crecimiento, donde el individuo va descubriendo las negaciones que moldean su pensamiento y le confirman. Lo que Freedman plantea es la posibilidad de que ese enfrentamiento entre el héroe y el contexto, tan popular de la novela romántica, y conseguido aquí en los órdenes de la conciencia y la reflexión, aludan a la posibilidad de que la sociedad, perfeccionada y concebida como un modo de indagación humana, aun imperfecta, ofrezca una “visión del espíritu”, que por lo tanto será incompleta y que estará mediatizada por el artificio pero que, al menos, será funcional, en la medida en que constituirá una revisión del concepto del yo. Pero el lirismo, la invasión por “el mundo sensual que rompe la concentración en caos” (Freedman, 1972: 137), hará de esa visión modélica del hombre un cúmulo de sensaciones, lo que construye un margen de experiencia fenoménica mucho más específico y concreto, pero impide su normalización colegiada e institucionalizada. La presencia del juego y de Castalia son las que rompen el hilo comunicativo del tiempo cronológico, puesto que el proceso, perfectamente determinado, de crecimiento del individuo contrasta con esa negación del tiempo que el mundo de la civilización mítica, y sus leyes, manifiesta. Si bien Oskar Seidlin da su opinión al respecto de la definición de novela, para describir el proceso constructor de *El juego de los abalorios*, es porque nos pone sobre la pista de que la implicación psicológica de los personajes, en órdenes dialécticos que subvierten la linealidad para sustituirla por imposición simultánea de imágenes, tiene más que ver con el concepto de *roman*, es decir narrativa sin “profundidad”, donde el autor se concentra en la manipulación de los “símbolos”,

ignorando la estructura novelística misma de la obra (en Freedman, 1972: 148-149). Esta es una opinión sesgada, si tenemos en cuenta que la estructura deslavazada y ligada al sensitivismo de personaje y lector, constituye el auténtico *modus operandi* de la novela moderna, cuyo dinamismo del relato está en la órbita de los pasajes del yo, como conciencia y voz activa, más que como personaje físico, susceptible de descripción. Por eso la novela de Hesse, en ocasiones, es el reino de la contradicción, y la muerte de Marceline se dibuja como una revelación de libertad, con una técnica que recuerda más a los cuadros de un museo que a un acto literario. Otras veces, como en el caso de la obra de Jarnés, es más importante la experiencia ensayística, la digresión intelectual, que la propia concepción lírica. Jarnés habla de tiempo “pluscuampresente” (Jarnés, 2008: 21) para referirse al empeño de actualización constante de la voz de la novela, que trata de acuñar una “realidad referencial” a partir de la palabra dicha, viva. Sin embargo, la locura de Juan Sánchez, no tiene más salida que la nada, “donde pudo hallar un reposo definitivo” (Jarnés, 2008: 7), lo que significa, para el autor, que la actitud del héroe en su devenir cotidiano es similar a la del escritor que, después de construir todo un relato de la novela, de su oficio como pensador y artista, para establecer una comunicación efectiva con el lector, e incidir, así, en su acción humana, descubre que el “público acaba por despreciar a los que sólo escriben para él” (Jarnés, 2008: 134), lo que lo sume en una desesperación existencial y lo encadena a una duda insalvable: el compromiso moral del escritor, que hunde su obra en el olvido de los mercados literarios, o la sumisión al lenguaje metacultural, que ofrece la normalización de toda obra y su difusión social. En *El novelista*, Gómez de la Serna reflexiona sobre la creatividad, como centro de la acción narrativa. El escritor moderno duda sobre su oficio y la capacidad de éste de transformación social, formándose un lema común del género, como hemos visto. Para que la reflexión se produzca, no obstante, el principio de aislamiento del yo es fundamental, así que, en el discurso de la modernidad, el punto de partida es la soledad del personaje.

“Doloroso Miguel atizado. La cortina cárdena desplomándose a lo largo de la pared hasta el suelo. Miguel, asústate. Miguel asustado de sí mismo, de las circunstancias modeladoras en días antecedentes.” (Guelbenzu, 1982: 124)

La literatura acaba siendo protagonista: el personaje de *El mercurio* remite al escritor para que siga invocando la palabra que ha desatado, con el fin de que se aparte del fluir

incansable de la misma y no intervenga tanto en ella. El mundo de Guelbenzu se retroalimenta de sí mismo, se impulsa en la virtualidad del discurso, que es un monólogo que preserva sus condiciones naturales, a partir de una supuesta discusión de varias voces, unas reales y otras impuestas por la abstracción del discurso.

“Un cuerpo taraceado de importancia: la historia se continúa en dos palabras: El mercurio. ¿Qué le dijo el escritor a su sombra herida?: escribe y calla.” (Guelbenzu, 1982: 181)

Guelbenzu no necesita ser tan explícito como Luis Goytisolo, en el alegato en contra de la novela objetiva. Éste crea en el lector una idea de la historia como de objeto superado, como de anacronismo provinciano y escatológico, degradado por el humor de quien desarrolla el relato, que mira las cosas de un modo ácido y desinteresado. Al intuir que el cambio de siglo traerá una excelencia de los órdenes creativos, una necesidad de vinculación expresiva con los medios comunicativos del hombre, Goytisolo ofrece aspectos de discusión donde hace coincidir la forma sobre el contenido, afirmando que forma es, de hecho, el contenido, como defienden los modernistas. Sus disquisiciones sobre la lengua narrativa en *Antagonía* están, también, en la línea de esos relatos digresivos que desarrollan los temas más técnicos, como si las sensaciones del yo estuvieran más relacionadas con el aspecto creador del hombre, que con el aspecto meramente vivencial, o coincidiesen abiertamente en algún punto. En Samuel Beckett el referente histórico también está maldito, es una condena para el personaje. Así, al reflexionar sobre el íntimo estado en que se halla el creador, todo lo que es externo a él, al estado del arte, aparece como una rueda contingente que gira y gira, sin parar. La vida es mucho más cruel y más imperfecta, si se considera más allá de toda poesía, por lo que existe una preocupación vital en el personaje por la literatura como un ente vivo y expresivo.

“La escritura horizontal, uniforme, la que fluye sin obstáculos, la de quien posee un estilo propio, nunca brinda la margarita. Pero la escritura, por ejemplo, de Racine o Malherbe, perpendicular, relumbrante, está picada y punteada, ¿verdad?, de destellos; las piedras y los guijarros están ahí, un sinfín de citas trilladas y tópicos. Carecen de estilo, escriben sin estilo, ¿verdad?, pero te dan la frase, el centelleo, la bella margarita. Quizá es algo que tan sólo los franceses saben hacer. Quizá sólo el francés sabe dar lo que no quiere.” (Beckett, 2011: 66)

Pero no puede haber poesía sin comprensión razonable de la misma, por mucha que sea la abstracción reconcentrada en el término, y muy cierta su conexión sonora con la intuición del yo. Y esto ocurre porque los medios de conocimiento, de alguna manera superficial, acaban normalizándose, cosificándose para hacerse más “terrenales” y poderse manipular en ámbitos comunes y socializados. En este caso, el relato ha de establecerse en una vía de intelección conocida, que no sea ajena del todo a la especificidad cultural del individuo. Por eso, muchos de los relatos más “irreales” de la novela moderna poseen una apariencia convencional y efectista, como los relatos kafkianos. En opinión de Leopoldo Azancot, Kafka construye unos relatos “tan coherentes, tan lógicos, tan suficientes” que hacen llegar al lector consideraciones que, de otro modo, resultarían inaccesibles para el común de los mortales¹⁷, como ocurre, de forma parecida, con Juan Carlos Onetti o Juan Rulfo. Esta apreciación de la realidad física, como medio de indagación y de mediación con el lector, es llevada a extremos técnicos en Truman Capote. El espectáculo de la realidad más macabra, cruel y, no por ello, menos humana convierte a la novela en un género entre el documento periodístico y la exposición artística, haciendo excepcional un acontecimiento que, a pesar de lo sangriento y trivial, se hace cotidiano: la muerte de una persona por parte de otra, cometida sin un sentido racional del hecho, lo que describe Albert Camus con una elegancia fría y desusada. La muerte y la desconsideración por los valores humanos, también pertenece al género del ser, y establece fuertes contradicciones y sentimientos contrapuestos, imposibles de racionalizar. En *El lector*, Bernard Schlink cuestiona el papel de la memoria, y de la Historia, al revelarse como un obstáculo para la felicidad del individuo. Los personajes de la novela critican toda experimentación literaria, en una digresión muy sutil, pero también hacen de su vida un relato artificial, pues han convertido en mascarada lo que, en un principio, aparecía como un sueño de infancia, romántico y corpóreo. Al final, los acontecimientos descubren el lado negro de sus personalidades, y la incapacidad que tienen para comprenderse, a pesar de los esfuerzos. Lo único que permanece inviolable es el amor, y las consecuencias de su desaparición, que a veces permiten mantener una afectividad lejana y, no por ello, menos hermosa. La dualidad del objeto humano, en el curso del amor, se enfrenta a la negación del yo y su falta de razones, a la indolencia del que ama, cuando odia, o la crueldad que puede brotar del que admite el amor como parcela propia. Muchas veces, más allá de la impresión que

¹⁷ Azancot, Leopoldo: “Borges y Kafka”, Año XVII, 170 (febrero de 1963), pág. 6, recogido en Alonso Martínez, 1983: 262.

causa el relato de Schlink, toda humanización ha de venir inscrita en objetos inanimados, que parecen incapaces de arrebatar la ilusión de un mundo construido sobre la decencia. Concentrar las ilusiones y sensaciones del hombre en el espacio, en la experiencia continua que supone, es una manera de concebir al ser en el equilibrio fundamental de una felicidad frugal, pero consistente.

“Nos inclinamos sobre la borda y contemplamos el gran padre marrón de las aguas que bajaba desde el centro de América como un torrente de almas destrozadas llevando troncos de Montana y barro de Dakota e Iowa y cosas que habían caído en él en Three Foros, donde el secreto comenzaba siendo hielo.” (Kerouac, 2000: 168)

Puede que, por eso, la novela sea mejor en cuanto a mito de la realidad, como sustituto de ésta, igual que en *La isla del día de antes*. O puede que la novela, enfrascada en un presente rabioso, sea, paradójicamente, una reflexión continua, preocupada de su propia memoria y de la plasmación de esa continuidad pasada, que construye los moldes vitales de los personajes rehaciendo, desde el análisis de lo vivido, de lo consciente, un paradigma individual que se busca a sí mismo. Una –no resuelta- mirada en el espejo caleidoscópico de lo que eternamente vuelve a producirse, aunque la captación del momento permita trasladar esa monotonía a un plano conceptual, que la transforma y la adapta a un pensamiento más complejo y que pretende ser más esperanzador, como en *Malina*. Esta novela no tiene un argumento ni una acción precisos. No hay un orden cronológico o una trama, sino que las reflexiones en primera persona, las cartas y los párrafos que reproducen líricamente los pensamientos íntimos del personaje, se entreveran en el texto, conformando una tupida malla de ideas y conceptos. A veces, la novela parece un poema en versículos, asemejándose al *Candelabro de los siete brazos* de Rafael Cansinos. La literatura, en su afán lírico, se presenta como espacio modélico de una realidad interiorizada, auténtica.

“Como Apollinaire, mi hijo fue herido en un campo de batalla oscuro y silencioso que no conozco, y ha llegado con la cabeza vendada. Tendré que enterrarlo como a un soldado muerto en combate. Bird continuó llorando.” (Oé, 1994: 46)

O también como un reclamo de ideas que socializan al individuo; entre ellas, la de poder establecer un vínculo a través del relato, para lo cual se necesita un estímulo de la acción lectora que el mercado ha hecho desaparecer. Esta verdad aparece en la novela dentro de

una visión crítica, en el que es, para el escritor, el foro autorizado para un ejercicio intelectual de este calibre.

“Ahora tomemos al lector desesperado (...) se trata de un lector adolescente o de un adulto inmaduro (...) Es el típico pendejo (perdonen la expresión) que se suicidaba después de leer el Werther. Segundo: es un lector limitado. (...) un tipo o un engendro incapaz de leerse de un tirón En busca del tiempo perdido, por ejemplo, o La montaña mágica (...)” (Bolaño, 2012: 202)

La realidad, a través de la novela moderna, enseña el fútil transcurrir en que la sociedad civilizada la ha convertido; pero también dibuja el sometimiento del hombre a través de la violencia, típico de la historia de los pueblos, o por medio de la ceguera de la razón, como ocurre con Aldous Huxley o George Orwell e, incluso diríamos, con Marguerite Yourcenar. A veces, la reflexión sólo es consecuencia de la excepcionalidad de un suceso concreto. La novela moderna abunda en el ser a través de un motor inesperado: algo sucede que rompe la normalidad y entonces surge la pregunta sobre qué es la normalidad, puesto que ésta ha funcionado como un narcótico, que no nos deja apreciar nuestra propia esencialidad o la falta de la misma. En *Presentimientos* o en *Mañana en la batalla piensa en mí*, un accidente en vacaciones o la muerte de una amante desconocida, ponen en tela de juicio al individuo, trastocando el sentido que tiene de su propia vida, su autoconocimiento, obligándolo a un replanteamiento doloroso. En ambos casos, la excepcionalidad coincide con situaciones de placer, en las cuales el individuo ha bajado sus defensas frente a la lucha cotidiana, y muestra su mayor vulnerabilidad ante la desgracia inminente o inesperada. El presente puede que siga condicionado por la influencia histórica, hasta el punto de que el mundo de los muertos está vívidamente presente, ofreciéndose de manera mucho más directa, lo que revivimos en relatos como el de Elie Wiesel.

““Bedel –tronó- ¿están ahí todos los participantes?”. Yo respondí tímidamente que no lo sabía. ¿Cómo podía saberlo? Yo no veo a los muertos. “¡Pasa lista por los nombres” (...) Sé cuándo murieron y cuándo los enterraron... Los llamé, pues, a todos, uno tras otro, según el orden establecido (...) Y uno después de otro respondieron: “Presente...”” (Wiesel, 1991: 124-125)

En el juego renovador de la narración, interesa el punto de vista del individuo fracasado, jamás presente en primera persona con anterioridad. La literatura, a pesar de los esfuerzos, sólo puede reclamar su certeza cuando se descubre como artificio, cuando admite que es

una mentira, en su superficialidad instrumental. El arte, por lo tanto, se confiesa una banalidad, para reconocer que la verdadera pasión está oculta y que son, tanto la sociedad como la necesidad física, aquellos elementos que condicionan su apartamiento, sepultándola en la intimidad del autor. La supuesta libertad del individuo representa, en determinados casos, sólo una forma de inseguridad, que corre en paralelo a esta duda continua sobre el sentido de la escritura. Al final, la novela moderna aparece bajo la lente de autores que, como Henry Miller, rompen los moldes de la creatividad encorsetada.

En el metro, frente a los agotados viajeros nocturnos de la gran ciudad, me sumí en una profunda introspección, como la que sobreviene a los protagonistas de las novelas modernas. Como ellos, me hice preguntas inútiles, me planteé problemas que no existían, hice planes para el futuro que nunca llegarían a realizarse, dudé de todo, incluida mi propia existencia. Para el protagonista de novelas modernas el pensamiento no lleva a ninguna parte; su cerebro es un colador en que lava las verduras mentales estropeadas.” (Miller, 2009: 104-105)

Los modernismos, verdaderos ejes motores de la renovación novelística y social, actúan como un recuerdo-palanca, un centro de motivación de ese cambio artístico. En *Rayuela*, Cortázar, a través del personaje de Morelli, deja numerosas aportaciones sobre su sentido de la narratividad y sobre las teorías literarias que la ficción va elaborando. De este modo, también, Josep Pla aprovecha sus textos para disertar sobre Eugeni D’Ors y el modernismo, sobre el perfil estético del tipo modernista o sobre las contradicciones entre modernismo y humanismo, entre lo racional y lo sensual. *Ancho mar de los sargazos* confirma la idea de que el devenir del mundo es imparabile y que, por tanto, aunque la exaltación, lo soñado, no siempre cumple el ideal, es preferible el sueño estético que la pobreza de los hechos objetivables.

“En mi cama pensaba: “Estoy a salvo (...)”. (...) A la mañana siguiente desperté con la certeza de que nada volvería a ser igual. Todo cambiaría y seguiría cambiando.” (Rhys, 2004: 31)

Nina Berberova, que comprueba que ese fluir dinámico y arrasador no puede detenerse, se pregunta sobre la existencia de una esperanza para el ser humano. A pesar del talento natural o del esfuerzo, el destino parece acechar a los protagonistas de *La acompañante*, incapaces de entender la romántica injusticia que les depara el devenir de las cosas. Esa vida gris es la que destruye el horizonte de las personas, consecuencia de la modernidad mal entendida y del orden material de las ciudades. Los estereotipos que pululan por los

relatos, referenciando los sentimientos de los individuos, buscan aferrarse a una realidad equilibrada, indolente, en la que los sujetos no tenían que acudir a la pregunta para seguir vivos: una realidad que está abocada a la desaparición, y abre expectativas a una incierta felicidad, construida a fuerza de grandes esfuerzos y reafirmaciones.

“Este Blumhardt, al que sus compañeros llama Bataillon-Kommander, era un buen padre de familia. (...) Era el hombre de la vieja Alemania, un personaje de novela de Goethe.” (Blasco Ibáñez, 1923: 277-278)

Julio Cortázar desgrana ese proceso interior y, más allá de una simbología culturalista o de una técnica conectiva, que module vectores relacionales entre palabras significativas y explicaciones abstractas, que acaben explicando la realidad, utiliza la música como confluencia de ideas y como fuente constante de imágenes, en una metodología de la espontaneidad, de lo innato, que va redactando un discurso coherente y cimentado en la práctica de la experiencia sonora y visual. José Lezama Lima también utiliza su novela y personajes como foro de discusión intelectual, poniendo sobre el tapete ideas y contrargumentos, en un intelectualismo no disimulado. El barroquismo de su palabra llega al extremo de lo minúsculo y convierte lo grotesco, lo rechazable, en materia de sumo arte.

Es la acción la responsable del hombre. La idea de movimiento es idea de vida, de fluidez, de expresión del tiempo. Todo movimiento, en cuanto tal, no necesita una significación precisa, pues la posee en sí. El señor Sommer representa esta verdad.

*“¿Y adónde le llevaban sus caminatas?
¿Cuál era el destino de sus marchas interminables? ¿Por qué y para qué andaba el señor Sommer doce, catorce o dieciséis horas al día? No se sabía.”* (Süskind, 1992: 27)

Esa actividad incesante es influenciable desde el ámbito del cine. La nueva novela, que utiliza recursos cinematográficos y teatrales, en su búsqueda para apresar el movimiento y sostener una idea de la simultaneidad lo más acertada posible, invoca al lector como protagonista activo en el escenario, como en *La ley del silencio*. ¿Quién es el autor y quién el personaje? ¿Es positivo que se identifique la persona con la ficción? ¿Qué rasgos interesan y cuáles se pueden considerar reales y por qué? La confusión de los caracteres llega a la novela de Paul Auster como *leitmotiv* de una situación, que no puede darse más

allá de la captura de una imagen. La historia siempre comienza como un alud de indefiniciones, concentradas todas ellas en una impresión primera, en un fotograma, del que parten innumerables preguntas, recovecos, senderos mentales. Cuando el autor de *La trilogía de Nueva York*, que se cree personaje (y que en la novela, en realidad, lo es), se identifica con el ser desconocido, dando ese arriesgado paso en “su” realidad, los acontecimientos se desarrollan en otra dirección, cambiando el curso esperado de toda acción posterior. El autor pone su nombre al desconocido, como si él mismo hiciese lo que Quinn, su personaje, es decir adoptar la personalidad de alguien ficticio, cerrando el círculo de las posibilidades virtuales. Al darle al relato la perspectiva de una mente “anormal”, Auster convoca al lector a otro mundo que también está presente, y desarma las estructuras conocidas. Del mismo modo, Michael Ende construye su novelística sobre la guía vital que es la imaginación, que no conoce más límite que el autoimpuesto.

“Se puede salir de todos sitios –replicó el chico-, siempre que se pueda andar por los sueños.” (Ende, 2014: 254)

Lo que Auster logra, como Milán Füst, es la confesión, el diálogo con el lector, una participación activa en un espacio común. Para ello se vale de una consciencia de ficción, de relato construido *ex-profeso*. El mundo, entonces, formaliza su imagen de ente irracional, vitalista e instintivo, que todo autor de la modernidad viene persiguiendo, y adereza el relato con la presencia romántica del héroe derrotado, como principio vital y artístico. Henry Miller se afana, por su parte, en mostrar cómo es el proceso de la construcción literaria, para involucrar el sentido racional del lector y, de este modo, en *Plexus*, por ejemplo, deja constancia sobre el proceso de la vida en la mente del escritor. Para Miller, como para Cansinos, el de escritor es un oficio claramente desgraciado, y como ocurre en otros relatos, de la mano de Julio Cortázar o Borges, la crítica literaria parece ser el último refugio de la auténtica novelización del mundo, algo que vemos con profusión en Julian Barnes.

“Hasta que Dostoyevski los describió, no había conocido a gente que pensara como sus personajes y eso me recuerda que en su obra el criminal, el idiota, el santo no se diferencian demasiado, ¿verdad? ¿Cómo te explicas eso? ¿Quería decir Dostoyevsky que todos somos una misma substancia? ¿Qué es malo y qué divino? Tal vez tú lo sepas...yo, no.” (Miller, 2012: 525-526)

Las confesiones del autor sobre el sentido de sus palabras, que se acerca a la retórica de los textos clásicos, no sólo descubre la tramoya del hecho literario, sino que guía al lector sobre connotaciones del mensaje lingüístico que no se quieren dejar al arbitrio de la experiencia. Según David Lodge, los personajes de la novela moderna se imbrican directamente en las acciones y palabras, sin que en ello tengan protagonismo las descripciones. Su “técnica básica es la sinécdoque”, que parece sugerir y referenciar de forma innata (Lodge, 2011: 110). La ausencia de costumbrismo, de materialismo lingüístico, puede que se deba a la consideración inmaterial de la novela misma, del texto como presencia latente antes y después del texto mismo, como sugiere Emilio Lledó. Por tanto la objetividad del “después” del texto no es sino la presencia de una lectura *posible*. Es decir, la intencionalidad del fenómeno lector conlleva lo que el sevillano denomina la búsqueda de una *antropología textual* (Lledó, 1998: 88). En este sentido, la novela joyceana formula un modelo teórico independiente de todo molde anterior, por lo que su recepción obliga a una reformulación, también, de los parámetros de aceptación del discurso, más allá de lo aprendido. La realidad textual de *Ulises* nos lleva a la materialización de un sentido de lo literario que incide en su condición comunicativa, en la que no valen reglas que no sean las “reales”, las que dan sentido al fenómeno y que, sólo *a posteriori*, pueden ser teorizadas. Cada capítulo parece gozar de vida propia. No existe una continuidad explícita, y cada uno parece responder a una intencionalidad temática y discursiva particular aunque, puestos todos juntos, el rompecabezas –como en *Rayuela*– da como resultado un análisis conjunto de la cotidianidad de los personajes y del universo que les rodea. La unidad se alcanza desde la dispersión en una arquitectura, aparentemente, arbitraria e inconexa. En el prólogo de la edición de 1999, José María Valverde recuerda las palabras que Joyce confió a Djuna Barnes en el café Les Deux Magots, al respecto de la ausencia del autor en el fenómeno receptivo de la obra literaria, y de cómo ésta transmite valores que, en la mayoría de las ocasiones, no responden a un propósito inicial, pues es el lector el que se conecta al hecho creativo e imprime su propia *antropología recreadora*, parafraseando a Lledó.

“Lo malo es que el público pedirá y encontrará una moraleja en mi libro, o peor, que lo tomará de algún modo serio y, por mi honor de caballero, no hay en él una sola línea en serio.” (Prólogo en Joyce, 1999: 10)

La literatura, siempre en estos términos, acaba siendo una experiencia personal muy íntima de la que no escapa el carácter del individuo, esté a uno o al otro lado de la obra. Precisamente, la obra de Joyce, como representante de un modelo teórico que confirma la modernidad narrativa, hace de lo personal una voz actante más. Como recuerda Sonia Álvaro, el *Ulysses* habla abiertamente del tema de la muerte, como un lugar donde se puede “guardar un tesoro” (Álvaro Elviro, 2004: 44-45), y así el protagonista va proyectando “su estado emocional” a través de las distintas formas de muerte que va percibiendo a su alrededor. Del mismo modo, la referencialidad del héroe solitario impregna los soliloquios, algo que el crítico establece en el sentido de una separación del “elemento femenino, del objeto, de ese útero que ellos reclaman de uso exclusivo” (Álvaro Elviro, 2004: 59). La soledad y la búsqueda de la feminidad es un tema fundamental en la literatura cansiniana, pero también aparece en Henry Miller, en Heinrich Mann, y en muchos otros autores, como Nabokov o Bukowski. La identidad volcada en la narración da como resultado un héroe degradado, fracasado, culpable. Los “grandes hombres” de la literatura se han tornado antihéroes; la simbología joyceana invierte los términos temporales de la metacultura religiosa, volviendo al mito de Cristo “o el retorno del Judío errante” en términos de superar la culpa existencial (Álvaro Elviro, 2004: 142). En cierto modo, la existencia de Bloom o Stephen Dedalus no son sino la constatación de que el recorrido del antihéroe “pasa por la metempsychosis”, única manera de entender, a través de la experiencia repetida de la vida, que han de cumplirse ciertos órdenes de la conciencia y la fe. El lector es el autor real de la obra, en todo caso, y la mitología creada alrededor de la divinidad que atrapa al hombre en el círculo del tiempo, más que indicar los parámetros en los cuales puede o no desenvolverse, critica la supervisión ideológica de la mente humana, por factores externos a su libertad creativa. Para Edmund Wilson, el comportamiento del antihéroe en *Ulysses* es más auténtico en el momento del sueño, cuando las imágenes abordan al individuo, dando un “significado amenazador que no tiene nada que ver con sus funciones ordinarias” (Wilson, 2013: Posición 483-489). Se trata, por lo tanto, de revivir una emoción que había quedado sedimentada por el proceso adherente de la aprehensión conceptual, al ir acumulando acciones y encerrándolas, junto a lo sensitivo asociado, en pequeñas líneas explicativas y socializadas, a todas luces simplificadoras. Ezra Pound, no obstante, incide en la idea, que también tiene Hugh Kenner, de que la obra joyceana es un “callejón sin salida”, una obra recurrente que transmite la idea de que todo esfuerzo es inútil, puesto que el arte futuro carece de una expectativa de proyección (en Kenner, 2012: Posición 1064-1067).

Al ser un sistema cerrado se busca en sí mismo, se recrea en la palabra propia y en las acciones que se autoexplican, sin más referencia que el propio pensamiento repetitivo. Al final, como en Proust, los detalles ornamentales certifican el gusto modernista de Joyce por las pequeñas cosas, como motivadores principales de la pregunta en el ser: una acción-reacción del individuo al objeto, y viceversa, con connotaciones reflexivas. Proust, además, introduce lo oriental como signo de lo excéntrico, como hace Cansinos Assens, abriendo la forma a consideraciones estéticas no reconocibles, distantes, que prediquen un pensamiento menos rígido. El tiempo, acompañando el fenómeno, fluye, va y viene por la narrativa proustiana, explicándose, anticipándose, dando las claves de los vacíos y los huecos de la trama.

“(…) tropezó con alguien que iba en dirección opuesta: era Odette, quien le explicó más tarde [futuro cercano] que al no encontrar sitio en Prévost, había ido [pasado remoto] a tomar un bocado en la Mison Dorée, instalándose en un hueco donde él no la había descubierto [pasado más cercano] y ahora [presente] se disponía a volver a su coche.” (Proust, 2001: 74-75)

Aunque, a veces, la experiencia no nos sirve para completar el conocimiento. Todo hecho contempla un devenir, una consecuencia del futuro. Revivir el pasado es entender el presente y proyectar el futuro. La idea de búsqueda, similar a la que vimos en Joyce, es la búsqueda de un tesoro, explica Nabokov, porque Proust eleva el “tesoro del tiempo” a espacio mítico, donde quedan las emociones que un día asimilamos e hicimos desaparecer, y donde se contiene la explicación, en otras cosas, de la materia artística (Nabokov, 2012: 313). Arnadu Dandieu -recoge el crítico- cree que *En busca del tiempo perdido* es una “evocación, no una descripción del pasado”, en lo que coincide con Nabokov, al hablar de la obra proustiana como de una refracción, como de un instrumento de espejos que consigue desdoblarse la realidad en imágenes segmentadas, que fluyen unas sobre otras para atrapar la complejidad, sin que el hecho cierto de los personajes o el mundo en que se contienen tenga la menor importancia, más allá de un simple contexto referencial. La técnica proustiana, que se recrea en la metaforización de la realidad, llega hasta el último extremo de la frase, condensando sus capacidades en una amalgama de imágenes, sonidos y derivaciones semánticas pocas veces vista. Para Nabokov, los personajes joyceanos, a diferencia de los proustianos, se definen desde un primer momento, ofreciendo la posibilidad al lector avisado de reconstruirlos, como en la obra de Faulkner. En Proust, el individuo es el camino hacia una creación, y por lo tanto, está

indefinido en su existencia inmediata. Entonces, la proyección del ser y la participación de las conciencias ajenas, será importante en la consolidación del carácter del sujeto (Nabokov, 2012: 325). Resulta de vital importancia, para el crítico, el proceso por el cual Proust, al intentar recuperar las sensaciones que habían quedado en el espacio de la memoria, descubre que ha de hacerlas permanecer en el presente, dada su volatilidad, puesto que el “mero examen de los recuerdos o sensaciones pasadas no le revela su importancia” (Nabokov, 2012: 362-363-364). La obra de Proust, en tal caso, es una lucha constante por mantener a flote la pesada carga significativa de la conciencia volátil del hombre, con el fin de ofrecer consistencia y verdad a la asolada presencia del individuo en el mundo. Esta manifestación libre y voluntaria del sujeto es una continuación de los postulados románticos, cuyos restos, expresados en la búsqueda de la feminidad y en el malditismo baudelaireano, impregnan toda la novelística del siglo XX.

“The place of the femme fatale is exceedingly dangerous. The female narcissism which becomes an emblem of the poetic word, articulated in the figuration that endlessly seduces desire and refuses meaning, embodies the violence of the word as act.” (Clark, 1991: 104)

El otro aspecto crucial en la recuperación de los sentimientos del individuo, convoca al autor-protagonista a descubrir su lugar entre el fluir natural de las cosas. Por eso es por lo que el narrador expone sus puntos de vista sobre asuntos relacionados con la trama, aunque los libros –y esto se ve muy claramente en Julian Barnes- parecen una excusa para hablar de la estructura y la construcción de textos literarios. Toda la digresión acerca del papel del arte es una recuperación también de la consciencia del autor, sobre sus propios fantasmas creativos y existenciales, que difieren de los del héroe cotidiano pero que, en el fondo, llegan a los mismos lugares comunes. En *El loro de Flaubert*, Barnes procura segmentar, trasponer, a Madame Bovary fuera de la obra de Flaubert, recuperándola desde su posición de lector crítico; en tal caso, no se trataría de una novela en la que se escenifica la búsqueda de una libertad por medio del amor, una liberación revolucionaria, simbolizada en el mito de la mujer amatoria, sino que dibuja la realidad de un individuo, el femenino, que más allá de toda idealización, tiene miedo a amar y a padecer las consecuencias de ese sentimiento desgraciado. Barnes, por lo tanto, no sólo desmitifica a Flaubert desde su posición de lector, reescribiendo la novela, sino que desmembra el mito de la feminidad, para acercarlo aún más a la impresión que produce la obra en el individuo, y que él capta desde su órbita experiencial. Todo ese universo expresivo, que

los autores explican, se enmarca en una serie de reflexiones que, como en el caso de André Breton, tratan de llegar al fondo de ideas consideradas excéntricas. La locura de Nadja debe ser relacionada no sólo con lo exótico, sino también con el sentido limitado y convencional que no deja margen a un pensamiento diferente. La libertad, al ser ilimitada es, en cierto modo, una locura, y justifica la personalidad del protagonista. En todo caso, la imprecación a los sujetos de la novela se hace por necesidad propia del autor, que es la misma que la del lector, llegando a los términos de la confesión personal. La continua alusión a los interlocutores, nos recuerda dónde está el foco y la proyección del relato, es decir su perspectiva.

“*Amaba a algunos amigos (vosotros entre ellos), pero más a la amistad que a ellos mismos (...)*” (Gide, 2001: 25)

En *L'Immoraliste*, Gide utiliza la pasividad del héroe, en palabras de Ralph Freedman, para investigar el hecho moral contenido en toda sensación (Freedman, 1972: 201). Para ello, convoca la presencia del mito de la feminidad, que en este caso está proyectado como mito de la fe, y la del individuo arrastrado a los extramuros de la sociabilidad. Este esquema de diálogo es exactamente cansiniano, aunque la fe y la feminidad no siempre coinciden en la novela del sevillano, y es el símbolo de la mujer el que contiene el germen de la revolución pasiva del protagonista, adquiriendo valores que son más considerables que los del héroe inamovible, algo parecido a lo que leemos en *El ángel azul*. La visión de Gide, explicitada en *Les Faux-Monnayeurs* es la de una novela institucional en los términos de su ontología particular, sin apartarse del sentir de obra de arte que construye los elementos intelectivos más complejos (Freedman, 1972: 231-232). El clasicismo en el arte supone la no desviación de su naturaleza artística y expresiva, lo que conlleva un compromiso modernista a ultranza. En este sentido, la obra recupera valores que habían sido consolidados por las formas clásicas del género literario. Las imágenes gideanas escenifican teatralmente el proceso cognitivo que conlleva la lectura e incide en la proyección de los monólogos “a través de la mente de otros” (Freedman, 1972: 261), sin que se llegue al extremo de la técnica joyceana, aun manteniendo el lirismo en su más exaltada intencionalidad. Los poemas en prosa, que describen ciclos naturales, actúan, como en *The waves*, de referencias sensoriales que tienen apariencia cronológica, de un tiempo virtual. La transformación de los objetos “de acuerdo con la hora del día o el momento de la estación”, no deja lugar a dudas sobre el determinismo consciente de la

fluidez del relato y los acontecimientos (Freedman, 1972: 310). La vida de los personajes, por lo tanto, discurre al ritmo que marcan los ejes naturales de los objetos, que al contener la impresión del individuo, van elaborando el perfil de la vida de los mismos, cuya referencialidad está implícita en el margen sensitivo de las cosas y su capacidad de motivación sensorial. Es lo que Freedman llama “motivos específicos” (Freedman, 1972: 313). Por eso la memoria común actúa como medio de diálogo entre los actantes. Y, por eso, las imágenes construyen un espacio de comunicación. Virginia Woolf, según el crítico, se establece más allá de la comunicación ordinaria por un problema de “desconfianza” en el modelo tradicional de diálogo, conectando con Gide en este sentido, por lo que su modernismo colorista crea un mosaico de imágenes y experiencias que establecen un sentido armónico de la vivencia (en Freedman, 1972: 335-336). El yo, entonces, sería una visión poética, un arma sonora. La poesía, opaca en muchas ocasiones, produce una distancia con el lector que es buscada o que puede resultar un obstáculo para la comunicación y la transmisión de sensaciones. Ocurre con algunos pasajes de Djuna Barnes o con el propio Joyce, pero no con las alegorías más “clásicas”, como las de Hermann Hesse, que utiliza herramientas familiares para el receptor de la obra, sin perder el valor poético de sus narraciones (Freedman, 1972: 346).

En el curso vital el tiempo atropella al hombre, que trata de ser fiel a sus principios y modo de vida. Es el orden impuesto por la sociedad el que le empuja a cambiar. Toda forma de idealismo ha de morir. Un libro, en consecuencia, es una utopía, un intento inalcanzable. Las discusiones sobre literatura que leemos en *Sobre héroes y tumbas*, por ejemplo, son un signo de la novela moderna. La palabra lleva en sí la historia, desde su origen, no nace en el vacío y reaparece para motivar la disputa, para establecer cuestiones no resueltas, que martillean el curso de los objetos, pues definen una indeterminación, un vacío que persigue al yo. Las diferencias entre la teoría y la práctica, que algunos individuos enarbolan como síndrome de una imposibilidad, no son más que excusas para evitar el compromiso moral que afecta a todo individuo, en su complejidad y en su indiscutible e inacabada forma, que produce insatisfacción pero que es la única forma de certeza posible.

“Son muy lindas las teorías sociales, pero cuando hay que parar la olla, como vulgarmente se dice, entonces, amiguito, hay que agachar el lomo y hay que comprender que el mundo no está hecho para esos soñadores, para esos Malatestas o Kropotkines.” (Sábato, 2008: 160)

La soledad, el desprecio por el mundo y su amplitud, encuentran en lo desconocido, en lo exótico, un mundo nuevo capaz de hacer fluir sentimientos dispersos pero llenos de intensidad, novedosos, que reconcilian a la chica, protagonista de *El amante*, con su vitalidad escondida. La vida, como representación, destila en esta novela un modo de marco pictórico de una época que se agota en sí misma, y la observadora que lo ve describe un mundo en destrucción, al igual que el personaje de *Adiós a Berlín*. ¿Qué es, entonces, la memoria sólida? Igual que en *Sábado*, el propósito inicial de la literatura acaba abocado a un fin siniestro, indeciso, que plantea la negación de la propia creatividad y su función social y ontológica. Es una postura crítica exagerada, finalista, pero normal en cuanto a la ética del comportamiento intelectual, que no acepta ningún tipo de dogma. La escritura, seguramente, “no es nada” (Durás, 1995: 13), dando la razón a los procesos narrativos cíclicos joyceanos, que explicamos anteriormente. Sin embargo, es indudable que el hombre es el centro del universo, y como tal se muestra; la naturaleza modula una visión o experiencia que depende del individuo. Por lo tanto, lo irracional es una obligación para el conocimiento, y así lo entiende Thomas Mann al no distinguir “estupidez de la inteligencia”, a través de las conversaciones que van conduciendo a Hans Castorp a una inseguridad equilibrada de sí mismo (Mann, 2005: 855-856). Éste es el germen del arrabal, que veíamos en capítulos anteriores. El arrabal, como mito de la literatura moderna, se plantea desde el sentir de la “masa”, en el orden filosófico orteguiano, donde, como dice Rebeca Gualberto, al respecto de *Manhattan Transfer*, “no hay ciudadanos privados”. Y, por lo tanto, se detecta una “enfermedad comunitaria” que Bradbury identifica con la ciudad moderna, estéril y deshumanizada (en Gualberto Valverde: 189-190). Tanto es así, que el individuo asocial, excluido de antemano del orden establecido, busca su integración por medios que son, a veces, detestables puesto que indican una sumisión inmoral y extraña a la conciencia misma del sujeto. Pasa con Caddy, en *El ruido y la furia*, que integra todos esos valores prototípicos que la sexualidad femenina integra en el nuevo símbolo de la mística femenina y de la belleza. Si en Cansinos éste es el símbolo que aúna los diálogos narrativos, y que sirve de eje a los comportamientos de los personajes de alrededor, dando la impresión de ser un ente socializador al margen de las instituciones aceptadas, en Faulkner revela determinados comportamientos psicológicos que muestran la desviación sentimental de los individuos. La postura de Caddy es tan abiertamente destructora de sí como integradora de su mundo, actuando de palanca para favorecer determinadas posibilidades que la familia le niega,

como representante del poder materializador de la sociedad. Caddy es un personaje muy parecido al de *El ángel azul*, o a cualquiera de las prostitutas cansinianas e, incluso, al perfil de una Djuna Barnes, transformadora en los órdenes del pensamiento y la dimensión lingüística, en este caso.

“She is to be read as representative of the popular because she stands for an antagonism which is clearly motivated by pleasure, by her desire to experience contact with men. Her loss of virginity and her lovers are attempts to avoid the social discipline of her family and her time. At the same time, her pregnancy is turned into a mechanism of integration into society through marriage away from the family.” (García Mainar: 66)

La mujer, como objeto de belleza, pero también como catalizador de los deseos sexuales y revelador de las posibilidades del sentimiento espontáneo como agente socializador, y transformador de las cosas, ejerce una influencia muy poderosa en el entorno. Caddy, igual que Última o Sophy, o tantas otras, supone una mirada motivadora al interior de los sujetos, un espejo. Por lo tanto, la mujer es un elemento sustantivador de la modernidad y un testigo de los conflictos que surgen entre los conceptos de identidad masculina, corresponsable de la metacultura machista e históricamente arraigada, y un nuevo impulso social, que nace de la concepción modernista, de la apertura estética y de los nuevos valores morales, integradores, que procuran una valoración de la mujer muy distinta. Caddy, como la literatura de Djuna Barnes o los personajes de Doris Lessing, suponen un símbolo del potencial evolucionista de los modernismos, insertos en la renovación del género de la novela. Ofrece un multiperspectivismo muy aleccionador, pedagógicamente impecable, que reelabora el concepto de cultura y los vectores relacionales, a través del sensitivismo, una herramienta que comparte con la visión moral del creador modernista. La atención a la distinción formal de los textos es propia de un elitismo aristocrático y, en tanto que rechaza la visión popular aceptada, convoca a la imagen de la mujer como una excepcionalidad del pensamiento, de la intelectualidad y de la transformación social. La subjetividad del pensamiento (“subjectivity of knowledge”) sigue estando en la línea de división entre los sexos, concebidos históricamente como tipologías sociales distintas, con rasgos que certifican la presencia imponente de una metacultura despersonalizadora (ver García Mainar: 72). Por lo tanto, el lenguaje de la feminidad, como mito de los procesos dialécticos del conocimiento ontológico, es un lenguaje exclusivo, intelectualmente avanzado y de amplia perspectiva, así como de enorme belleza estética. Pero también se invoca la presencia de otros

personajes simbólicos, de caracteres excluyentes, asociales, que se han visto arrinconados en los umbrales de la nada más absoluta: personajes que no poseen inteligencia normalizada, cuyo lenguaje se sitúa en la irracionalidad, en la incomunicación y en la opacidad. Estos actores, cuyas voces son privilegiadas desde la voluntad intelectual de reflejo de las sociedades y sus flujos conscientes, traen a la escena de la narración los paisajes de la miseria (*Tiempo de silencio*), los vacíos incongruentes del silencio (*El Jarama*), el ruido fútil de una soledad colectiva (*La colmena*), el deje indolente de la negatividad y el síndrome destructivo (*La familia de Pascual Duarte*), y, por eso, como dice Robert Saladrigas, la obra de Faulkner, utilizando a un “idiota” para que narre los acontecimientos, logra un “hallazgo único en la historia de la literatura moderna” (Saladrigas, Robert: “Introducción”, en Faulkner, 1997: 7). O, lo que es lo mismo, reinventa el cauce de comunicación de los seres de la novela, que no pertenecen al canon decimonónico o tradicional, sino que acuden a la invocación de la palabra original. En esa deformación de la palabra, para llegar a los márgenes de la sonoridad expresiva, tiene un papel fundamental la parodia, la caricaturización de los objetos. Como dice Inmaculada Cobos, en la obra de Djuna Barnes –también en Hasek o en Torrente Ballester-, lo picaresco, lo humorístico, lo degradado, explotan “lo indeterminado del texto” (Cobos Fernández, 1995: 56). Por eso, en la misma línea, Linda Hutcheon cree que esta técnica implica un “reconocimiento de los códigos literarios”, suponiendo, entonces, que toda la exhibición de la tramoya novelística llama la atención, no sólo del carácter ficticio y desrealizador de la novela, sino también del propósito aleccionador que toda estética artística esconde, y que ha de vincularse con una lectura crítica y “literaria” del texto. Por eso, se llama “la atención del lector sobre las conexiones falsas” (Cobos Fernández, 1995: 59) o, como ocurre en *Rayuela*, sobre los modos de afrontar la lectura de la novela, y cuáles son los significados de cada segmento o parte de la misma. No extraña, por tanto, que el valor de los sueños sea repetitivamente concebido por los distintos autores, que la imaginación invada los espacios físicos, que las paradojas formen parte de la existencia de individuos solitarios, que lo *kafkiano* parezca natural y conforme una cotidianidad asfixiante, que las sociedades se virtualicen hasta el relato orwelliano o que el hombre se transforme en lo peor de sí, relacionando la inocencia con el terror y la muerte, como en la novela de William Golding. Los antihéroes matan, o se suicidan o desprecian a los semejantes, o aman lo destructivo, o sienten el vacío y la desconexión de la realidad, o se encierran en la miseria, o piensan colectivamente a través de una experiencia única, solitaria. En el lenguaje se mezclan diferentes concepciones

comunicativas, se introducen términos que no pertenecen al orden del discurso, se manipulan las acciones morfológicas y se crean sintaxis alternativas, se alteran los niveles de comprensión, se inventan nuevos órdenes, se trasladan los hechos a la metáfora, se compilan enormes alegorías de ínfimos acontecimientos y se simbolizan seres excluidos y asociales. La marginalidad y la extrañeza ganan el terreno de la afectividad emocional y de la realidad histórica, contenida en el instante del fenómeno experiencial. Lo sexual aglutina el simbolismo femenino, la condición asolada del hombre en la modernidad, la virtualidad de la pasión del yo y la condición enajenante del colectivo, inmoral e ilegítimo, a pesar de su elevada influencia y posición dominante. La búsqueda de la realidad es una acción perpetua y humana, inacabada desde el principio. Los personajes de Djuna Barnes viven sus deseos y mentiras, falsas personalidades, como en la obra de Nina Berberova, desarrolladas cual verdades sólidas, a través del diálogo y la socialización entre costumbres aristocráticas, salones y apariencias benignas –que también vemos en Marcel Proust-. Este costumbrismo superficial maquilla las bajas pasiones, las carencias y los dolores, que no son nada comunes, en muchos casos. La exacerbación de los deseos mundanos conduce a la reflexión y a un lenguaje poético nada común, soez y de relieve destacado, que convierte en cotidiano lo que sonaba a extraño o prohibido. Aquí conectamos con la literatura de Henry Miller, de Charles Bukowski o de William Burroughs. Desde el punto de vista de la complejidad arquitectónica, esta mezcla de objetivos lingüísticos, proporciona un *collage* de sensaciones intelectivas muy interesante, y motivador. En *La saga/fuga de J.B.* el libro nos presenta una realidad multiforme y coral, donde lo lúdico, lo erótico y lo místico-folclórico se mezclan con lo científico-histórico, y donde los personajes se apropian de la voz y los espacios con libertad, siendo Castroforte el eje común y el área vivencial que comparten. La vida en el pueblo, espacio mítico cerrado, se centra y sustenta en dos mitos, que representan lo histórico, lo arraigado, lo metacultural: las lampreas del río, que son fuente de prosperidad, y el Cuerpo Santo, que es la divinidad, la protección y que, por lo visto, pertenece a un particular que lo ha robado de la Colegiata, lo que crea un conflicto entre el interés material y privado, y la esencia colectiva del objeto, que no tiene más importancia que su entendimiento semántico como signo social. La realidad de esta novela, al margen de todo ello, nos presenta una disgregación inabordable: transcripciones de textos, traducciones y documentos que producen el efecto de un mosaico, un abigarrado texto narrativo-cultural-folclórico-memorístico y, en definitiva, una verdad de lo inverosímil, construida sobre la desmembración de lo popular. En Juan

Rulfo, como en Carlos Fuentes, la realidad se forma a partir de fragmentos narrativos inconexos, aparentemente, pero cuya disposición vertebra el sentido del relato, de forma que el tiempo tenga su papel en la disposición alternativa, implementado por el yo que cataliza todo orden consciente: el personaje central que compone Juan Preciado o Artemio Cruz.

Para Günter Grass el sistema es una promesa de su propia destrucción, por lo que la novela sólo se puede ajustar a los parámetros de la realidad en la medida en que la fórmula del cuento narra los hechos. Lo apropiado es barajar la tragedia en términos de fantasía, moraleja, fábula, para apropiarse de los detalles, los espacios, la emoción y el color, que toda la negatividad impide apreciar.

"Ilsebill (...). Mientras comíamos aún, dijo con la boca llena: "¿Nos vamos enseguida a la cama o quieres contarme antes cómo-cuándo-dónde empezó nuestra historia?"" (Grass, 1986: 19)

Al contrario de lo que supone la redacción de *El rodaballo*, Hermann Hesse utiliza un esquema ensayístico-histórico para la presentación del texto, frente a lo fabulístico y mitológico de la Historia de Grass. Hesse busca el mismo efecto, aunque recurriendo a una verosimilitud científica que cubra la construcción de una Historia que certifique nuestro conocimiento de la Humanidad. El autor, en tono formal, y en primera persona del plural, nos introduce a lo que parece ser, como dice, un "ensayo", un trabajo donde se hacen aclaraciones documentales previas y se advierte sobre los objetivos y principios seguidos. *El juego de los abalorios*, por lo tanto, pretende una racionalización del hecho creativo. Pero desde la propia biografía relatada comienza el desconcierto. El trabajo está abocado al mito, a la fábula, al folclore, como la obra de Grass. El mito y la leyenda invaden la vida de Knecht, y el propio autor lo reconoce en el texto. La opinión del biógrafo, sobre el despertar vocacional de su personaje, acaba literaturizando definitivamente un texto, aparentemente, aséptico lo que nos indica que estamos ante un engaño literario. Castalia no es sino una arcadia educativa, una idealización, un paradigma, un modo de entronización de ideas. Hablamos de una sociedad espiritual del conocimiento. En una sociedad del conocimiento, la Historia es el reflejo de la degradación humana y su estudio acaba siendo un pasatiempo negativo y fútil. En la obra, más concretamente, el primero de los tres cuentos recogidos alude a la relación de sabiduría del maestro y el alumno –como en el paradigma cansiniano-, sometidos a la

evaluación perniciosa del pueblo ignorante. Es este pueblo el que decide; mientras, todo atisbo de sabiduría permanece en los discípulos como un estigma, más que como una bendición. El saber es una lacra perseguida por los indocumentados, supersticiosos, que no tienen relación alguna con los fenómenos naturales y que viven en la prodigalidad del miedo. El miedo acaba devorando a la razón, lo que está representado en el meteorólogo de la tribu. “El confesor”, por otra parte, es una fábula del hombre sabio que comete errores y que cuenta a su discípulo en qué consisten, y cómo estos errores no pueden oscurecer su acción o pensamiento, ya que el hombre es propicio a ellos. Las enseñanzas, la sabiduría, la fidelidad y el sentido de la religiosidad, une a los hombres a través del tiempo, son un apoyo a su soledad. Para Italo Svevo, el descubrimiento de esa contradicción que supone la Historia obliga al individuo a aceptar lo azaroso e imprevisto de la vida y a “integrarnos en su totalidad” (Cueto, Alonso: “Zeno Cosini y las paradojas de la voluntad”, en Svevo, 2001: 9). En esto Svevo y Kafka tienen similitudes: la opresión social o familiar producen indecibles consecuencias. Cansinos también tuvo un padrino autoritario y sufrió escasez, algo que marca fuertemente el destino y el pensamiento de los sujetos. Por tanto, para “Valorarse frente al padre, frente a los demás”, el autor debe mirar en sí mismo, ya que el padre no tiene en cuenta al objeto literario como un referente válido; sin embargo, como dice Cueto, para este tipo de sujetos creativos “la vida escrita se vuelve mucho más intensa que la vida misma” (Prólogo en Svevo, 2001: 12). Igual que ocurre con el soldado Svejik, para huir de la realidad no hay nada mejor que enfermar, algo que también conocen personajes como Hans Castorp y, de modo artificial, el protagonista de *La naranja mecánica*. Zeno, así, elude el hecho de que los hombres sanos “están inmersos” en la vida que él detesta. “Son los sanos los que están expuestos a la muerte”, esa muerte que rodea la cotidianidad, y que llega hasta los últimos rincones de Comala, en la fábula de Juan Rulfo, o protagoniza la vida en Santa María, en *El Astillero* (Prólogo en Svevo, 2001: 20). El hecho de que Zeno establezca un diálogo con el psicoanalista, descubriendo sus interioridades, nos pone en el camino de una confesión originaria, desnuda, auténtica. Todo en él es una “batalla permanente”, al ser un individuo que, como dice Ortega y Gasset, anda condicionado por sus circunstancias, que no son contextuales sino humanas. Al desaparecer la figura censora del súperyo, del padre, Zeno se “enfrenta a la vastedad de un mundo sin leyes”, preguntándose “¿Qué voy a hacer yo ahora (...)?” (Prólogo en Svevo, 2001: 22-23). La falta de referencialidad personal alude a los patrones de la heredad lingüística. La palabra con la que se nace es la palabra conocida, pero sólo superficialmente. El vacío y la soledad existencial son los que

empujan a que el hombre realice un esfuerzo de aproximación a su verdad innata, que sólo espontáneamente ha de brotar pero que parte de una situación de aceptación del vacío, nihilista y desesperanzadora, donde toda expectativa debe ser re-creada, de nuevo. Para Alonso Cueto, por ello, en ese proceso descentralizador, desrealizador, que exige un apartamiento de todo código metacultural y familiar, Zeno se convierte en un “autista”, para los demás (Prólogo en Svevo, 2001: 25-26). Pero desde la debilidad alcanza a destruir el paradigma de la fortaleza social, representado por Guido, lo que supone una fábula del héroe romántico, que vence en la adversidad. Y lo hace mostrando su interior, sus emociones, en un lenguaje de la sensibilidad que supera cualquier obstáculo. Los parámetros aceptados son sólo un engaño para Zeno, algo que garantiza débilmente una falsa seguridad. Pero los hombres realizan los actos con la convicción de que siempre permanecerán inacabados, de que la acción tiene validez en su constante movimiento hacia alguna parte, sin finalizar el recorrido. En el fondo, Zeno Cosini busca la realización en la pequeñez, en lo inmediato, revalorizando el poder de la experiencia cotidiana, del acercamiento del lector a lo innato, que surge del fenómeno receptivo de los objetos y sus consecuencias. La propia vida es algo ajeno, extraño a nosotros como principio reflexivo, así que urge experimentarla y sacar conclusiones, paso a paso. Todo ese pesimismo y fatalismo que afecta a la Humanidad, surge de la incapacidad de dominar los elementos que inciden en la vida del sujeto. Pero Zeno demuestra que hay modos de enfrentarse a la realidad, desde el interior y que éstos ayudan a soportar los cambios, que la falta de referencialidad ha producido.

“(...) depende del azar que estemos atados a una rueda móvil o a una inmóvil. Siempre es difícil desatarse.” (Svevo, 2001: 362)

El camino más corto al éxito venía representado por la anarquía bohemia, donde el engaño de la vida, al menos, bosquejaba un proyecto creativo que, aunque falso e irresponsable, podía caracterizar un espacio vital propio. Pero en la novela moderna la esclavitud y la angustia a que se ve sometido el sujeto son los que suponen una verdadera garantía de triunfo. El sentido del “divino fracaso” cansiniano establece un nuevo código de conducta del creador, y también, en cierta manera, del personaje, al aceptar la realidad incuestionable de todo hombre, más allá de la materialización de sus acciones, que están vacías de contenido.

“-¡Por qué diablos tendrá todo el mundo tantas ganas de triunfar!... Me gustaría encontrar a alguien que quisiera fracasar. Eso es lo sublime. (...)

-¿Qué puedes hacer con el éxito después de obtenido? No te lo puedes comer ni beber. Comprendo, claro, que las personas que no tengan bastante guita para comer y todo eso se desvivan por encontrarla. Pero el éxito...” (Dos Passos, 1989: 201)

El hombre, por lo tanto, es el único recipiente de la posibilidad inagotable, y el poder de la narración sólo puede permanecer en los tiempos de una realidad imperecedera, intemporal, al recluir a la existencia cotidiana en los márgenes de la contingencia, algo que percibimos al leer *La náusea*. Por lo tanto, si el hombre es una posibilidad, lo es como herramienta útil que surge del pensamiento y, en tanto así, la racionalización del ser sólo puede provenir de la convicción del hecho ontológico, de la reacción sensitiva al principio motor que surge del pensar.

“Porque ocurre que, en ciertas cosas, es imposible comparar, relacionar, lo que se vive con lo que se piensa o aprehende.” (Musil, 2003: 100)

En una visión histórica del ser, el hombre podría pasar por un objeto irreconocible.

“La verdad es que tiene algo de bestial ese cráneo alemán, algo de antihumano.” (“En la luz del día. Visión estelar de un momento de guerra”, Valle-Inclán, 1970: 178)

Pero la historia, como la bosqueja Woolf en *The waves*, es un completo fraude. Así que no hay otra manera de entender la complejidad que dejarla fluir. En *Espejo roto*, Mercè Rodoreda hace que aparezcan los diferentes personajes como un coro clásico, conformando el poliedro coral de la novela, que busca un cierto apaño de la simultaneidad que se produce en la existencia. La escritora presenta un mosaico humano donde cada pieza juega un papel diferente. Las múltiples caras del ser humano se van perfilando, de este modo, contrastando sus miedos y sus virtudes, para, finalmente, poder afrontarlos. Otras veces, el personaje no pretende ser alguien normalizado, ni introspectivo, sino alguien irreal, imposible, como ocurre con T.E. Lawrence, cuya biografía aventurera está impregnada de un quijotismo que, a pesar de lo acontecido, que es “real” en el sentido de contrastable con los hechos registrados, aparenta una forma de romanticismo que está fuera de la historia, construyendo un destino propio. Lawrence es, en realidad, *Lawrence de Arabia*, la personificación perfecta del mito literario; por esto, el personaje, la persona, tiene como referente íntimo la obra de Thomas Malory, la *Morte d'Arthur*, que leía

durante los cómodos días de descanso en Jartum. La leyenda de Arturo y la de Lawrence prolongan el sentido de la experiencia cervantina hasta los límites de la historia, en una imbricación pocas veces lograda.

3.10.5.2. Elementos conceptuales.

Josep Pla sobre la naturaleza de la novela:

“A pesar de la pasión que siento por las cosas de la literatura no he podido aficionarme nunca a leer novelas. Todo lo que las novelas tienen de exposición, lo encuentro plausible; cuando empieza el conflicto y se inicia la ficción del desenlace, entonces no puedo más: el libro se me cae de las manos indefectiblemente. Las novelas son la literatura infantil de las personas mayores.” (Pla, 1999: 444)

Este es el sentido degradante de la literatura decimonónica a que se refieren los modernistas: la evaluación del proceso narrativo como una construcción ontológica que está más allá de toda trama argumental y todo artificio histórico. Los hechos no pueden circunscribirse al anecdotario común de la humanidad y al costumbrismo vacío, y, por tanto, la novela se busca en su ser de diálogo con la conciencia individual, elevándola a voz narradora. Si *El loro de Flaubert* comienza como un reportaje periodístico-histórico-biográfico sobre el autor francés, descubrimos, enseguida, que lo que realmente importa es la opinión crítica de Julian Barnes, despejada abiertamente a las primeras de cambio.

“¿Por qué la escritura hace que sigamos la pista del escritor? ¿Por qué no podemos dejarle en paz? ¿Por qué no nos basta con los libros? (...) ¿Cómo es que las reliquias nos ponen tan cachondos? ¿No tenemos la fe suficiente en las palabras?” (Barnes, 1994: 14-15)

Para poder desarrollarla, utiliza una serie de simbolismos y de ejes narrativos: el loro es uno de ellos, una clave vital que enlaza con el pensamiento íntimo de Flaubert, que es otro símbolo, un objeto, una premisa, una excusa y no un fin. Que la literatura es el tema principal de la obra lo confirman ciertas experiencias: el capítulo que llama DICCIONARIO DE TÓPICOS, por Geoffrey Braithwaite, es un desagravio contra la literatura embadurnada por la simpleza de la crítica, y la mediocridad de los lectores. Supone una clara invitación a reflexionar. ¿Es el motivo de esta indagación, tal vez, una confirmación personal del

caso Bovary en la persona del narrador? ¿Qué implicaciones tiene esta relación causa-efecto? La metáfora del loro de Flaubert puede significar, en cualquier caso, la búsqueda infructuosa del autor tras sus restos mortales (escritos, testimonios, objetos, etc.), ya que el hombre es ininterpretable al completo.

Las opiniones sobre el proceso constructivo y la situación de la novela, hacen de la reflexión un entramado literario-crítico, como hemos visto, típico de las tendencias novedosas y revolucionarias del género. El escritor, como en *Nadja*, opta por desnudarse. André Breton, al hallar el paisaje que explica todo hecho perceptivo (amor, filosofía, etc.), completa su lista de símbolos y búsquedas; ya no puede haber representación, sólo presencia.

“¿Será posible que termine aquí esta extraviada persecución? Persecución en busca de qué, no lo sé, pero persecución, para utilizar de este modo todos los artificios de la seducción mental. (...) nada de todo esto, nada de cuanto constituye para mí mi luz propia, ha sido olvidado. ¿Quiénes éramos nosotros ante la realidad, esa realidad que yo conozco ahora postrada a los pies de Nadja, como un perro retozón? ¿En qué latitud podíamos encontrarnos, entregados de ese modo a la furia de los símbolos, presas del demonio de la analogía, sintiéndonos objeto de solicitudes extremas, de atenciones singulares, especiales?” (Bretón, 2001: 101)

En la obra de Günter Grass que venimos siguiendo, *El rodaballo*, el autor utiliza una justificación, en verso, como paréntesis de la narración (“Sobre qué escribo”), que después se convertirá en un componente del ritmo “oral” del relato. Un cuento siempre tiene un componente teatral, de dicción, que Grass completa en este relato con los versos intercalados entre ideas y escenas, que cierran y sintetizan cada uno de sus segmentos. En Gide, sin embargo, el elemento que permite al autor modificar el flujo narrativo es la pregunta retórica, una herramienta que Cansinos Assens también emplea, como medio de iniciar la exposición de pensamientos íntimos del narrador, muy frecuente en todo relato de los llamados “subjetivos”.

Hermann Broch nos acogota con su verbo rasante, con su verdad hiriente, que va al fondo de las cuestiones sin contemplación alguna. La inefable verdad que el hombre sólo llega a representar, pero no alcanza a conocer del todo, está presente en *La muerte de Virgilio*. Un argumento muy usado es el que acusa al hombre de perjurio, porque rechaza, reniega del juramento original de su propia creación. Pero el conocimiento, que es su

conocimiento, permanece rotando cíclicamente en el espacio esférico concéntrico que está sometido a sí mismo. Entonces, al leer *Ulysses*, las referencias orales ¿no indican que es la novela, en realidad, la que cruje, la que está provocando el sonido que interiormente percibe el lector? Todo está en ella, no hay nada más allá; una verdad que resulta difícil de encajar en la normalidad aceptada del ser. Zeno Cosini piensa que algún día tendrá respuestas para sus preguntas trascendentales, y esa convicción le insufla ánimos para seguir insistiendo en su estúpido juego. Empero, al resplandecer la verdad, el estilo de vida deja de tener sentido. O, tal vez, el único sentido de las cosas sea su falta del mismo.

“(...) quise hacerle callar diciéndole que la luz era sin duda algo triste, porque se veían las cosas de este mundo.” (Svevo, 2001: 398)

La obra de Gómez de la Serna, especialmente *El novelista* y *El caballero del hongo gris*, que hemos estudiado para este trabajo, también se preocupa del destino del individuo. ¿Cómo se puede salvar la incertidumbre vital, cómo dar solución al ser? Ese desequilibrio consciente que provoca el entorno es sorprendente. El personaje debe demostrar sus posibilidades con gran seguridad, por eso Barbarote “tenía la mirada altiva” y Leonardo se revestía de “aventuras” para “ilustrar su nombre” (Gómez de la Serna, 1970: 19-20). Porque el autor se pregunta, como en el caso de André Malraux, si el ansia de virtud en el hombre es infinita o, por el contrario, puede saciarse. Ante la realidad, queda una sensación de naufragio y deslocalización, explicitada gráficamente en *La isla del día de antes*; una opacidad y un alejamiento que se vislumbran más allá de toda pose. Al ser la mente la fuente constructora del mundo, todo lo inverosímil se hace necesario. Süskind indaga en esa pulsión creadora, que pretende hacerse con el manejo de todo origen, reinventar la existencia desde la instrumentalización de la forma, la estética y la apropiación de la belleza. El gran creador que es Grenouille ¿es misántropo por naturaleza?

“Siempre había creído que era del mundo en general de lo que tenía que apartarse, pero ahora veía que no se trataba del mundo, sino de los seres humanos. Al parecer, en el mundo, en el mundo sin hombres, la vida era soportable.” (Süskind, 1998: 112)

Al desprenderse de todo sentido de lo humano, el personaje se endiosa, se ensalza por encima de la masa y se concentra en una belleza efímera, cuya pasión exacerbada conlleva

una dulce destrucción del objeto. El amor a la belleza puede hacer de ella un objeto de consumo, abocado a su desaparición física.

La literatura, al final, acaba siendo un modelo para los comportamientos. En *La conjura de los necios* hasta un idiota posee un lenguaje condicionado por la letra.

“-No intentes convertir *Levy Pants* en una gran obra de Arthur Miller.” (Kennedy Toole, 2013: 106)

La literatura sirve como guía generacional frente a la futilidad política, ya que la infinitud está contenida en el objeto cotidiano. La creatividad proporciona una capacidad motora de transformación. La influencia de los libros es mayúscula, por mucho que parezca ahogada por la metacultura y el lenguaje simplificado del materialismo. Ocurre con la novela decimonónica y sus tópicos, introducidos en la profundidad de la simbología popular. Y también aparece en el papel de la escritora, que además de mujer reivindica una vía de transformación del orden social, liberando al ser por encima de la iniquidad generalizada. Pero ¿qué queda del escritor en el texto, si el lector ha ocupado su lugar creativo?

“Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito. (En el instante en que yo dejo de creer en él, “Averroes” desaparece).” (Borges, 1978: 104)

Otras veces, el autor muestra, como ya hemos descrito ampliamente, el modelo literario como una gran tramoya, como una impostura lingüística. Parecería, no obstante, que además de acercar al lector al hecho consciente del lenguaje “producido”, también quisiera reivindicar su papel de artista, que elabora todo un edificio a partir de una idea. La literatura, desacralizada, acaba mostrándose como un ocio contingente, para provocar al lector la sensación de que todo el esfuerzo no ha servido para nada, y de que su presencia misma no tiene importancia, es prescindible. La reacción lógica a este pensamiento es la atención hacia los motivos de la escritura, hacia la literatura como una enfermedad incurable, como vemos en *El lector*. La literatura que no cosifica los sentimientos, hasta arrebatarnoslos, que idealiza, es una trasgresión de la autenticidad del ser, un artificio sobre el artificio. William Golding parodia esa visión intrascendente e idílica de la mala literatura en *El señor de las moscas*, al llamar “buenos ingleses” a los modelos

representados por los personajes de *La isla de coral* (en Golding, 1990: 273). También Umberto Eco, en ese caleidoscopio metaliterario, se introduce en los términos de la proyección artística, como hacen Gómez de la Serna o Paul Auster, siguiendo los principios cervantinos. En *La isla del día de antes*, Roberto escribe una novela, que recoge el autor en la suya, construida a partir de documentos donde se describe que Roberto elabora dicha novela. Círculos concéntricos. La novela de la novela, además, no tiene fin conocido, es sólo un segmento de vida, autoexplicado pero sin una coda que lo delimite como una obra artística completada. La literatura como protagonista también ocupa el lugar central en *Los detectives salvajes*, donde la poesía aparece como una *rara avis*, abandonada en la órbita de un nuevo mundo editorial.

“Mientras me ponía la americana pensé: ¡pero no sé qué aspecto tiene! ¿Qué aspecto tienen los poetas mexicanos? ¡No conozco a ninguno! ¡Sólo una foto de Octavio Paz!” (Bolaño, 2012: 238)

Nabokov utiliza los términos de autoría para autoevaluarse. Esta es una actitud muy típica del modernismo, que tiene una moral artística hiperdesarrollada, y que exige comportamientos fieles a unos principios rígidos y justificados. La literatura, en *Lolita*, se dibuja como la obligación de Vladimir Nabokov de confesarse; confesión que ha de ser juzgada y sometida a la crítica de los hechos. ¿Quién es quien engaña en el proceso de interrelación de los seres de la novela?

“-Óyeme (...). Dos personas que comparten un cuarto inician inevitablemente una especie de... cómo diré... una especie de...
-La palabra es incesto –dijo Lo (...).” (Nabokov, 2014: 147)

Para Rosa Chacel, en *Memorias de Leticia Valle*, no importa destacar la veracidad o no de los hechos que se concluyen tras de la experiencia sensitiva, sino que se ha de insistir en el ejercicio poético que produce el efecto vital, porque ésta es la única forma de mantener el pulso de la existencia. Por ello es por lo que *Nubosidad variable* recoge una instrumentalización de la palabra, al intentar novelar la vida “como si todo lo que pasó le hubiera pasado a otra persona” (Martín Gaité, 1992: 123). Un efecto engañoso que, no obstante, conserva la fisicidad de lo externo.

Cuando la literatura está superada por el dolor, entonces aparece el espíritu de la bohemia, de la palabra huidiza, reconcentrada, que Henry Miller muestra en *Plexus*. La

vida, sin embargo, ofrece la experiencia reconstructora tras el desastre: un consuelo para los desgraciados, los sufrientes, los artistas, los que luchan por algo bueno, como enseña Ruth Klüger. La literatura testimonial, en tal caso, silencia los vanos desvelos del escritor imaginativo y excéntrico. Para Rafael Cansinos, los placeres de la belleza que hallamos en la tierra, y que son como abalorios que sirven para motivar la idea de felicidad, pueden ser registrados como “atributos de paganidad” (RCA, 2013: 18). Y así, la visión del personaje y del autor, difieren en cuanto a la experiencia que transmiten, que en el caso del autor no siempre está mediada por la palabra, sino que se vuelca en ella. Cuando una persona posee esa técnica perceptiva, cercana al crítico de arte, es cuando aparece el tipo del Swann proustiano. El idealismo romántico no acaba de desprenderse de su visión del amor, entre los cuadros de Botticelli y el apasionamiento enfermizo de *Werther*. Todo recuerdo acaba siendo una presencia, por lo que todo pasado, sea histórico o personal, viene al presente constantemente, construyendo la vida de los personajes, detallando sus inquietudes y certezas. Lo que realmente se vive en la novela de Proust es el pasado, el presente parece siempre una indicación a lo vivido, que guarda una explicación y una promesa de futuro. Ese pasado prefigura el futuro y ayuda a entender lo que el personaje identifica como errores, que lastrarán su acción pesadamente, puesto que lo hecho ya no va a volver a plantearse en tales términos. El tiempo físico sólo aparece levemente, y condicionado por los hechos acontecidos en el recuerdo. La idea de que la vida tiene una explicación que puede ser captada en el pasado del hombre, está en Proust. El autor-personaje sigue un itinerario del pasado, mental y geográfico, que vertebrará el hilo del discurso. Tanto Julian Barnes como Luis Martín-Santos también juegan, de algún modo, con estas alternativas. Si el tiempo es una sucesión de acontecimientos, cada uno de éstos tiene su espacio propio en la línea cronológica, como en *Nadja*; pero puede ser que la línea sea circular, y que dichos acontecimientos se repitan o se reproduzcan en otras condiciones, lo que supone una revisión del conjunto. Es en *El rodaballo* donde los personajes trascienden, definitivamente, el tiempo histórico conocido y atraviesan la línea cronológica creada por el sistema de conocimiento usual. Entendemos que por vía de la reencarnación o la inmortalidad, pero esto es lo que menos importancia tiene. El tiempo, generalmente, acaba considerándose una pulsión experimental, una posibilidad, y la novela juega a mostrar los rasgos de tal fenómeno, como una indicación de la existencia del yo y su conciencia dialéctica e intelectual. Por consiguiente, la protagonista de *El amante* hace del tiempo una percepción, más que una vivencia. Ella se reencuentra, en tanto que conocedora de esta circunstancia, en el rostro congelado de la niña que fue, al

modo de experimentación proustiana, y en el paisaje que habitó, también estático. El tiempo pasa, pero su percepción permanece en la quietud.

“Quienes me conocieron a los diecisiete años, en la época de mi viaje a Francia, quedaron impresionados al volver a verme, dos años después, a los diecinueve. He conservado aquel nuevo rostro. Ha sido mi rostro. (...) Tengo un rostro lacerado por arrugas secas, la piel resquebrajada. (...) Tengo un rostro destruido. (...) Tengo quince años y medio, en ese país las estaciones no existen, vivimos en una estación única, cálida, monótona, nos hallamos en la larga zona cálida de la tierra, no hay primavera, no hay renovación.” (Duras, 1995: 8-9)

La niña vive en un mundo representado por la intensa corriente del río, que lo lleva todo a ninguna parte, como una imagen manriqueña. De ahí su insistencia en que nada tiene mucha importancia, al fin y al cabo. Sólo cuando la memoria se desvincula de nosotros, cuando es un ente observable, lejano, se transforma en un elemento literario. Cuando experimentamos el pasado (Proust), ya no es pasado sino una forma de presente, cuya literaturización resulta distinta. En ese caso, la utilización de un presente actualizado, para hablar del pasado, es la forma de traer éste a la actualidad, para ser vivido. La alteración temporal, como rasgo de la modernidad, aparece ligada a la sucesión constante de ideas, que son las que marcan el ritmo cronológico, algo que ya intuíamos en Laurence Sterne. La duda sobre cómo se muestra la realidad y en qué plano del tiempo, surge de la reflexión del personaje sobre el sentido del hombre. El tiempo es una materia discordante, ya que la experiencia onírica tiene una sustancia vívida. Así que eso que Broch llama el “humus del ser”, se convierte en el último refugio del personaje (Broch, 2012). La idea del eterno retorno está presente como aspiración y como solución lógica. *La muerte de Virgilio* utiliza imágenes manriqueñas para expresar que, durante el sueño de la muerte, y el descenso de la mente, el cuerpo experimenta una caída en un universo fantástico. El grito “¡Quemar la Eneida!” es un intento de liberarse de las ataduras que su mente terrenal ha asociado a certezas. En Joyce, por ejemplo, ese descubrimiento del tiempo fuera del tiempo acaba trastornando al protagonista.

“Las drogas te envejecen después de la excitación mental. Letargia entonces. ¿Por qué? Reacción. Una vida entera en una noche. Poco a poco te cambia el carácter.” (Joyce, 1999: 152)

Hay que ver como en Cansinos, sin embargo, la no permanencia en el tiempo sirve para corroborar determinados sentimientos que parecían no encontrar acomodo en la realidad

física. Por eso existe la figura de la amada fúnebre en su poesía narrativa. En Thomas Mann, como sabemos, el tiempo está adulterado con respecto a la idea inicial que el personaje maneja. Es una alienación del ser, un traslado a otro terreno desconocido, donde el reloj parece falso. La percepción ha cambiado, las impresiones se modifican y Hans Castorp acaba transformado: en el mundo de arriba, la enfermedad es una forma de normalización y no causa pena, sino que se asocia al individuo adaptado. Curiosamente, los personajes cansinianos también experimentan esa enajenación temporal, como hemos visto, pero lo hacen desde la permanencia al mismo mundo de marginalidad en el que estaban sumidos. De igual modo, en los relatos de Cansinos Assens no hay un arriba y un abajo, ni dos mundos enfrentados, sino seres excluidos que construyen realidades subsumidas en el orden existente. Nos enfrentamos a mundos aparte, concebidos en el mismo mundo que todos reconocemos, por lo que es posible ubicar todo aquello que sucede y es posible imaginar a ese tipo de personajes deambulando por las calles, absortos en sus pensamientos. La marginalidad y la exclusión no son algo extraordinario, están a la orden del día y, por ello, forman parte del paisaje de la ciudad, lo mismo en Cansinos que en Dos Passos o en Auster, Faulkner, Mailer, etc. Si la vida es un presente que se desvanece, entonces sólo queda esperar que la circularidad del tiempo nos salve.

“(...) si ocurría como Hans Castorp pensaba, todo volvía a comenzar desde el principio en el momento en que uno creía haber llegado al final. Y quién sabe si, en el fondo más secreto de su naturaleza, no se encontraba él mismo una vez más, cien veces más (...)” (Mann, 2005: 412)

El ejercicio de observación ha de situarnos frente al objeto observado, se llame conciencia o memoria, haciendo que el personaje esté ausente formalmente de su ámbito, técnica que utiliza Italo Svevo. Cansinos, por su parte, hace que los individuos piensen habitualmente en sí mismos como sustancia de debate, como motivos de duda, en un escepticismo funcional que va construyendo las proposiciones y reafirmando los pareceres. El tiempo, por lo tanto, no vuelve, se trata de la acción volitiva del hombre que así lo siente, porque él es el objeto auténticamente cíclico, sin salida en su callejón existencial. La sensación de que ciertas cosas han de suceder, dentro de una lógica temporal, acaba convirtiendo a aquél en algo limitado y engañosamente manejable. Para Gómez de la Serna, sin embargo, el rodar del tiempo lo renueva todo, incluso la estupidez y el error, propiamente humanos.

“Lo bueno que tenía para él la vida moderna, es que todo está improvisado cada día y se desconfiaba de un capitalista de ayer, pero no de uno de hoy mismo.” (Gómez de la Serna, 1970: 59)

En Sartre, como en Rafael Cansinos o en Proust, el tiempo sigue siendo una percepción íntima, sólo realizable en la cronología de nuestros recuerdos, conscientemente. Prolonga la centralización del yo en los procesos cambiantes de la novela, haciendo suyos postulados que proceden de los primeros modernismos y que cristalizaron en la narración del siglo XX. En él se funden lo existencial, la duda consciente, y el protagonismo del individuo en su propia vida. Es curioso comprobar, al repasar la biografía de nuestro autor, cómo la creación de la literatura cansiniana responde a esos parámetros de voluntad de superación, del hombre como voluntad de creación, en los términos en que pensaba el vitalismo de Nietzsche y cómo el vacío y la nulidad, que han invadido al individuo en las sociedades materiales modernas, no impiden, sino que potencian el desarrollo de personalidades complejas y volcadas sobre sí, como una manera de incidir y cambiar aquellos aspectos de la realidad que propiciaron esa enajenación. El tiempo en Luis Goytisolo es una eternidad de lo pasajero, y en Malcom Lowry el recuerdo es un deseo individual de no abandonar el pasado del todo, o una parte de él; la añoranza, por tanto, es un sentimiento de carencia y de miedo a la desaparición de una parte del ser, de la que se tenía constancia. En Beckett el deseo se manifiesta como la flexibilidad del tiempo al orden de los acontecimientos.

“Mejor habría sido [pasado] que me mataran en Quebracho Herrado” (...) mientras huye [presente] (...) podía tener doce años después [futuro condicional]” (Beckett, 2011: 91)

Estas estructuras temporales son representativas de obras como *Cien años de soledad* o *La muerte de Artemio Cruz*. En García Márquez, de hecho, el tiempo es más una percepción o un concepto que una dimensión propia del relato, algo que entronca directamente con toda esa narrativa del yo que se hace eco de las ideas proustianas, como modelo teórico aglutinante. Cansinos, sin ser un seguidor a ultranza de Proust, y al tratarse de un coetáneo, hace aportaciones individuales a este tratamiento del tiempo que, como ya hemos explicado, resultan singulares y apreciables, en la medida en que encajan a la perfección con toda esa narrativa posterior americana y europea, que hace del yo un contador efectivo de los sucesos temporales, algo que él mismo había empezado a desarrollar en su novela corta. La memoria, en este caso, es una herramienta individual autónoma que, como también leemos en *Inglaterra, Inglaterra*, nos conecta con el mundo, al tiempo que nos aísla de él, pues lo transforma en “nuestro” mundo, un objeto

insustituible y no reproducible en el exterior. En este caso, el tiempo incide directamente en la imagen que tenemos del mundo y lo transforma, como les pasa a los personajes de Umberto Eco.

“Pues claro, bien se lo había dicho el padre Caspar, la Isla que él veía ante sí no era la Isla de hoy, sino la de ayer. ¡Más allá del meridiano era aún el día de antes! ¿Podía esperarse ver ahora en aquella playa, que era aún ayer, a una persona que había bajado al agua hoy?” (Eco, 2005: 387)

En la literatura de Ingeborg Bachmann, por su parte, al evaluar el devenir, el transcurso de la vida, ese perspectivismo es lo que transforma la visión del tiempo y el espacio, y no al revés. Por eso, a la pregunta de Malina, el personaje dice que Viena “Es un lugar llamado En todas partes y En ninguna” (Bachmann, 2005: 185), puesto que el objeto ha sido desubicado del término al que estaba asociado. Se trata de una derivada lingüística del tratamiento consciente del tiempo, que enajena, de ese modo, las palabras y que obliga a una readaptación del lenguaje por medio de la sensación que conservan los recuerdos. En cualquier caso, como asevera el relato de Elie Wiesel, el presente tiene valor como acto vital, por eso, ante la senilidad del padre, el hijo pretende afianzar su memoria en la suya propia, como una forma de liberar al padre de la muerte. Dándole consistencia, así, a esa idea de la persistencia del tiempo que contiene la novela de Carmen Martín Gaité. El tiempo se confunde con la idealización que supone el mito del eterno retorno. ¿Es una sensación, una experiencia o una certeza? Al leer la novela de Rafael Cansinos, el tiempo parece que ofrece la oportunidad de ser apresado en el límite del yo, para que pueda ser moldeado por el individuo, que es *demiurgo* de la vitalidad de los objetos. La vida no se agota en las acciones y los individuos, incluso en su acre existencia, encuentran pequeños refugios del conocimiento, a los que se aferran desesperadamente. La vida que no es vida es tan monótona que parece enorme, en comparación con los antihéroes cansinianos, en cuyo discurrir la velocidad de los sentimientos aparece como algo avasallador, anegante. Al igual que en el escritor sevillano, en Proust el amor es identificado como una forma de muerte. Este argumento romántico por excelencia, tiene en ambos una connotación mucho más importante: se trata de un sentimiento finalista, una cosmogonía, que renueva el ser a partir de su destrucción, haciendo desaparecer cuanto se conservaba de él y deviniendo en la recreación del ser. Por eso la muerte en Rafael Cansinos no es una trágica aparición, en la que los cuerpos se desintegran y los nombres se descontextualizan, sino que es una circunstancia que embellece el poder de lo afectivo, y que hace que éste supere

todo obstáculo, toda barrera, haciéndolo, de hecho, inmortal. Sin embargo, en el sevillano no hay una carencia propiamente romántica, una exaltación trágica en el sentido de dependencia o sumisión al destino, sino una normalización del hecho sensitivo, al que se supedita todo resultado de la emoción y, enlazado a él, todo objeto físico y sentimental. Esa dualidad vida-muerte, que sólo copa el espacio consciente del personaje cansiniano, en Juan Rulfo es presencia de espacio simbólico. Comala es el infierno de Dante sin embellecer, sin literaturizar, comprendido en la cápsula del tiempo a la que pertenece Juan Preciado. En el caso de Pedro Páramo, Susana sí que muere definitivamente, lo que no pasa en la *Amada fúnebre*, de Cansinos, y así se produce la desaparición de toda aspiración, de toda expectativa. La búsqueda de la realidad acaba evocada en un eterno “amor irrealizado” (Rulfo, 2007: 35-36). Por lo que “El paraíso parece inalcanzable”, y la utopía sólo deja el regusto de haberse acercado al ideal, sin haber conseguido tocarlo. La soledad de la novela de Juan Rulfo está localizada en la supervivencia del sujeto en un mundo “hostil”, donde “apenas se vislumbra la esperanza”.

Igual que las mujeres de las novelas cansinianas, prostitutas llamadas “viejas amigas” o mujeres sometidas por el institucionismo, *Nadja* dibuja el molde de un amor “posible”, un idealismo no enteramente utópico, cuyo azar está al alcance de la mano, abierto y libre. Este tipo de idealización cotidiana, huye del simbolismo medieval y romántico, tomando de ellos únicamente la aspiración, eterna e intensa, de aprehensión de la experiencia pasional, como una posesión enfermiza y, a la vez, liberadora, exaltada en sus últimas consecuencias en *El perfume*. Las mujeres que nos rodean en la vida normal participan de esa grandiosidad de la belleza, que es una acción directa sobre la sociedad, a través de personajes como Djuna Barnes, o que convocan con su palabra a un nuevo lenguaje, como en Doris Lessing o Iris Murdoch. Pero, en todo caso, toda esa sordidez en la que sobreviven las “amigas” de los personajes de la novela de Cansinos, siempre tiene un aspecto de valor humano, que se supera en la opresión, en el olvido, en la soledad efectiva que, por mucho que traten de ocultar, existe y es dolorosa. El marginal antihéroe cansiniano es consciente de que todo ya no puede ser como cuando era amado, como cuando utilizaba sus cuerpos para evitar la soledad, por lo que esas viejas prostitutas, conscientes de que han perdido parte de la incandescencia de sus cuerpos, aceptan al nuevo hombre, que añora lo perdido pero está impregnado del valor de un romanticismo realista y comprensivo. Gide, siguiendo la actitud de estos individuos, ha creado un personaje en *El inmoralista* que trata de ocultar su mal, pero el remordimiento es superior

a sus intenciones iniciales. Toda esa debilidad no es sólo física, sino mental; incapaz de superar sus miedos, ha de compartirlos. Se escuda en la deferencia a su esposa, pero sólo es un mecanismo de protección personal. La seguridad siempre es falsa, inútil, aparente, lo mismo en la vida que en el arte.

“Tengo horror al reposo; la posesión lo estimula, y uno se adormece en la seguridad; amo la vida lo bastante para aspirar a vivir despierto, y mantengo en el seno mismo de mis riquezas ese sentimiento de estado precario mediante el cual exaspero, o al menos exalto mi vida. No puedo decir que amo el peligro, pero sí la vida azarosa, y quiero que exija de mí en todo instante mi entero coraje, toda mi felicidad y mi salud...” (Gide, 2001: 95-96)

El temor, por ello, también es una imagen experimentada. La muerte, leemos en *El amante*, existe como experiencia previa.

“Siempre me apeo del autocar al llegar cerca del transbordador, por la noche también, porque siempre tengo miedo, tengo miedo de que los cables cedan, de que seamos arrastrados hacia el mar. En la tremenda corriente contemplo el último instante de mi vida.” (Duras, 1995: 17)

Como se dice al respecto de *El astillero*, la madurez es una “convicción de la inevitabilidad de la muerte” (Onetti, 2007: 34). En Sterne, como en Cansinos aunque con orientaciones diferentes, el dolor acaba minimizado en la caricatura de la muerte, que es contemplada con pausa. Lo que da pena no es la muerte en sí, sino las circunstancias estúpidas que la rodean. Yorick es un pobre inocentón que quería triunfar, y pensaba que se lo iban a permitir fácilmente. *Tristram Shandy* permite, dada su volatilidad narrativa, que ciertos pasajes visualicen las palabras que no se escriben: las hojas en negro son testimonios gráficos de esa caricatura de la muerte. Una broma más que destaca el absurdo desarrollo del tema en cuestión. Es inevitable que el hombre muera, como que haya heredado determinadas condiciones originales, que no siempre responden a su personalidad y que, incluso, suponen un obstáculo inicial a sus propósitos como hombre. Por eso, después de tantas precauciones del padre, Tristram será bautizado con este nombre, que detesta, como producto de un ridículo e incomprensible descuido, lo que lo hace más risible y detestable aún. Para Broch no hay más solución a esta desconexión humana que la desmembración, la visión de un ser despojado de su fisicidad y cargado de razones para soportar el universo que le rodea, despojado de todo lastre del pasado. El confín de la superación de la muerte está en el desprecio manifiesto por los parámetros

del nacer, que configuran una irrealidad personificada en el objeto individual. La herencia de la palabra que Cansinos defendía, como trasunto de un conocimiento universal, también convoca a un pasado no original, que no surge del sujeto sino que le es impuesto. En cierta manera, la referencialidad del pensamiento no adquirido, sino naturalmente inoculado por el contexto y la ascendencia, sirven como motor del pensamiento en la literatura cansiniana, por lo que no merecen ese desprecio que otros autores, como el alemán, manifiestan. Suponemos que se trata más de una acción funcional que de una valoración negativa de los propósitos constructores de la historia humana, que conserva principios válidos para la reconstrucción del ser, a pesar de haberse visto apropiados, en muchos casos, por una metacultura materialista.

La preocupación por el destino del hombre lleva a los escritores a aunar criterios estéticos, a considerar el expresionismo de las imágenes como herramienta transmisora de la verdad, encerrada en aquello que no queremos ver. La crudeza de los acontecimientos se cruza en nuestro camino, provocándonos. Joyce simboliza perfectamente esta actitud frente a la realidad, en el simbolismo que supone el perro topándose con otro perro muerto. La putrefacción de lo visible es el fin, el ser “avanza hacia una sola gran meta” (Joyce, 1999: 116). La muerte sobrevuela la auto-visión del hombre consciente. Como si fuera ganado, el individuo acaba defenestrado en lugares organizados para ello, en una buena muestra de que somos un despojo más. Vida y muerte se sostienen sobre un fino hilo en tensión. Hasta las máquinas, representantes del progreso industrial imparabile, tampoco serán inmunes a la muerte. Joyce se expresa en una suerte de escepticismo útil avasallador.

“Máquinas. Deshacen a un hombre en átomos si le pillan. Rigen el mundo de hoy. Sus maquinarias también están descuajándose. Como éstas, se fue de la mano: fermentando. Trabajando hasta deshacerse. Y aquella vieja rata gris deshaciendo para entrar.” (Joyce, 1999: 189)

Al contrario de esto, Houellebecq o Asimov ponen el futuro del hombre en manos de las máquinas, con el peligro que suponen para la desaparición del ser, invadido en su espacio de racionalidad, al comprobarse su ilógica evolución colectiva. En Joyce, lo orgánico anda mezclado con lo erótico y lo romántico, y lo escatológico, anticipando el realismo *sucio* de Bukowski, Burroughs o Miller. En el fondo, las indagaciones del irlandés nos llevan a esa falla del pensamiento que es la no-diferencia entre la vida y la muerte, la

convivencia extrema que supone la presencia de los muertos en el mundo de los vivos, como ocurre tantas veces en la expresión de la novelística del pasado siglo, por ejemplo en Thomas Mann. Hay otras formas de muerte que están latentes en hechos concretos. Si en Cansinos es un simbolismo erótico-romántico, muy del gusto de Novalis, aunque matizado por una sexualidad vívida, en Dos Passos surge del matrimonio, en la figura de Ellen. Cuando ésta decide aceptar a George Baldwin, según opina Rebeca Gualberto, se produce una “frustración vital”, ya que “la materialización de sus aspiraciones produce en ella un rechazo manifiesto por la vida” (Gualberto Valverde: 184). Es decir, que la realización de todo sueño de infancia o del proyecto idealizado supone la negación del mismo, puesto que lo material, lo físicamente alcanzado, acaba constituido en objeto limitado y, por lo tanto, degradable. En la utopía, en la inalcanzable posesión de la idea, permanece el dinamismo de la acción, que mueve al hombre y que lo hace sentir vivo; este pensamiento distingue al consumidor del idealista, y a una sociedad acabada de una sociedad en progreso. Para André Malraux, sin embargo, la vida y la muerte son tan consustanciales que la vida, de hecho, aparece como una muerte temporalmente desmemoriada.

“Gisors le cogió una mano:

-Ya conoce usted la frase: “Se necesitan nueve meses para hacer un hombre, y un solo día para matarlo”. (...) May, escúcheme: ¡no se necesitan nueve meses, se necesitan sesenta años para hacer un hombre; sesenta años de sacrificio, de voluntad, de... tantas cosas! Y cuando ese hombre está hecho; cuando ya no queda en él nada de la infancia ni de la adolescencia; cuando, verdaderamente, es un hombre, no sirve más que para morir.” (Malraux, 2001: 342-343)

Así que el miedo no está inoculado en la muerte, en la idea de una desaparición definitiva, puesto que ésta, en realidad, se vive en la transformación del hombre en un ser distinto, como en Kafka, que es lo que inspira terror: la alienación máxima se instala en el recuerdo como una tragedia que nos alarma, según Jean Paul Sartre en *La náusea*. Cuando el hombre ya no es él mismo, y ha de reafirmarse en un mundo desconocido, ajeno, despojado de referencias, la desaparición del ser es un hecho, la muerte es una consecuencia lógica. Una forma de desprecio por la muerte está contenida en la exacerbación de los sentimientos de agresividad, de aquellos que no rehúyen el acabamiento físico del hombre, sino que lo potencian. El malditismo baudelaireano, en Marcel Schwob parece una atracción erótica por el mal, un paso adelante que desafía los supuestos de la muerte. Una muerte que nos acompaña indefectiblemente desde el

momento de nacer. Su presencia, como vemos en *El perfume*, es escandalosamente palpable, rugiente. La vida, por lo tanto, ha de ser, como en el caso de Grenouille, una conquista agresiva, la superación de una cima inconcebible, lo que evita que pueda ser considerada como una experiencia constructiva y feliz. Por lo tanto, no es descabellado pensar, como sugiere Süskind en su novela, que la esencia de las cosas, la belleza, su realidad, son un principio irrenunciable capaz de provocar la destrucción de todo lo considerado contingente. Un pensamiento, sin duda, peligroso que asocia el deseo de lo bello con su propia muerte. La sorpresa y el horror iniciales, dan paso a convicciones de este tipo, lo mismo en los personajes de la obra, que contemplan aterrorizados la inhumanidad bestial del asesino, y en el lector, que, como en el caso de *Crimen y castigo* o *El extranjero*, descubre la presencia de un yo cuya lógica de hechos no está en el curso de una socialización convencional. La muerte, entonces, como cualquier actividad humana exaltada y llevada a sus últimos extremos, puede transformarse en un arte, en una manifestación del éxtasis creador/destructor.

“(...) y en la tiniebla del cielo bordan los aviones que llevan su carga de explosivos para destruir, para incendiar, para matar...”

Ocupan la carlinga alegres oficiales, locos del vértigo del aire, como los héroes de la tragedia antigua del vértigo erótico.” (Valle-Inclán, 1970: 108)

El amor, por lo tanto, es fuente de sufrimiento no sólo por su no correspondencia con el sujeto, como sugiere el romanticismo o las escenas medievales tradicionales, sino por la asunción de una posesión destructiva que consume al objeto amado, algo que también se contiene en la literatura tradicional pero que en autores como Cansinos Assens o Djuna Barnes llegan hasta el sentimiento del dolor, como un espejo cruel de la realidad no hollada definitivamente. El deseo que, oteando el horizonte del sadismo o de la miseria consciente de los personajes de Henry Miller, va más allá de una “cárcel de amor”, como en el paradigma literario de Diego de San Pedro, porque descubren que la caricia es como una quemadura de la que es imposible desprenderse. El malditismo de Schwob aporta, como el de Burgess, una visión descorazonadora del sentimiento amoroso, ya que lo hace brotar de un sentir negativo del yo, y no de una pulsión constructora y desinteresada del ser. El amor, por lo tanto, en la visión deshumanizada del siglo XX, puede llegar a identificarse, en muchos casos, con el lado oscuro de las personas, realizándose como un sentimiento sádico, violento, de un placer corrosivo, más que de un romanticismo

idealizado, a pesar de toda la parafernalia que muchas veces lo adorna y que supone, en muchos casos, sólo una aceptación parcial de los órdenes referenciales de la herencia cultural, con fines comunicativos. Es por esto que en *Metrópolis*, Thea Von Harbou hace del sacrificio público de la belleza un acto para calmar a las almas infames y miedosas. La exaltación de unos sentimientos exacerbados tiene, románticamente, su culmen en la muerte de aquella que siente, frustradamente, que su amor se ha desatado. La libertad es una ebriedad que sólo alcanza la culminación, como vemos, en el éxtasis trágico.

“Y lo último que vio de la muchacha, mientras sus ropas y cabellos ardían como un manto de fuego, fue la encantadora sonrisa, la maravilla de sus ojos y su boca de pecado mortal que susurraba entre las llamas:

-¡Baila conmigo, amado mío! ¡Baila conmigo!” (Von Harbou, 2013: 252)

Esta idea de la desviación del sentimiento amoroso, coloca al lector en la encrucijada de su propia metacultura, al hacer intervenir pasiones cotidianas con sentidos invertidos de las mismas. En Cansinos Assens el amor es un refugio constante; es, también, un término identificativo del ser, pero esconde, como hemos comprobado, connotaciones mortales, de enorme e intensa sexualidad que, tras el lirismo de filiación romántica, abordan el problema de la dependencia del ideal, personificado en un cuerpo. El amor es la tierra donde el hombre se socializa consigo mismo, pero nunca se logra alcanzar el contacto con el ser amado, cuya posesión está en virtud de una necesidad de completitud del ser, y no de correspondencia con el otro. Al amar a alguien lo destruimos, de hecho, según esto, puesto que lo anulamos como persona para cosificarlo y consumirlo en las llamas del dolor placentero. Muerte y sexo que, como explica Rafael Cansinos en *Ética y estética de los sexos*, tiene algo que ver con el sentido corporal de nuestra dependencia materna – lo que podría tener connotaciones freudianas- o con reminiscencias infantiles, en las cuales se personifica a la madre desde el símbolo de la teta, y se busca en la amada –en el caso del hombre heterosexual- la recuperación del terruño original, para lo cual ha de “desbrozarse” el terreno, haciendo desaparecer la imagen de la mujer, en cuyo interior se encuentra la madre. La mujer también ha de completarse en el hombre, pero a través de la unión de los cuerpos sólo se logra la confirmación de una necesidad no satisfecha, de un vacío que se busca en su dolor, y que allí se reafirma. La degradación del ser, que está acosado por la idea de muerte, en la simbolización de la feminidad cansiniana, significa la pérdida de la belleza física, que el escritor sevillano identifica con la deformación del

pecho de la mujer. En la novela de Cansinos, la esterilización del pecho, su pérdida de tersura y firmeza, su falta de atractivo, es símbolo de muerte contenida en el sexo y, también, de degradación natural e incontenible del ser.

El mundo es el que se interpone entre el hombre y la felicidad. El hombre autónomamente fabrica esa felicidad, la conceptualiza, y todo lo demás la degrada desde su original pureza a un ideal, al final de la carrera infinita de obstáculos. Sólo la soledad del individuo puede vivir la felicidad, que es una vida sin circunstancias externas. Belacqua no quiere un compromiso que le ate. Piensa en el amor como en una idea, un verso, y así lo vive.

“-Pero es que yo quiero hablar de esto. ¿Qué quieres decir? ¿Que te vas para tenerme? ¿Es que no me tienes aquí? ¿Pero qué cosas dices! –estalló ella-, bist Du verrückt geworden.

-Es que habla el pequeño poeta que hay en mí; no le hagas caso –explicó.” (Beckett, 2011: 40)

Al final, lo que subyace a ese deseo de posesión por el ser amado es el mismo que se presupone en el individuo débil, al que se utiliza como fondo de vaso en el que verter las carencias del sujeto. Lo vemos en los sucesos descritos en *El señor de las moscas*, pero también en el espacio violento del Leoncio Prado, colegio militar donde se fomenta el instinto agresivo de los jóvenes, simbolizado en la perra Malpapeada. La inocencia se subvierte por el deseo de la sangre, la dominación, el poder sobre el débil, que Vargas Llosa describe muy acertadamente, haciéndonos la pregunta trascendental sobre nuestra naturaleza de animales. La muerte de Arana, eje central de la historia, debe ser silenciada en bien de la institución. Al teniente Gamboa, único convencido de que una investigación es necesaria, se le acusa de “iluminado”. Como a un Quijote moderno, aquel que pide justicia es tildado de loco, de “novelado”. Matar al débil, al “soplón”, es lo correcto. El Jaguar prefiere reconocerse asesino a delator, porque la vida pierde su sentido fuera del Círculo, el grupo social, con su código implícito, con sus normas. Sin embargo, el arrepentimiento llega cuando a él, por error, las apariencias le señalan por lo mismo que detesta. Entonces es cuando reconoce haber matado al Esclavo, ya que podría vivir con una muerte en la conciencia, pero no con el estigma de ser un chivato. Hablamos de vacíos y de arrebatos fruto de la soledad. En Nabokov, el amor maduro es el refugio de ese desamparo, y no el espacio de socialización que hemos visto. No se institucionaliza al ser de ese modo tan depravante pero, de alguna manera, también el amante viejo, que se

enamora del objeto físico de la juventud, está provocado fuera de la norma que lo coloca en la distancia de toda sexualidad, a cuyo destierro parece estar abocado por edad. Ambos amantes, tanto Lolita como el protagonista, son seres míseros que completan sus vacíos, como todo el mundo, pero llevados por una carencia morbosa y lánguida. Es el mismo caso de la novela de Heinrich Mann. El autor, enfermo, amante, libidinoso, es, por mera asociación mental, alguien encauzado a vivir dentro de su creatividad. Sólo las personas con altas dosis de creatividad son capaces de amar de un modo diferente.

“(…) yo, mientras tanto, perdido en un ensueño de artista (…)” (Nabokov, 2014: 187)

Este pensamiento nos remite al personaje de todas las novelas cortas de Cansinos que configura siempre la imagen de su amada vestida de blanco, como un símbolo imperecedero del amor que sólo él concibe de ese modo. Por eso cuando el amor no es suficiente, o se expresa del modo violento que hemos descrito, la agresividad sin medida es la que llena ese vacío existencial, al mostrarse como una diversión espontánea, sincera, inconcebible por el lector pero real. En *La naranja mecánica* el deseo de violencia, por lo tanto, no es un arrebatado sino un modo de vida. La vida no es algo excepcional para estos personajes, y el hombre es un ser común, del mismo modo que la maldad es una circunstancia universal. Se percibe la moralidad institucional como otro desarreglo más de la civilización y se concluye en que el sistema no cree en sí mismo.

“Y –concluyó el guardia-, las cosas serán siempre peores, nunca mejores. *Qué nuevo mundo están preparándose ustedes.*” (Burguess, 2002: 88)

En toda sociedad moderna, no obstante, se prefiere esconder la iniquidad antes de airearla en busca de una solución, lo que se relata en *Matar a un ruiseñor*. En general, todas estas actitudes “anormales” conducen a un conflicto en el lector, que contrasta su modelo de convivencia y moral con estos principios desarreglados de la conciencia, que también están fundamentados en una norma vital y no en un acceso de locura, como podría pretenderse. Y eso es lo que crea el verdadero impacto. En muchos casos, como en la novela de Harper Lee, no hay solución sino aceptación del hecho y comprensión del mismo, por eso el silencio colectivo se vuelve cómplice de esa culpabilidad, que se sabe certera, y trata de sedimentar lo que el odio destruye. En *El extranjero*, Albert Camus hace que el viejo Salamano, que maltrata a su perro sin razón aparente, se sienta perdido

el día que éste desaparece definitivamente. La violencia es, nuevamente, una expresión de dependencia del individuo, de vacío, una forma de descargar toda frustración que produce la insignificancia del ser humano, reconocida por él mismo como causa de su propia desolación. La muerte, entonces, sólo parece tener el sentido negativo de un desequilibrio, puesto que la vida del otro sólo es un cuerpo inerte y el recuerdo que queda, el perdurable, es el de ese paisaje en un día perfecto que sirve de marco a la tragedia del asesinato. Camus despersonaliza el hecho delictivo, lo normaliza y aísla el yo de las consecuencias morales de toda acción, en una despersonalización extrema.

“Sacudí el sudor y el sol. Comprendí que había destruido el equilibrio del día, el silencio excepcional de una playa donde había sido feliz. Entonces, disparé cuatro veces sobre un cuerpo inerte en el que se hundían las balas sin que lo pareciese. Fueron cuatro golpes breves con los que llamaba a la puerta de la desgracia.” (Camus, 2002: 76)

La muerte, intrascendente, alcanza su trascendencia en la teatralidad del acto que la provoca, dándole a la sociedad el motivo que la reconcilia con su sistema.

“Para que todo sea consumado, para que me sienta menos solo, no me queda más que desear en el día de mi ejecución la presencia de muchos espectadores que me acojan con gritos de odio.” (Camus, 2002: 128)

Para protegerse del odio generado por los seres humanos no vale razón: la animalidad del ser no puede discutirse. En la novela de Jorge Semprún el viaje, el camino, es lo único que parece quedarnos. El fin del viaje se asemeja a una bajada a los infiernos dantesca. Por malo que sea el presente, no disponemos de un futuro mejor, ya que el futuro no existe. *El largo camino*, metafóricamente, parece afirmar el valor del hecho vital, por encima de todo sufrimiento, angustia o dolor. La violencia constituye, en sí misma, un orden vital que equilibra los desmanes sociales, ignorando el camino que emprenden la educación o la integración cultural. La vía rápida es la que impele a los hombres, desesperados por alcanzar una solución, y son los violentos los que acaban protagonizando el curso de la historia. Algo así vemos en *Ancho mar de los sargazos*.

“-El niño está malherido. Si no lo cuidamos se morirá.

El hombre contestó.

-De manera que el negro y el blanco arden lo mismo, ¿verdad?” (Rhys, 2004: 49)

Ésta es la razón por la que Miguel Ángel Molinero, al respecto de *Crimen y castigo*, se pregunta si la muerte de un ser humano “no se considera un escalón “necesario”, en el que se asienta el progreso en cada momento histórico” (Prólogo en Dostoievsky, 1985: 12). La crueldad es un valor universal y congénito. Toda esa irracionalidad agresiva no sólo es motor de la historia, sino que induce un miedo y un fanatismo que empuja al hombre. El individuo, en su condición primitiva, es todo pulsión y, por ello, su visión está cargada de mentiras, es una pura mascarada porque las personas, por lo general, como describe *El ruido y la furia*, son incapaces de apreciar el mundo, y se empeñan en negarlo, por interés personal. La culpa es el resultado, entonces, de un deseo veraz que se enfrenta a la incompreensión general. Jason, en este sentido, representa la moral represora, la que mantiene los lazos sociales, establecidos a sangre y fuego. Los objetos, las personas, soportan el maltrato, doblándose hasta no parecer ellos mismos. Toda esa violencia, cuando se ejerce de manera ideológica o filosófica, es la consecuencia posible de una gran decepción vital. En todo caso, hasta la muerte esconde una belleza mórbida, atractiva, que sugiere al hombre.

“Una prodigalidad de flores cubría la rigidez de los pies y colmaba las siniestras oquedades del féretro. Los finos labios retenían una sonrisa de juventud y primavera.” (RCA, 1915: 11)

Espacialmente hablando, el aislamiento puede ser percibido como una solución, como una liberación de la violencia ejercida por el entorno. La visión físico-matemática de la realidad transforma a los personajes en elementos significativos de un pequeño universo móvil, como describe Luis Martín-Santos, al definir el ambiente social mediante el lenguaje y los sobrenombres que hacen reconocibles a los personajes. *El juego de los abalorios* ejemplifica, en el episodio de la muerte de Knecht, a pesar de su carácter trágico, una dimensión diferente de la personalidad del héroe: alguien inquieto, cuyo eterno espíritu de búsqueda le lleva más allá de los límites de la propia Orden, ignorando ese destierro personal, y, así, retoma el reto de su alumno, para experimentar con el cuerpo, adonde se puede llegar con fuerza y voluntad. Es una metáfora sobre el nadador solitario que, a pesar del esfuerzo, es incapaz de alcanzar la orilla, y al que el frío del entorno acaba deteniendo su corazón. Hay un halo romántico en el párrafo, pero también hay una advertencia, producto de una sabiduría vital. Sin embargo, no nos parece que Hesse haya transmitido un sentimiento de derrota, sino de aceptación de los hechos y de superación, algo con lo que los personajes pueden seguir viviendo dignamente. En

Marguerite Duras como en André Gide, la deslocalización, el aislamiento, la exclusión voluntaria de la sociedad, se adueñan de los personajes, que se invocan en espacios de retiro. Lo que es correcto o no lo acaba dictando el sistema, por lo que la individualidad, como en Hesse, acaba desapareciendo y, con ella, la creatividad y la novedad. En Thomas Mann, el espacio está representando el absurdo habitual de los ambientes cotidianos, en los que el hombre acepta lo inherente de un mundo sin sentido. El hombre degradado es el que, a su vez, degrada al hombre. En esto no hay ninguna diferencia entre las civilizaciones, como demuestra Joseph Conrad, ya que el sentido de lo europeo es tan animal e irracional como el de la vida indígena africana, por ejemplo. La vuelta a la caverna, caracterizada por la organicidad de la acción y la evasión del pensamiento, libera al hombre de los lastres, lo que, en realidad, confirma nuestra verdadera condición animal. Tanto en la fábula de Günter Grass como en *Viaje al fin de la noche*, esto se percibe como un propósito de la narración.

La construcción de los espacios de la novela también divide prismas de subjetividad: fundamentalmente un espacio de arriba y uno de abajo, con todas las circunstancias intuitivas que sugieren tales denominaciones. Pasa en *La montaña mágica* y pasa en *La muerte de Virgilio*.

“(...) reflejada espectralmente abajo en las aguas, atravesada espectralmente arriba (...)” (Broch, 2012: 23)

La enajenación de la vida conocida, que muestra Thomas Mann, abre un futuro individual incierto. Los “enfermos” parecen estar al margen de la vida misma, como una casta separatista. El enfermo cuando ironiza, lo hace condicionado por su mal, usando el doble sentido como una superchería, no como una indicación crítica. La propia enfermedad, de hecho, es una ironía del personaje como objeto de reflexión. Por eso, para el enamorado sólo tiene sentido estar enfermo, sentirse igual a la amada, como ocurre, curiosamente, con el soldado Svejik, para quien padecer alguna enfermedad es como liberarse del mal colectivo de la guerra, de la locura social. De tal modo, el hombre enfermo, con los sentidos alterados, se vuelve incomprensible para el hombre sano.

Los espacios exteriores al mundo de el aquí y ahora son recurrentes en la escena. Fuera del Manhattan de John Dos Passos está el “espacio idílico, fértil y pacífico” (Gualberto

Valverde: 189), el mismo *locus amoenus* percibido en la memoria descrita en *Beatus Ille*. Todo lo que está relacionado con la ciudad es “esterilidad” y “frustración” y, por lo tanto, la idealización de un espacio, como el Sur para Cansinos, es la constatación de una verdad interior que no desaparece, y que existe a pesar de los males del contexto, como un potencial inherente al sujeto. Por eso la “primavera (...) debe mudarse de la ciudad para poder sobrevivir” (Gualberto Valverde: 191). Esos deseos no se cumplen nunca del todo, y en su lugar construimos otros más asequibles. De acuerdo con Sartre somos un intento fallido, pero libres; no obstante, sería más honesto vivir en el vacío o en otra vida.

“Una vez, siendo estudiante, cuando cambié de habitación, tuve que pagar un nuevo tapizado de las paredes porque las había cubierto de flechas. Probablemente abandoné esa habitación porque se había convertido en el cementerio de mis buenos propósitos y no creía posible concebir otros en ese lugar.”
(Svevo, 2001: 44)

El hombre, de hecho, supone un elemento discordante en el fluir incesante e ininterrumpido de la vida. En *El caballero del hongo gris*, Ramón Gómez de la Serna aborda el problema del estatus humano, en un mundo tan reducido. El personaje ha de saber dimensionarse y, en este caso, se esconde, tras la aceptación del caos, en una felicidad futura que no puede significar sino un sarcasmo del autor. El objeto estético, el sombrero, que le da imagen definitiva e identidad es, a la postre, un problema del yo, al comprobar que existe otro hombre con el mismo atributo en el mundo. Al ser la originalidad una consecuencia de la personalidad, como algo intrasferible, la insustancialidad aboca al individuo a la agonía. Nos creemos seres especiales y, en cierto modo, todos lo somos pero dentro de un espacio de vulgaridad humana que nos anega. Esto es incuestionable; triste, pero cierto. Tal vez por ello Bud, en *Manhattan Transfer*, siente el abandono en medio de la multitud. Toda esa modernidad que bulle en la ciudad, el trasiego imparable de los carteles anunciadores, que son la voz del espacio colectivo, arrolla los sueños del hombre. El dinero, objetivo irrenunciable para sobrevivir en la jungla, es tan brillante como evanescente; Dos Passos dibuja un hombre como metáfora de una máquina descacharrada, desechable. En realidad, el individuo es una copia del hombre diseñado para efecto de la modernidad. Y así, el debate se establece, como siempre, entre el materialismo y los principios que han de regir el yo. Toda esa velocidad no corresponde con el dinamismo del ser humano, por lo que los personajes contrastan

con la rapidez de los acontecimientos, encerrados en un círculo minúsculo donde todo sucede a otro ritmo.

“Oh, ¿cómo está usted, señorita Cruikshank? ¿Es sorprendente, verdad, que todo el mundo se encuentre siempre en el mismo sitio y al mismo tiempo?” (Dos Passos, 1989: 208)

Para sobresalir por encima de la masa los individuos han de huir del hombre, han de desterrar sus conciencias. Han de creer en la espontaneidad, como valor intrínseco de la palabra. Por tanto, localizado más allá de toda sociedad, sometido a su oscura naturaleza, el individuo siente el abandono de la supervivencia extrema, que ya dejó postergada en favor de la razón. El mundo animal invade las pesadillas, la naturaleza desatada infunde temor por su poder, mostrando el lado obscuro y degradante que todos escondemos. Toda esa enajenación, angustia animal, asfixia e impotencia del protagonista de *La náusea*, alcanza su culmen en la obra de Franz Kafka. La pasión vital siempre, incluso en Josef K., es un ejercicio de valentía que nos enfrenta a la vida y sus vicisitudes y que supera los miedos. Por eso el escritor-personaje que es Rafael Cansinos, más allá del súpelyo de la figura de la hermana, censora y folclórica, empuja su decepción hacia delante, haciendo del fracaso una seña de identidad, un camino de existencia que da sentido a la navegación sin rumbo, entre los vaivenes del tiempo y las dudas. Porque toda sociedad moderna, como objetivo de progreso común, también esconde inevitables imperfecciones e infamias. El sistema dice siempre ser una solución para los problemas, pero hay una perspectiva de la percepción, y de la desilusión que provoca el lenguaje manipulador y las figuras distorsionantes de la sociedad.

“The clean, calculated arcade movement is coming back: six-thirty out of bed, seven into the mess hall, eight the puzzles come out for the Chronics and the cards for the Acutes... in the Nurses' Station I can see the white hands of the Big Nurse float over the controls.” (Kesey, 1962: Posición 2509-2511)

Por todo esto, los excluidos, los conscientes, los aislados de la sociedad, se vanaglorian de ello. Son los bohemios, los escritores fracasados, los enloquecidos poetas, los intelectuales del “otro” mundo, los “grantener” de la novela de Schwob, los héroes fabulados de Grass. La singularidad de estos individuos empequeñece a los débiles, a los mediocres, que se desvanecen; del mismo modo que todas las personas en contacto con Grenouille, sufren una muerte repentina o un miedo que les impele a alejarse de él. Lo contrario es el desamparo de Bud entre la muchedumbre, que actúa como un rebaño y que

exime de su individualidad también a los personajes de Virginia Woolf, cuando se sienten concernidos por esa presión externa. La idea conservadora, que aparece en *La saga/fuga de J.B.*, de que somos una máquina en funcionamiento, y que los condicionantes, por lo tanto, marcan fuertemente nuestro espectro significativo, concluye con la visión de un hombre normalizado por el dinero, por la medianía. Ese es el estereotipo, el modelo social único.

“Porque esto me condujo a la evidencia de que en mí no se escondía un determinado individuo, sino un maniquí capaz de soportar una personalidad cualquiera, con preferencia una razón social.” (Jarnés, 2008: 23)

Hasta tal punto Juan Sánchez, el personaje de Benjamín Jarnés, es “Nadie”, que el propio autor reconoce que ni siquiera su muerte la lleva él a cabo, sino que es un camión, un producto de la modernidad, quien la ejecuta.

Todos los héroes de la novela, reconoce el personaje de Malcom Lowry, recorren siempre caminos inciertos. Hay una parte del ser que fluye, a la que no se le puede dominar, lo que conlleva una espontaneidad del carácter. Pero ¿es por ello el hombre esclavo de sí mismo y de sus veleidades? Para Samuel Beckett existe un mundo en el subsuelo que nos vigila, que es distinto y al que pertenece una raza de “ciegos”. Pero ¿quiénes son los ciegos, los que habitan el espacio del famoso informe de Sábato en *Sobre héroes y tumbas*? El submundo de los ciegos crea una barrera con el otro mundo, donde se presentan los entresijos del hombre, pero éste es un espacio que no pasa del estado de conciencia y de la alteración de la percepción de los objetos. Todo esto, llevado a la referencialidad necesaria, es lo que anula las consideraciones del tiempo y lo institucional, como en Thomas Mann, Kafka u Orwell. Reiteramos la idea del espacio mundano como un gran teatro calderoniano, infinito camino para el hombre, que nunca se detiene. Ante él, la soledad del desierto, y su propio ser de caminante. La obra de Dinesen recuerda los aspectos vitales de las memorias de Lawrence o Chatwin, en este sentido. La vida es una carrera hacia la felicidad, donde la sensación y la ilusión lo son todo. Los *beats*, versión dinámica de los bohemios como Alejandro Sawa, basan su felicidad en un prisma activo y en el movimiento de sus propias ideas imbatibles, puesto que no permanecen fijas sino etéreas. El placer de la experiencia, del fenómeno de vivir, está por encima del placer

contemplativo, tabernario y tertuliano. Acción frente a diálogo. Movimiento incesante: la novela de Jack Kerouac.

Toda la adversidad tiene, en ocasiones, apariencia de una normalidad fantasmal que, a pesar de la supuesta suficiencia, es como un barco que está dotado para la navegación, pero que permanece anclado en ningún lugar. Esta imagen no es nuestra, sino que está perfectamente enclavada en la narración de *La isla del día de antes*. La humanidad, más allá de toda valoración, es una decepcionante farsa que, en *Alamut*, descubre la vulnerabilidad de los ideales, la facilidad de manipulación de los individuos, convertidos en rebaño, y la anulación de las conciencias, que están desvalidas y necesitadas de alimento espiritual y filosófico. Lo que Vladimir Bartol describe, imaginativamente, corresponde en su totalidad con el trágico desarrollo de las revoluciones de principios de siglo y los fascismos. Toda esa perspectiva de la dominación entra a formar parte de los espacios de confrontación, no sólo de los individuos y los grupos, sino de las civilizaciones en su globalidad. En *Esplendor de Portugal*, la decadencia del hombre propia de las colonias, se refleja también en la decadencia de la idea de metrópoli.

“(...) conseguí que mi marido se acostase debajo del mosquitero después de descalzarlo, desvestirlo, soportar sus eructos, sus lamentaciones, sus lágrimas.

-No sirvo para nada, Isilda, vete (...)

-¿Qué valor tiene la vida aquí? Explicadme, ¿qué valor tiene la vida aquí?” (Lobo Antunes, 2001: 72)

El progreso científico y tecnológico no es suficiente para superar la maldad humana, y su miseria intelectual, lo que causa una profunda desconfianza. Toda esa visión desenfocada de la ciencia parece pertenecer a una época de mayor impulso global, empujada hacia un destino esperanzador, lleno de expectativas, que choca con la parte oscura de la sociedad, con la mísera cara del hombre, con la desilusión que da la experiencia. La novela de Bukowski, los relatos de Josep Pla sobre el juego y los jugadores, las cartas al padre de Kafka o la acritud de Djuna Barnes son contrapesos a la anacrónica epopeya de la novelística de Julio Verne. Es preferible la construcción de la vida como un continuo viaje de aprendizaje, algo que muy bien entiende el personaje de Adriano, de Marguerite Yourcenar. Por el contrario, la civilización es ciega, orgullosa de sí, como una aristocracia alejada de la realidad histórica, lo que parece sugerir todo ese lenguaje bélico asociado a la época de las revoluciones, y que Vicente Blasco Ibáñez establece como medio para

conocer la mediocridad intelectual de sus personajes. Tendemos a pensar, no obstante, que toda esa imagen de violencia y sexismo, en el caso de Jason, en la obra de Faulkner, casan con la perversidad de una sociedad estática y miedosa de sí, por lo que se erigen como referentes imprescindibles del materialismo social. El racismo y el sexismo son connaturales al deseo de poder, de opresión del débil, de la misma manera que la defensa desaforada de la patria histórica, significan exclusión y miedo al diferente. En *El ruido y la furia*, la cabeza de familia es la que impone el criterio de convivencia, algo que hace imposible la libre opinión. Aunque siempre queda, en esta estructura jerárquica, la ilusión del anti-héroe por una vida mejor.

“-Me gustaría saber –le encantaba comentar- qué dirían si supieran que nosotros dos, que parecemos una pareja de desharrapados, vamos a ser el novelista más maravilloso y la mejor actriz del mundo.”
(Isherwood, 2014: 61)

Para Miguel Ángel Asturias, el gran problema del hombre reside en haber traicionado la comunión con la tierra que lo vio nacer. En Rosa Regás, la sociedad es un *corpus* vulgarizado, triste, pacato, inseguro. La naturaleza contradictoria del ser humano impide la división tradicional entre hombres buenos y malos, que sólo nos sirve en casos puntuales. Cualquier intento de superar estas contradicciones innatas nos lleva a la desnaturalización, como observa el protagonista de *La historia de mi mujer*. Empero, sí que existen distintas perspectivas, que corresponden a los habitantes de mundos diferentes. La ceguera humana es el resultado de la distancia y la falta de empatía. En *Seguir viviendo*, Ruth Klüger nos coloca descarnadamente ante la infamia, que es producto de unos intereses de grupo que no respetan la individualidad del ser ajeno. Esos mundos, que están en el mismo, son los que aparecen en Thomas Mann; también se hacen notar muy acusadamente en *El canto nupcial de los esclavos*, de Rafael Cansinos, y, más cruelmente, en todas las novelas testimoniales sobre los efectos de los totalitarismos. De la misma manera, en *El niño del balcón*, de una manera metafórica, Cansinos representa el abandono y la indiferencia colectiva frente al dolor ajeno, que suele nacer de una posición distante y de ignorancia del ser del otro. Esa desconexión humana que en *¡La vida!*, otro de los relatos cansinianos, introduce el estigma del miedo a vivir, la oscuridad y cerrazón del hombre perdido, una perspectiva distinta de ese conflicto de intereses que, decíamos, crea los mundos. Representante de esta indiferencia por el otro también es el desprecio por los valores ajenos de la novela de Lobo Antunes, producto de un análisis

de la imposición cultural de un pueblo sobre otro, y, sobre todo, todo el lenguaje del sexismo, de la violencia estructural contra la mujer como elemento débil, desechable. La fábula de Günter Grass crea imágenes de contraste entre ambos mundos, representados por la concepción tradicional de los sexos. La mujer, auténtica y real protagonista de la historia, reclama su derecho ante la autoridad paterna, ante la virilidad, y confía en que el hombre entienda que ha de permitir su liberación, a la que tiene derecho. Pero hay una escena en la que se ataca violentamente este derecho, mostrándonos a la mujer como una masa orgánica que sólo sirve para ser usada y desechada, aniquilada como ser humano. Esta violencia desmedida e injustificada refleja a un hombre animalizado y a una mujer desconocida, ignorada y, por tanto, pisoteada. La vida, claro está, continúa, pero ¿es vida? Las mujeres que en *El rodaballo* abandonaron a Billy en el bosque, son aquellas que han renegado de su ser femenino y se han “masculinizado”. En realidad, Grass habla del integrismo machista que practican aquellas mujeres que temen ser apartadas del sistema, por decir lo que piensan o por enfrentarse a la imposición del cuerpo social.

“Qué sensación más nueva: ser mujer. Aunque perdida y solitaria. Pero ahora decidida y sin volver atrás. Quemar las naves. Volar los puentes. (...)

Y ellos mordieron. No la habían perdido de vista ni un momento. Eran expertos rastreadores. (...)

Entonces Billy gritó: “¡Eh, tíos! ¡Dejaos de chorradas! (...) Pero el círculo se había cerrado ya. (...)

El final estaba previsto. (...)

Pero ellos no decían nada, o sólo “¡guarra!”. “Ya verás, guarra.” “Te la vamos a meter” ... y tenían abiertos los pantalones de cuero. (...) Y se pusieron en fila para comulgar. Y lo encontraron todo muy normal. (...)

¿Era todavía un ser humano? Así encontraron Fränki, Sigg y el Maxi a su Billy, a un lado del sendero: atropellada hasta quedar reducida a una masa sobre un suelo de agujas de pino. (...)

De manera que se fueron del sendero con su furgoneta de tres ruedas para transportes rápidos y mudanzas, por caminos principales y secundarios, dejando a Billy muerta en el bosque. (...)

Sigg informó por teléfono: “Tienen que torcer a la derecha en la Clayalle, sí, eso eso, y luego otra vez a la derecha (...). Y a cincuenta pasos de allí y unos pasos a la izquierda hay una mujer desnuda muerta. Sí, señor. Eso es. Exacto”.

Luego la vida continuó.” (Grass, 1986: 508-509-510)

En esta novela el rodaballo no es un símbolo del pasado, sino una referencia latente. Acuciado por el error, sin embargo, éste trata de salvarse creando una enemistad con el elemento masculino, al advertir la admonición de la femineidad sobre el mundo histórico, eje de la nueva cosmogonía humana. Ilsebill acabará dominando al hombre, según la

fábula, y lo hará una vez que haya superado el sueño erótico-mortal de María, que trae ecos de la muerte (representada por el gusto a puerco con col en el estómago de Jan). El hombre sacia el deseo de reencuentro con el pasado (memoria erótica de una mujer) y acaba siendo superado por éste, y transformado en dependiente de una mujer que ha entendido y ha evolucionado. La imagen de la mujer coincide con el mito de Última, de Cansinos, que es más estático en su determinación simbólica. *Muerte y transfiguración de Última* también es una fábula sobre el advenimiento de la sociedad femenina institucional, al que el autor relaciona con el imparable progreso del orden colectivo. La utilización del pecho de la mujer, como símbolo de esa feminidad, es una forma de reduccionismo, de atrofiamiento de la figura femenina, asociada a un origen mental de referencia metaculturalista. Indica una forma de primitivismo lingüístico, que no sólo se da en Joyce, sino también en el propio Cansinos, como sabemos, y da una dimensión tosca de la feminidad. En el escritor sevillano, es más bien un referente de la necesidad de completar el vacío que está condicionado en la pulsión sexual, como ya hemos explicado, pero tiene un componente casticista muy acusado, también. La amenaza sobre las estructuras convencionales, simbolizada en el ascenso social de la mujer, reaviva los mitos de la hembra como devoradora de hombres, subiendo el escalón del mito sexual, aglutinador de las inseguridades del macho. La mujer va convirtiéndose en el símbolo colectivo de la realidad, de la esperanza, el placer, el deseo, pero también de la frialdad, de lo inalcanzable del ser, más allá del mito medieval y religioso que le asigna la centralidad de todo mal del hombre.

“-En este momento –dijo aquel- muchos bajan a la Ciudad de los Muertos y esperan a aquella que llaman María, a aquella que han encontrado tan pura como el oro.” (Von Harbou, 2013: 168)

La mente sensible de Adriano concibe de manera distinta, en la novela de Yourcenar, la relación de los sexos, al creer que “todo placer regido por el gusto me parecía casto” (Yourcenar, 2002: 145). El sexo que escapa de la grosería modifica el papel social de la mujer, respetando sus puntos de vista ya que “su fuerza se desquita en las cosas menudas donde el poder que ejercen es casi ilimitado”. La visión de la mujer de Adriano, al margen de las estructuras sociales del imperio, es una visión extensiva, por más que reduzca su gestualidad a lo doméstico, al observar la capacidad de independencia y gestión que rige el mundo del ser femenino, marginado y excluido de la toma de decisiones. El principio de no dominación sexual es fundamental para elevar el tono intelectual de los vectores

relacionales humanos, liberando los espacios de confrontación lingüística y temática, y ofreciendo posibilidades de renovación de las ideas. La vejez, por el contrario, es el negativo de lo que simboliza belleza y feminidad, en el sentido clásico. Cansinos se recrea en la mísera degradación del cuerpo de la mujer, que languidece en su podredumbre.

“(...) tu vientre parece el de una parturienta eterna, que sólo ha de engendrar ya la muerte.” (RCA, 1922c: 395)

Como una forma de mostrarnos al ser humano que se esconde tras el símbolo y la utopía sexual, que es una recreación interesada del sexo masculino, con sus implicaciones freudianas.

En la recreación literaria de los espacios, como hemos venido viendo, se establecen determinadas relaciones físicas que no concuerdan con la delimitación convencional de los términos teatrales ofrecidos a cada uno de los personajes. El escenario copa la sensibilidad del orden narrativo, llegando al lector como un personaje mismo y protagonizando la argumentación en buena parte de la narrativa, como ocurre especialmente en la obra de Gabriel Miró, por ejemplo. La visión de la vida en la novela de Marcel Proust, en este sentido, se ofrece como un juego pictórico o fotográfico de luces y sombras. El impresionismo, aplicado a la visión del lector convoca a la sensación, a la percepción, por encima de toda técnica, en la lógica desordenada de un nuevo arte. Este impresionismo es el culto por la estética vital de los tiempos. Julian Barnes, en una línea que recuerda a Laurence Sterne, inicia una galería de animales y una descripción asociativa de éstos con el personaje central. Se paraliza la narración y la biografía histórica que se había venido desarrollando en *El loro de Flaubert*, con la intención de iniciar una biografía psicológica, que describa los detalles que capta la personalidad del sujeto, y que están en la órbita de los detalles percibidos, de su sensibilidad innata.

Günter Grass, al gobernar los fenómenos perceptivos desde lo gastronómico, como universo argumental, obliga al lector a cocinar lo que antes le venía dado, construyendo la vida desde el presente de la narración. Todo narrar es un nacer de nuevo. Así que la literatura es una cosmogonía constante. El autor se vale del mito para explicar el origen de la civilización. El recuerdo del hombre más antiguo es una explicación mitológica que implica un lenguaje ancestral en el que el carbón, el fuego, los pechos o

los dioses, recrean reminiscencias de los hombres y sus virtudes originarias. El repaso a las nueve cocineras contenidas en el personaje central es, en realidad, un recuerdo de esa memoria de los ancestros, una historia paralela a la oficial. En la descripción de los alimentos, y su forma de tratarlos, está el germen de la culminación del ser del hombre social y su civilización. Hecho que percibimos a través de los olores descritos, los sabores, las texturas. Es la naturaleza del hombre la que habla. Por eso intercala otras fábulas, como la del lobo y el fuego, para introducir elementos de diferencia entre los sexos, significada por el mito del deseo carnal, y explicar las razones que han hecho del hombre, naturaleza libre, un ser inferior y dependiente. La cocina, empero, es el verdadero elemento crucial del cambio de las generaciones. El autor alude a la tecnología y los hábitos, pero son los descubrimientos culinarios los que marcan todas las épocas, relacionando, en uno solo, los términos sexo, comida, animalidad y arte. En esta línea de impresionismo narrativo, de sensibilidad extrema, Hesse se mueve en los terrenos de la música y el juego, que dan pábulo a civilizaciones artificiales que reelaboran la geografía humana. La racionalidad, por tanto, quiere también ocuparse de lo acontecido, no únicamente de lo concebido, de ahí la defensa de lo fenoménico.

“La Historia tiene una ventaja frente a lo que un candidato de Waldzell considera como digno de su atención: que se ocupa de la realida. Las abstracciones son encantadoras, pero soy del parecer que también se ha de respirar aire y comer pan.” (Hesse, 2001: 300)

Es esa certeza, no científica, de que los hechos humanos se rigen por una “geometría secreta” (Albéres, 1971: 141), por lo que el “arte novelístico” se aproxima a lo real “a través del mito”, que es la culminación de la experiencia, la suplantación de la sensibilidad por el sustantivo referencial. En la obra joyceana lo musical y lo gastronómico, en este sentido, se unen. El sonido del comer se combina con las tripas del piano, para describir una situación cotidiana. Aparte del sarcasmo propio del irlandés, hay un intento de considerar lo irracional como una forma de conocimiento. La nueva predisposición al mundo es, por tanto, un cambio en la receptividad, es una evolución sensitiva: sobre el objeto se proyectan todo tipo de expectativas. Así es como se conciben los cambios en el cuerpo del individuo, durante su maduración, como una inspiración mental que, en ocasiones, deviene en pesadilla. Ocurre en *La náusea*, cuando el sujeto se describe como “nada humano” al ver de cerca sus rasgos (Sartre, 2013: 37). La focalización de la mirada en el hombre, como objeto lineal, provoca rechazo. En realidad,

se trata de un análisis interior que certifica la degradación constante a que el ser humano se ve sometido: degradación física y social. El espacio de los hechos se mueve, muchas veces, en el ámbito de la creencia, que es el medio de mantener ese entorno colectivo: la religión, los mitos, son instrumentos de unidad y estabilidad. Por eso, en *La saga/fuga de J.B.* los personajes utilizan Castroforte como una idea; no como un lugar concreto sino, más bien como una localización imaginada, concebida, que vuelve cuando se necesita.

“Cuando se levantaron, riendo todavía, pero ya un poco serios, Castroforte parecía una nube lejana, donde quizás el Rey Artús empezase a proponer al pueblo la proclamación inmediata, definitiva, del Cantón Independiente, hasta que en el Reloj del Universo sonara la hora del regreso.” (Torrente Ballester, 1988: 567)

A través de Narciso y Goldmundo, Hermann Hesse escenifica esta fábula que enfrenta a razón y sensación, al modo de la dialéctica clásica. Por su parte, Miguel Ángel Asturias construye todo un mundo de magia y superstición, donde no hay lugar para la ciencia o el positivismo. Esto nos remite al personaje de Michael Ende, que pertenece al laberinto. Su mundo se aferra a él, le impide volar hacia otro lugar. La desgracia de los demás le impregna, le resulta imposible ser completamente independiente, libre, porque no puede negar la realidad en su totalidad. Sólo la muerte está asociada a la territorialidad del hombre: es lo opuesto a la liviandad del ser, que es sinónimo de la elevación, de la verdad. A diferencia de toda esa literatura hispanoamericana que ofrece posibilidades abiertas en el centro mismo de los hechos, confundidos por esa imaginativa presencia de otros mundos, el sujeto de Ende es un Ícaro castrado, impotente. En el camino hacia ninguna parte el hombre va encontrando su sitio: Rafael Cansinos, estudiando los obstáculos vitales de los personajes de Dostoievsky, llega a la conclusión de que “Dios queda admitido como una hipótesis necesaria y no como una realidad indiscutible” (RCA, 1935: 279), matiz de gran importancia por provenir de alguien que ha construido un modelo religioso-filosófico como marco de significación vital.

El hombre y sus sueños son el antídoto contra toda historia. El conocimiento, admitimos, es un pre-conocimiento; luego, entonces, la historia no es sino una repetición sucesiva de escenas que se trasladan en su mismidad.

““Así ocurre con la verdad”, dijo entre unos incisivos aterradores la masticante Siggí. “Todo lo que ocurre ha sido ya prescrito.”” (Grass, 1986: 483)

La historia actúa en *El juego de los abalorios* como un medio de conocimiento y proyección del futuro. El amor, leemos en *The waves*, es el único elemento constante en esa difícil ecuación, cargada de variables, donde éste “prosigue su milenaria trayectoria” (Woolf, 2000: 171). Por su parte, Marguerite Yourcenar construye una voz que permite establecer un criterio histórico normalizado: a través del sometimiento de los hombres, Adriano percibe la solidez inhumana que construye las civilizaciones. El mal de la historia es la acumulación de injusticias, que se va sedimentando en un orden social inapropiado. Puede que, en su origen, la historia estuviese en consonancia con el hombre, como sugiere Hesse, en un estado primitivo donde “tal vez vivían endiabladamente alegres bajo su coraza de estupidez o de prudente resistencia a pensar” (Hesse, 1972: 69), pero la aparición de la voz del yo fue trastocando los hechos, para bien y para mal. Los que descubren su afán de poder y dominación someten a los que entienden el fenómeno de la vida como un acto comunicativo. Y así, las sociedades crecen como imbuídas de un magma dogmático. Pasa con el mundo de la palabra heredada y los comportamientos morales.

“James replicó: Nunca hay que discutir de teología con un judío: toma a Dios demasiado en serio.”
(Wiesel, 1991: 71)

Claro que, para manipular el presente hay que modificar el pasado. Es la historia, como bien entiende George Orwell, la que determina el camino por el que hemos de transcurrir, incluso el motivo de su superación. Lo contextual -no hasta los límites del determinismo extremo, pero sí desde una órbita de reconocimiento del yo- se hace imprescindible. Entonces, la colectividad comienza por ser un modo de absorción del individuo, y una manera de anularlo. Para invertir la situación el yo dialoga en términos de integración, un lenguaje que enriquece al conjunto. Así se evita, como se dice en *Opus nigrum*, que el hombre devore al hombre, como históricamente se demuestra.

3.10.5.3. Elementos técnicos.

El impresionismo de la novela es una de las razones por las que el género aparece distinto ante el lector. Y, lo más importante, las sensaciones percibidas dejan de estar, como habitualmente ocurre –ver la obra de Gabriel Miró, por ejemplo-, centralizadas en la visión de la naturaleza viva, sino que, en vez de eso, se localizan en el paisaje urbano. Las narraciones, ahondando en esa experiencia urbana, acaban amontonando detalles en unas descripciones interminables, donde se apabulla al lector, como si de un catálogo de objetos se tratase. Joyce y Proust dan mucha importancia al objeto decorativo, en el sentido que éstos tienen para la modernidad, de manera que los personajes son también tratados como tales objetos inútiles, sin vida. Todo ese impresionismo estético, a veces, deriva en un sensacionalismo romántico, stendhaliano.

“¡Qué horror! ¿Ves lo que está pasando entre los árboles? El azul y el viento, el viento azul. Sólo en otra ocasión vi pasar este viento azul sobre estos mismos árboles. (...) Había también una voz que decía: Morirás, morirás. Yo no quería morir, pero sentía tal vértigo... De no haberme sujetado, es seguro que hubiera caído.” (Breton, 2001: 81)

Marguerite Duras tiene un concepto del paisaje definitivo, de colores predominantes que guardan una alta significación. De esta manera, la autora nos hace partícipes de su proceso creativo: *El amante* formaría parte de un conjunto, con un criterio bien definido. El tratamiento de las imágenes impulsa el relato: ese atrás-adelante-atrás del montaje es una técnica muy cinematográfica. El instante de la impresión, al fin, es la manifestación de una relatividad del tiempo, que está siendo personalizado por el personaje y el lector, a la vez. Para adaptar esta semántica visual a la escena descrita, Hermann Broch, por ejemplo, utiliza elementos de gran solemnidad poética; así, en el momento de la muerte de Virgilio, los objetos que rodean al personaje son descritos con gran lirismo, enmarcados en un dibujo marítimo luminoso. Toda esta sensibilidad es la que, explícitamente, Thomas Mann contrapone a los modos extremos de la racionalidad, interviniendo, así, en las largas diatribas que ocupan a sus personajes. Para Rebeca Gualberto, los objetos que la memoria asocia con las sensaciones más impactantes, que suelen ser las más innatas, genéticamente hablando, suponen un valor de contraste con la realidad exigida por el tiempo y la historia. De ahí que los personajes de la obra de Dos Passos encuentren en ellos “emblema[s] de su frustración vital”, como en el caso de Ellen (Gualberto Valverde: 186-187). Los objetos sirven para desprender vitalidad, para motivar las experiencias individuales. En el caso

del personaje de *El caballero del hongo gris*, sirven para que sus “nuevos ojos” descubran la vida de otra manera.

“Al pasar, sobre todo, frente a los escaparates de otras sombrererías, salía de entre sus sombreros un rumor de aprobación y se quedaban suspensos los números de los precios.” (Gómez de la Serna, 1970: 32)

Toda impresión es una sensación vívida, de forma que el autor tiene la necesidad, como Dos Passos, de ambientar continuamente a los personajes, dando a entender que el paisaje refleja el estado anímico interior de los mismos. Este tipo de impresionismo, trasladado a las emociones que despierta un activo estado de conciencia, llega hasta la más desnuda de las interioridades del individuo. Por eso el protagonista de *La náusea* cree “No tener ni sangre, ni linfa, ni carne.” (Sartre, 2013: 51), en la convicción de que la vida se ha desprendido. La conciencia de los sentidos es una prueba de nuestro acceso fenomenológico al mundo exterior, sólo una constatación. La percepción se transforma en concepto a través del recuerdo intuitivo que abstrae una idea, relacionada con la sensación rememorada. Para Marcel Schwob, por otra parte, es el mismo objeto el que sugiere dos ideas completamente contrapuestas: si el bosquecillo “parece una joya”, en otro momento “pezones de hierba armados con cañones se tienden hacia la guerra” (Schwob, 2007: 143-144), evidenciando la dualidad de la conciencia humana, que es la que interpreta al objeto. Es lo extraordinario, de todos modos, lo que anuncia un tiempo nuevo, una sensibilidad nueva. Grenouille y los relatos apocalípticos son los que predicán la desaparición del “viejo” hombre. Las interpretaciones de este impulso, manipuladas negativamente por burdos intereses partidistas, dieron lugar a desastres históricos inenarrables, que costaron millones de vidas y que provocaron la desgracia de otras tantas. Tanto en la obra de Süskind, como en las de Burgess, Orwell, Huxley, Golding, Hasek o Grass, se puede vislumbrar que esa nueva estética renacentista del ideal de progreso, atrae también a las moscas de la destrucción, capaces de adaptar su mensaje a los nuevos tiempos, con el riesgo que conlleva. La nueva novela se hace eco, inevitablemente, de las consecuencias colaterales de este mensaje y así lo refleja, dramatizando ciertas consideraciones individualistas de los personajes. Virginia Woolf, en *The waves*, no sólo utiliza el impresionismo como una forma significativa de diálogo con el lector, sino que hace del mismo un instrumento rítmico, en el que el paisaje escenifica su capacidad sonora, que no sólo abarca la imagen sino la vibración, el eco, el rumor.

“Poco a poco, a medida que el cielo clareaba, se iba formando una raya oscura en el horizonte, que dividía el cielo del mar, y en el paño gris aparecieron gruesas líneas que lo rayaban, avanzando una tras otra, bajo la superficie, cada cual siguiendo a la anterior, persiguiéndose una a otra, perpetuamente.” (Woolf, 2000: 9)

La realidad no puede ser sino la que quiere ver el personaje, como un cuadro que se estuviese pintando en ese momento, con los matices del estado de ánimo actual.

“Las barcas pasan ante mi vista, a través del rojo, a través del verde.” (Woolf, 2000: 63)

Todo eso vive en el instante, está sucediendo en el interior, pero también en el exterior, y la comunicación está viva, se puede leer en esos términos. Es palpable el amplio espectro cromático que invade los espacios visibles de los personajes (el azul, el verde, el negro, el blanco y el rojo predominan en Woolf). También son protagonistas los pájaros, como voces etéreas y universales que se acompañan al ritmo de la luz del sol, presencia indestructible y absoluta. El mar es el ser que va y viene, el sustrato, la tierra movediza que representa la inestabilidad del ser humano, fundamentado en su evanescencia. Las olas son como símbolos constantes de su movilidad imprevisible. La metáfora es tratada como una herramienta visual, como una fotografía reinsertada en el yo. Toda sensación espontánea, toda percepción, es incontrolable, indomeñable. El impresionismo de Djuna Barnes, por el contrario, no marca ritmos ni refleja estados de ánimo, sino que más bien es la constatación de las personalidades, de los pesos interiores del carácter individual. Toda sensación surge de los conflictos interiores, que se confirman en la presencia indudable de aspectos que marcan la realidad, que certifican que está ahí, y que nos hacen actuar según nos atropellan los acontecimientos, demostrando hasta dónde llegan los rincones de nuestra tipología.

“En torno a la cabeza había un resplandor como de fósforo que brillara con luz difusa alrededor de la circunferencia de una masa de agua, como si en su interior la vida hiciera un depósito de densos estratos de deterioro luminoso: la turbadora estructura del sonámbulo nato, que vive en dos mundos; un híbrido de niño y de forajido.” (Barnes, 2004: 69)

El sueño es un espejo deformante de la percepción y deja lugar a las típicas sinestesias, más literarias que otra cosa. El espacio de la noche, como en los románticos, se presenta como una revelación de sentimientos y verdades soterradas. Sin embargo, la obra de

Djuna Barnes muestra el auténtico peso que tiene todo fenómeno perceptivo. En Marcel Schwob todo impresionismo sirve para privilegiar una perspectiva vital y humana de la historia, hecho que sirve para construir el edificio de sus *Vidas imaginarias*. Los sentidos, para John Kennedy Toole, sirven para actuar como un relieve sobre las palabras, dando una nueva dimensión al desarrollo del sarcasmo y la caricatura.

“(...) sus protuberantes pelos nasales analizaron, catalogaron, categorizaron y clasificaron los distintos aromas, la salchicha, la mostaza, el lubricante. (...) aquellos aromas intrigantes estaban haciéndole salivar activamente.” (Kennedy Toole, 2013: 161)

Gómez de la Serna interpreta los colores desde la etérea evanescencia del amanecer, los colores de las estaciones o la mirada interesada sobre el espectáculo atmosférico. Su “blanco ripolín” destartalado y sus “rayitas sobre el fondo lívido” grabadas “al agua fuerte”, son impactantes (Gómez de la Serna, 1973: 91-92). Todo ese color exalta los sentimientos congregados en *Antagonía*, de igual manera, sacando a la luz pensamientos enquistados. Así, se habla de “morado litúrgico”, de “color penitenciario”, “rojo del fuego y azul del hierro”, como elementos de la condenación del individuo (en Goytisolo, 2012: 443).

También el sonido llena la mente, creando objetos a partir de una evanescente presencia lejana, y la percepción, entonces, se agudiza. Malcom Lowry, que hace uso del impresionismo detallista, también, resalta el lirismo de las imágenes de un modo poético, diríamos, clásico, usando expresiones como: “esta caricia de plata ondulante”, “nubarrones blancos y lejanos”, “el rollo dorado que en él refleja la luz de una cabina”, “nubes de alabastro, blancas y distantes” o “el mudo relámpago en la noche azul” (Lowry, 1981: 48-49). Porque una visión, un escenario, esconde múltiples imágenes que se solapan y que hacen relucir planos de significado también múltiples. Las largas enumeraciones, simulando a Proust, son como un torrente de imágenes y sugerencias que reclaman su lugar. No basta una descripción, ni siquiera al detalle, ya que la percepción arrebatada la conciencia con su multiplicidad, igual que en Joyce. Otras visiones están claramente distorsionadas, como cuando el alcohol es un factor deformante, analgésico. Y otras imágenes se perciben desde el conocimiento de la literaturización de la realidad.

“-Y me temo que sea en verdad una selva –continuó el Cónsul-; de hecho, espero que de un momento a otro salga de ella Rosseau cabalgando un tigre.” (Lowry, 1981: 151)

El personaje del Cónsul, en su rara “lucidez”, parece tener una mayor capacidad perceptiva que el resto; el alcohol, la otra realidad, le ayuda a desarrollar un paradigma de la existencia muy particular, como ocurre con los personajes de Faulkner, pero en otro orden circunstancial. Una imagen retenida en el recuerdo enlaza, a través de la sensación, con elementos de conocimiento de la realidad, dilapidando la idea del tiempo y creando un plano continuo y conexo, en un seguidismo palpable del invento proustiano.

La búsqueda del color nace del interés de autores, como José Martí o Rafael Cansinos, por agregar lirismo a la prosa, con una marcada intencionalidad renovadora. A la altura de Ernesto Sábato, los tradicionales símbolos visuales de la literatura en prosa, se vierten desde el poema para ser transfigurados, deformados, o asociados a significados mucho más desnudos y, en apariencia, violentos.

“La luna, casi llena, está roedada de un halo amarillento como de pus. El aire está cargado de electricidad y no se mueve ni una hoja (...)” (Sábato, 2008: 74)

La sensibilidad de otros mundos que transmiten obras como las de Bruce Chatwin o Isak Dinesen, traen a la conciencia paisajes y costumbres, tierra, que definen la vida en el lugar, sus gentes. A través de los olores, colores y sabores brotan las imágenes. Las palabras transmiten el pulso de la sensación más transparente. Es lo que ocurre con la obra de Antonio Lobo Antunes, pero de una manera menos edificante. De todas formas, existen autores que aún permanecen en ese impresionismo estático. La ausencia de movimiento también escenifica determinados parámetros sociales y, en el caso de la posguerra española, como se percibe en la obra de Sánchez Ferlosio o de Carmen Laforet, aún con más argumentos. Éste es el caso de Antonio Muñoz Molina o Manuel Vázquez Montalbán.

“En la plaza, sobre las copas de las acacias, la torre color arena de la iglesia, coronada de gárgolas bajo los aleros, relumbraba en la tarde contra un viento azul cruzado de golondrinas.” (Muñoz Molina, 2005: 122)

Hay también ilustres ejemplos en la novela que desgranar el proceso fenomenológico externo, el que se percibe en los personajes de cara al objeto visualizado. El narrador, cercano e inteligente, que es Amos Oz, correlaciona los acontecimientos de la infancia, y

los viste de realidad desde la certeza de la apreciación de los detalles. Todo lo que se mueve en derredor de su figura, está vivo y se permea de los rasgos que exhalan los minuciosos detalles que configuran el entorno. La visión de las personas en el acto de la percepción, en el supremo instante del conocimiento innato, es detenida por la palabra para escenificar aquello que, muchas veces, sólo se deja intuir tras la complejidad de las expresiones literarias. Oz, en un estilo muy preciso, como de cuento, nos hace llegar la asombrosa evocación del libro y de lo intelectual como de una cosmogonía que se agota, y que deja un recuerdo melancólico y atesorado por el paso del tiempo. Nos parece de tal belleza el siguiente párrafo de *Una historia de amor y oscuridad*, que pasamos a registrarlo íntegramente.

“(...) mi padre tenía una relación sensual con los liros. Les gustaba tocarlos, escudriñarlos, acariciarlos, olerlos. Le excitaban los libros, no podía contenerse, enseguida les metía mano, incluso a los libros de personas desconocidas. Es cierto que los libros de antes eran mucho más sexys que los de ahora: tenías qué oler y qué acariciar y tocar. Había libros con letras de oro estampadas sobre las aromáticas pastas de piel, algo ásperas al tacto, pero que hacían que te recorriera un escalofrío como cuando se toca algo íntimo e inaccesible, algo que se estremece y tiembla al contacto con tus dedos. Y había libros que tenían tapas de cartón forradas de tela y pegadas con una cola que tenía un olor asombrosamente sensual. Cada libro tenía un olor propio, secreto y excitante.” (Oz, 2006: 31)

Para Iris Murdoch aunque el impresionismo tenga destellos de romanticismo, son los objetos los que cobran vida, participando activamente en la vida de los hombres. Empero, Alejo Carpentier, en *El siglo de las luces* nos deja una doble dirección de la luz: aquella “intolerable” que atraviesa el mar, insoportable por su profundidad y destello, y el “lampadario barroco” de “cristalerías verdes, rojas, anaranjadas” que cubren la ciudad para el personaje adolescente (Carpentier, 2007: 29). De alguna manera, estas visiones están marcando el cambio de las edades del hombre. El olor también puede ser una sensación asociada al paisaje, como demuestra Jack Kerouac. La libertad se refleja en todos esos paisajes hollados por la carretera, descrita como un paraíso de las sensaciones: difícil y dura pero donde los hombres, solos ante los elementos, disfrutaban de la vida en su más amplia expresión. La ciudad como un elemento disonante del marco natural, emerge ante la mirada atónita de los transeúntes.

“Pronto empezó a volverse púrpura el rojo del cielo, el último de los encantadores ríos relampagueó, y vimos delante de nosotros los distantes humos de Chicago.” (Kerouac, 2000: 282)

La sensibilidad también puede ser una fuente de exacerbación de las pulsiones humanas; Carlos Fuentes asocia la humedad, por ejemplo, con “cristales líquidos” (Fuentes, 2007: 66), lo que añade una característica angulosidad cortante a una realidad liviana y pasajera, dándole una forma sólida y lacerante. Los objetos, o más bien la vida de los mismos, que condiciona el curso de los acontecimientos, adquieren un protagonismo muy elevado, desviando por momentos el foco del pensamiento o la acción, como comprobamos en *Malina*. Algunas sensaciones están asociadas a instantes significativos, símbolos de una idea o un estado de opinión. Para el protagonista de *Lolita* el “estallido de verdor” asociado a ese movimiento de gafas de la adolescente, semidesnuda, compone la materialización de la sensualidad que atrapó su mente, como ocurre con el profesor de *El ángel azul*, sin posibilidad de escapar de toda esa fruslería de la lencería barata. Lo que la novela también propone es la ambigüedad del hecho perceptivo, poniendo en cuarentena toda consecuencia del mismo. La sensación es realidad, pero no siempre en los términos que transmite, puesto que el individuo debe aceptar sus propias impresiones y relacionarlas a conceptos, lo cual no siempre es tan sencillo, ya que la reconciliación de la fisicidad de los objetos con una identificación activa sugiere estados de conocimiento previos al objeto mismo, no siempre detectables o asumibles por el protagonista. Esto se ve con precisión en *Presentimientos*, donde Clara Sánchez juega a confundir al lector, haciendo preguntas innecesarias sobre ámbitos paralelos de existencia. El realismo, incluso en su más alta excepcionalidad, no se evade completamente de las formas del impresionismo modernista, lo que ocurre, por ejemplo, con la narrativa de Josep Pla. Así es como surge el protagonismo del color.

““Es tan violeta ser ignorante”, pensó la Maga, resentida. Cada vez que alguien se escandalizaba de sus preguntas, una sensación violeta, una masa violeta envolviéndola por un momento.” (Cortázar, 1996: 144)

La diferencia entre este tipo de impresionismo y el costumbrismo, básicamente, es que toda descripción se llena de significación, deja de ser un útil sin sentido colocado en un rincón de la idea. El propio Dostoievsky ya anunciaba la anulación del tiempo, como en Proust, y la escenificación de un marco teatral “vivo” para el personaje. Al negar el objeto real y transfigurarse en uno nuevo, como hace William Faulkner, la percepción ha de moverse en el terreno de la deformación, de la sinestesia. De lo que se trata no es tanto de anular el orden vivencial de los personajes, deformando el entorno, sino de crear vías

de percepción que suponen, por ejemplo, el olfato para Benjy o el oído, para Quentin. Por eso una cara puede ser una “taza de leche punteada de café en el dulce y cálido vacío” o un rayo de sol puede crear en la caña una imagen de “hormigas amarillas” (Faulkner, 1997: 130-132), entre otras cosas. Si en Kerouac el amanecer ofrecía determinados contrastes que, en el caso de Gómez de la Serna, servían para situar al individuo frente al color, identificando referencias anímicas que el americano tenía ya interiorizadas en su recorrido vital, y que quería confirmar a través del sendero, Roa Bastos hace de ese instante simbólico una parodia de la pereza humana, de su lentitud para despertar, en una doble significación: por un lado muestra la naturaleza serena del animal en el mundo, bajo el cálido amparo de los elementos y, por otro, la resignación del individuo frente al advenimiento de los males de la historia.

“Filtrándose por los intersticios del ramaje, el cielo legañoso del amanecer cabeceaba a contramarcha de los camiones, en la picada llena todavía de noche.” (Roa Bastos, 2008: 309)

Ruth Klüger, desde su desgarrado testimonio personal, nos trae a colación el hecho incontrastable de la intuición humana, que percibe en el ambiente los estados colectivos de ánimo y la posibilidad, o falta de ella, en un instante determinado. La liberación de los conocimientos irracionales, surge natural de una experiencia traumática, como la suya, o a través de una convicción literaria y estetizante, más en la línea de la obra cansiniana. La imagen, incluso en la novela menos intencionada, como la que representa Mary Higgins Clark, donde la trama centraliza el valor de la obra, puede ser entronizada como un argumento más: el escenario irá relatando los diferentes sucesos y consecuencias con la agilidad de un lenguaje directo y no mediatizado.

En la obra de Luis Martín-Santos encontramos una temporalidad narrativa muy acusada: un presente aséptico, distante, marcado por el instinto de un ritmo que se autoexplica y que avanza a base de preguntas/dudas clave, como en una investigación científica. El diálogo afirmación-réplica/respuesta-contrarréplica se sucede en el texto sin división por guiones o señal que lo distinga, alcanzando un mayor dinamismo (ver Kafka). La intervención-monólogo es atropellada, las ideas desbordan las palabras y su orden.

“(...) su campaña de Filipinas que hizo tan joven y en la que no obtuvo medallas por culpa de las envidias. [Prejuicios sexuales] Y gracias a que me había hecho mi niña ya antes de ir a las islas (...) él que era muy hombre y que no podía retenerse tuvo que ver con una tagala convencido de que era

jovencita pura y de que estaba limpia, pero le tuvo que pegar la infección muy sucia (...)” (Martín-Santos, 1978: 18)

El uso de la primera persona del plural, en la obra de Proust o de Thomas Mann, entre otros, es una manera de involucrar al lector en la reflexión. La sensación o la vivencia de Swann transmiten un vector relacional al otro lado de la lectura, haciendo coincidir la tercera persona del singular con la primera del plural.

“Pero él no le hizo caso, porque entre la multitud de ademanes, palabras y pequeños incidentes que llenan una relación, es inevitable que pasemos, sin descubrir allí nada que despierte nuestra atención, cerca de lo que esconde una verdad que nuestras sospechas buscan al azar, y que nos detengamos por el contrario en cosas bajo las cuales no hay nada.” (Proust, 2001: 132-133)

En el caso de *Nadja*, la primera persona sitúa el relato en la voz consciente de un protagonista que proclama la perspectiva de su voz, personal y distintiva. Se involucra al lector con una llamada de atención y con una explicación sobre el estilo de su narración. El relato de André Gide se sucede sobre elementos geográfico-urbanos, que mueven a la impresión, la sensación inmediata o el recuerdo anejo, provocado por la evocación del lugar, o por la costumbre. Cada pequeño párrafo es una ráfaga impresionista, un fugaz aleteo de la memoria que se deshace enseguida, para volver a empezar en otra parte: “El Teatro Moderno”, “el hotel Grands Hommes” o “la plaza del Panteón” (Gide, 2001: 31-36-44). La escritura automática, escritura sorprendente, realza la pureza literaria. *El rodaballo* está contada en primera persona también. El personaje “tempotransita” por la historia, reencarnado en cuanto su memoria se lo permite (la tercera persona es descripción-narración de sus recuerdos). En el lenguaje propio de la fábula que desarrolla Grass, hay elementos que mueven a esta interpretación de la Historia: una mujer, un paisaje, un alimento. A medida que aparecen estos elementos, se desarrolla un segmento histórico al detalle. Hay una abundancia de géneros: el lenguaje del cuento, el de la Historia, el informe, que dan carácter al texto y confirman su pluralidad semántica. Las preguntas que André Gide coloca, entreverando el relato de *El inmoralista*, son como motivos de reflexión, principios que generan el modo de lectura, en una acción que recuerda claramente a Cansinos Assens, cuyas disquisiciones filosóficas y morales parten de un motor discontinuo, que aparece y desaparece en forma de duda o pregunta. El protagonista de la novela de Gide (Michel), en primera persona, se dispone a contar su historia. Ésta es la fórmula, como la de un relato épico o un cuento, que se ha usado para

marcar el verdadero inicio. En este caso, la literaridad del comienzo no corresponde completamente con la actitud iniciadora del pensamiento, que caracteriza al personaje, pero que se referencia de un modo clásico para no verse anulado por las circunstancias del entorno. Hesse introduce, en sus novelas, indicaciones para el seguimiento del texto que involucran al lector; esto parece apoyar su deseo de construir un relato, en apariencia, científico que, en *El juego de los abalorios*, huye de toda valoración crítica, para exponer los hechos en su positividad. El relato pasaría de la asepsia a la primera persona, haciéndonos saber, por boca del protagonista, cuáles fueron los acontecimientos reales, vívidos. El texto científico-especulativo se vuelve, de golpe, literatura, sin previo aviso. Por tanto, la opinión explícita del actor casa en el falso esquema ensayístico del texto.

La narrativa de Marguerite Duras, alejada de toda esa pompa poética que autores como Cansinos han desarrollado hasta la extenuación, metaforizada vertebralmente, utilizan un estilo telegráfico, que sirve también para atrapar las impresiones de la protagonista, las cuales capta en presente. La imagen de la niña, congelada en el tiempo, aunque aclara detalles que sólo permanecen en la memoria, da la sensación de un tiempo acuciante, de pequeños instantes definitivos. En el caso de Laurence Sterne, la forma de manipular el ritmo de la lectura es una transgresión artística del modelo. Al dibujar una línea continua en el texto, el autor realiza una revisión sonora, figurativa y gráfica de la arquitectura convencional de la sintaxis lingüística, proporcionando motivos diferentes. El control sobre el tempo de la narración de *Tristram Shandy* parece el de un montador cinematográfico que suprime, añade y continua por donde le interesa. Luego, la recuperación de un momento anterior en el diálogo de los personajes es una vuelta “activa” al pasado, redirigiendo la acción desde otro punto. La memoria, en este caso, también es un motor de la acción.

“Desearía, doctor Slop, dijo mi tío Toby, que hubiera usted visto qué prodigiosos ejércitos teníamos en Flandes.” (Sterne, 2000: 199)

La *Tristrampedia* es un libro que el padre escribe para el hijo. El ritmo del lector es el que empuja a la narración. La creación depende, según esto, de la recepción, pero lo hace en los términos concéntricos de una lectura dentro de la lectura, lo cual agrega la profundidad de un nuevo perspectivismo. Esta comedia del proceso, muy cervantina, se cierra sobre los vértices de la novela, convocando a una realidad literaria ampliada y realista, en

términos del yo individual re-creador. La realidad del relato –que es una realidad relativizada por el paso de los acontecimientos del texto, que coinciden con las ideas del personaje- se altera a voluntad del mismo. Es su ritmo de oralidad textual el que bifurca los sentidos de la narración. El modo de narrar de Tristram está más preocupado de los detalles que por la historia en sí, lo que nos recuerda el tipo de argumentación joyceana. ¿No es toda la historia, parece decirnos, un conjunto de detalles sin importancia? La banalización de los hechos, convertidos en signo de una metacultura, arrastra al lector hacia una conversión de la cotidianidad. La vida de los personajes cansinianos, alterada en los márgenes de su propia irrealidad, marginado todo devenir exterior, es una construcción derivada de esta manera de proceder del autor modernista. De hecho Tristram-Sterne, al igual que Cansinos-personaje, se puede permitir el lujo de alterar el ritmo lineal de una historia, dejando capítulos en blanco, por ejemplo, como si fuese lo más importante que puede contar al respecto y, en un alarde de coherencia creativa, cumplierse con su convicción de dejarlo vacío (después lo retomará, cuando se crea capacitado para decir algo). Vemos antecedentes de Julio Cortázar, Borges o Carlos Fuentes.

Las preguntas retóricas que hacen avanzar la descripción, como ocurre en Cansinos, es una metodología común a las disposiciones retóricas de la nueva novelística. Se puede leer en *La muerte de Virgilio*:

“(…) ¿Había vivido él alguna vez de otro modo? ¿Habían significado para él otra cosa, tal vez, la nacarada concha del cielo, el mar primaveral, el cantar de las montañas y ese cantar doloroso en su pecho, la voz de la flauta del dios, otra cosa distinta de un lance que, como un vaso de las esferas, le acogería para llevarle al infinito?” (Broch, 2012: 13)

Este ritmo constante, armónico, también se consigue a base de la repetición de sonidos o de palabras en cortos espacios de texto, lo que genera un ritmo recordatorio en el lector, como de literatura oral. La prolija descripción del mundo del personaje, que se percibe a través del sonido y el olor, hacen que la narración de Broch se asemeje a lo que Joyce hace en *Ulises*. Incluso, en la repetición de términos casi consecutivos se genera un ritmo sonoro desquiciante, casi de verso recordatorio, que martillea la memoria del lector: “incoercible y nostálgica (...) incoercible avidez (...)” (Broch, 2012: 56). Al comenzar una frase con el mismo sintagma con que acaba la anterior, da a ciertas partes del texto la

forma de un verso construido como un hemistiquio, seguido de otro, siendo la cesura un punto de inflexión en el ritmo general de la narración. El personaje utiliza la invocación al lector (personaje joven) como reclamo de la reflexión (el joven oye como el lector). Algunos términos abundan en los capítulos como recreación constante de una idea central, párrafo a párrafo, creando la ambientación significativa más sólida. Así, podemos leer, como palabras relacionadas: “soledad, noche, infinitud, irrealidad, espacio, rebaño, esferas, bosque, corriente”, todos ellos términos asociados a un descenso de la conciencia. El texto de Hermann Broch, al final, se adensa, se vuelve interminable; los sintagmas se suceden, uno tras otro, separados por comas, como si la semántica de la estructura quisiera abarcar todos los ángulos posibles, que la materialidad normativa no le permite alcanzar.

El *Ulysses* de Joyce, como modelo teórico de la modernidad narradora, tiene una tipología, como hemos visto, encapsuladora del tiempo. Lo que sucede en un diminuto espacio del reloj –entre las 8 de la mañana del jueves 4 de junio de 1904 hasta las dos de la mañana del día siguiente, las tres primeras horas por separado, duplicando el relato; con un apéndice, desde las 2 hasta las 3 de la madrugada, en la mente de Molly Bloom (Prólogo en Joyce, 1999: 11-12)- tiene un significado universal, copando la vida íntegra de los personajes, y de una realidad social singular y exclusiva. Como toda realidad social, por provinciana y extemporánea que parezca, representa los elementos de la metacultura general y los prejuicios en que se angustia la libertad del yo. Así planteado, el modelo es abarcador y complejo y, por tanto, completamente novedoso. El capítulo 1 está copado por la figura del narrador: figura esencial en una voz bifurcada. La personalidad de la 3ª persona es impostada, parece un adorno superfluo del pensamiento interior, una figura teatral que adorna la presentación de un auténtico mundo, que fluye a través de su autónoma pulsión. Los recuerdos atropellan la descripción de la realidad presente, creando una fracción en el tiempo. Los símbolos de la naturaleza degradada, símbolo compartido con Cansinos, se entreveran en el texto (el pecho encogido como disminución del sentido de la feminidad). El narrador procura abstraer a su personaje como objeto, aislándolo del relato convencional. En el capítulo 3 se mezclan los recuerdos con incontables referencias cultas, y expresiones en otros idiomas. Las sensaciones vitales son como las impresiones que produce el arte. El arte es una forma de vitalidad, y la vida se muestra a través de las impresiones de la palabra. El lenguaje de la voz joyceana es un lenguaje atropellado por el instinto mental y su modo de acción. Es un lenguaje

completamente intuitivo: “riendoruidosolatín” (Joyce, 1999: 111). Así, el autor consigue alargar el alcance semántico y formal de los verbos.

“¿Ves la marea fluyendo deprisa por todos los lados, ensabanando deprisa los bajos de las arenas, color cáscara de cacao?” (Joyce, 1999: 115)

Las imágenes mentales también se asocian a los versos y canciones populares. En ocasiones, privilegia el sonido sobre la forma lingüística, como en el sentido de la musicalidad que impregna el ritmo oral.

*“Su boca molde moldeó (...) uuijáh: rugido de planetas (...)
Allávaallávaallávaallávaallávaalláva.”* (Joyce, 1999: 117)

Las descripciones mentales son como chispazos, palabras condensadas de instantes precisos que no extienden un razonamiento intelectual, sino que ofrecen el discontinuo fluir de la mente, mezcla de tiempos y de personalidades (en un solo individuo). Las oraciones se detienen –sólo interesa el núcleo semántico, la idea central. La estructura lingüística, a veces, se rompe-. Las repeticiones, los juegos fonéticos, eluden la sintaxis convencional. El término “crujiente”, por ejemplo, entrevera el texto joyceano, dando la impresión de que lo que cruje es el sonido de la ruptura, que el modelo teórico del irlandés produce en la expectativa del lector. La introducción de frases en distintos idiomas es un elemento que multiplica los aspectos mentales del lenguaje, para así conseguir un efecto de complejidad añadida. Las palabras amontonadas en torno a un núcleo semántico, del mismo modo, confieren un orden propio de la mente, en su desarrollo lingüístico y cognitivo. Recopilando los términos más significativos de la tendencia mental-oral del texto podríamos decir los siguientes: crujir (sonido, fricción), graznar (ruido), flauteaba (crujir como música), sacudiendo (sonido), canturrear, chascando, retumbando, traqueteando, meditación murmurante, repiqueteó, tropel de pies (...) pateando la escalera; zumbaban, latía, gorjearon, cecearon, silbido, jarabeó, chascable, bombardeantes acordes, tronó, maullante, tictaqueando, etc. El sonido identifica la personalidad, más que un rostro incluso. Los sonidos en la novela dibujan el auténtico paisaje físico.

*“Bueno, la voz, sí: un gramófono. Tener un gramófono en cada tumba o guardarlo en casa. (...)
Recordar la voz como la fotografía recuerda la cara.”* (Joyce, 1999: 184)

Las repeticiones, por tanto, ahondan en esa sensación/impresión auditivo-semántica.

“Gordo pliegue de cuello, gordo, cuello, gordo, cuello.” (Joyce, 1999: 187)

Las aliteraciones, además de la repetición, conservan la familiaridad morfológica, como también el juego de sonidos.

“El bardo bienhechor del buey.” (Joyce, 1999: 203)

La mente busca referencias sonoras en el lenguaje que den musicalidad y armonía en el caos. Las bromas recurrentes usan términos como conceptos jocosos que enlazan con la intuición. La distinta adjetivación utilizada para describir los ojos, acaba marcando las características personales de los objetos humanos reflejados en el texto: “ojos escalfados” (p. 237), “ojos de pescado hervido” (p. 239), “Tristes ojos” (p. 241), “ojos sagrados” (p. 258), “piadosos ojos” (p. 275), “ojo salido” (p. 333), “ojo oscuro” (p. 333), “el otro ojo” (p. 333), “¡Ojos grasientos!” (p. 333), “valientes ojos” (p. 341), “ojos gitanos” (p. 357), “ojo líquido” (p. 360), “ojos de ciruela” (p. 405), “ojos húmedos de contrición” (p. 431), “ojos morunos” (p. 452), etc. En el capítulo 9 las referencias literarias y las discusiones intelectuales crean un paisaje vital nebuloso, pero firme y de decidida voluntad en la afirmación del individuo.

“Uno siempre tiene la impresión de que los juicios de Goethe son tan verdaderos.” (Joyce, 1999: 257)

La acuñación de términos recursivos genera una sensación de nueva normalización del lenguaje: “deslizarrastran” (Joyce, 1999: 259), como en el “tempotransito” de Günter Grass. Las relaciones adjetivales se vuelven sinestésicamente originales: “Humor húmedo y seco” (Joyce, 1999, 272). Si lo crujiente en la obra de Joyce es lo sonoro, lo quebrado, lo duro resquebrajado, el capítulo 11 tiene una clara intención de crujir al lector, de cubrir de música el orden de la experiencia literaria. El *Ulises*, pensamos, es, de hecho, una obra vocal oral, por encima de toda consideración novelística tradicional –si es que podemos hablar en esos términos-. El sonido dominante (tr- en la traducción de José María Valverde) bailotea por el pensamiento, creando la imagen completa. Sonido dominante que, a pesar de la traslación de la lengua literaria original, tintinea concentrándose, unas veces, y dispersándose, otras.

“Bloo sonr depr se mar.” (Joyce, 1999: 337)

El capítulo 12 lo protagoniza un narrador anónimo, que trata un tema general de discusión acerca de la sociedad irlandesa. La parodia llega al extremo del arquetipo (generalidad). La voz autorizada es extraña (polifonía narrativa). Los términos inventados, literaturizados, pasan al acervo de los personajes como algo natural. Toda la colección de nombres, cargos y personajes, que aparecen en el capítulo, son como un compendio del universo local que se describe, también de objetos y paisajes. El capítulo 14 imita los diferentes estilos, suponiendo un desafío de la modernidad ante el clasicismo o la antigüedad de los mismos, a los que coloca, como islas aquietadas, en medio de la tempestad. Esta relación con el clasicismo de la novela, en Bloom, se personaliza a través de los espectros del pasado, que vuelven, reales y presentes, porque para la mente nunca se fueron, lo que el personaje llama “los pecados de la vida pasada”, y que hace una alusión indirecta a los realismos extremos de la textualidad (Joyce, 1999: 570). Un nuevo lenguaje ha aparecido: semántico, expresionista, sonoro, por encima de las polémicas generacionales. La figura del hijo muerto es uno más de esos fantasmas de la historia, la presencia inductora del recuerdo y de las circunstancias vividas por Bloom, que se cosifican en la escena desarrollada en este capítulo, que actúa como catarsis colectiva de los demonios del alma. En el capítulo 16, la descripción de un diálogo a varias voces, donde prima la monotonía y lo anodino del ritmo y los temas, conduce a la mediocridad social e intelectual del sujeto, atrapado como el lector en una absurda y fútil disquisición sobre problemas pequeños y sin importancia. Esto, trasladado a la obra de arte, es una manifestación de la vulgaridad del hombre y un aviso. El nacionalismo irlandés, como el folclore andaluz de la obra cansiniana, son temas menores y aburridos, que se descuellan varias veces en el relato. El capítulo 17 sigue un esquema de pregunta-respuesta, lenguaje aséptico y analítico que busca dar explicación a la soledad de Bloom, de sus temores, de sus manías y fobias. Se utiliza una técnica de distanciamiento en 3ª persona, que trata de dar una fría objetividad a la narración. En este punto, Joyce y Cansinos difieren frontalmente, puesto que el sevillano se recrea en el lirismo de la palabra interna no sólo como un modo de realización del proceso cognitivo, sino como una liberación de los órdenes de la mente. La palabra en Cansinos siempre convoca al yo, no es independiente del todo, a pesar de su potencialidad. Se entiende que la herencia genética de la literatura cansiniana, como el desarrollo de la personalidad humana, depende de la acción

“especular” que se confirma en el otro que, en el caso de la voz lingüística, tiene que ver con los usos de la palabra tamizados por el carácter y la tipología de los individuos, con sus singularidades y precisiones. El último capítulo del *Ulysses*, a modo de epílogo, es una disposición increíble de la mente de Molly Bloom, como una forma de contraste con la realidad de Leopold, en una geometría mental variable de impactante resultado. La verdad de la terminología usada por Joyce, en la mente de Molly, difiere de la conseguida para Leopold, entre otras cosas porque dos seres viven mundos diferentes, aunque sean compartidos, lo que confirma la opinión antes dada, acerca de los usos lingüísticos. Esta forma de construir el relato, para Edith Wharton, supone la indagación de los medios en la intensidad que provoca la discontinuidad de las formas (Wharton, 2011: 73). En Thomas Mann, por ejemplo, la forma de invocar a la segunda persona marca el camino hacia la extrañeza del lector, que coincide con la reacción de los personajes ante una situación sorprendente o fuera de la norma.

“¿Ya se ha acabado vuestro verano? –preguntó con una amarga ironía Hans Castorp a su primo.”
(Mann, 2005: 137)

Mientras el tiempo, en *La montaña mágica*, es muy lento en la conciencia de los personajes, la narración hace que el reloj vuele de mes en mes, de un modo distinto a como lo concibe Joyce, pero en parecida armonía compresiva. Las reflexiones en voz alta del personaje nos hacen pasar de la tercera a la primera persona, con gran agilidad (como si el pensamiento y la reflexión, independientemente de su origen, fuesen lo realmente imperecedero). El tiempo, por lo tanto, es un artificio narrativo de primer orden. La comparación entre las técnicas musicales y el discurso temporal es habitual, puesto que toda narración, como se deja entrever en el diálogo con el lector, contiene música.

Al modo de Flaubert, John Dos Passos, sin embargo, utiliza una objetividad narrativa impecable, “casi absoluta”, “donde la precisión del lenguaje es casi infalible”, pero a esto el crítico lo denomina “apariencia impersonal”, es decir que, por mucha intencionalidad realista que pretenda, todo lector avisado percibirá la artificiosidad dirigida del autor, con la razón que le asiste para el uso de tal herramienta (Dos Passos, 1989: 10-11). Los documentos personales, para apoyar esta teoría, aparecen también como una voz interventora en el diálogo. Los sonidos, como en Joyce, sí que son voces protagonistas y constituyen condicionantes del discurso, pero esta vez para protagonizar la

caracterización del espacio urbano, que es elemento aglutinante en *Manhattan Transfer*. De manera parecida, el uso de la verosimilitud como evidenciador de una distancia entre la ficción y la “verdad” del relato, se apropian de la narración de Sartre. En *La náusea*, la técnica de publicación de textos originales trata de apoyar esta verificación de los hechos; se trata de unos diarios, o eso advierte el “editor” al lector. El diario permite conocer los pensamientos íntimos del narrador, escenificados como exclusivos desde el principio de la obra. Las anotaciones a pie de página contribuyen al buen orden de estos pensamientos. La cursiva, en este caso, llamaría la atención sobre el *logos*, que es interacción y que convierte a seres y objetos en miembros del mismo espacio. Por esto, la utilización del presente transmite la actualidad de la acción que, en realidad, es ya acción pasada. Otro artificio con forma lingüística: “Me levanto”, “bostezo”, “apago”, etc. Narrar es, intrínsecamente, una actividad social. La narración siempre tiene, al menos, dos actantes.

“El que vive solo ni siquiera sabe qué es contar; lo verosímil desaparece al mismo tiempo que los amigos.” (Sartre, 2013: 22)

La narración en sí misma es la que constituye, realmente, la carta de veracidad, la prueba de que la vida no es un objeto mental, sino una experiencia palpable. Para Robert Musil, es importante que la voz se mueva desde la primera persona del protagonista hasta la voz descriptiva del narrador, moviendo el objetivo como en una película, dando dinamicidad a la narración. En Djuna Barnes, no obstante, el doctor, como voz narradora, es el que ejerce la reflexión como un hilo infinito del discurso. Son los protagonistas los que dan el pie para que éste desarrolle los más variopintos pensamientos. El cambio de perspectiva, por lo tanto, se hace necesario en la misma obligación constructora del relato, que parece abocar al lector a esa angustia inicial. La singularidad está presente, por lo tanto, en el desarrollo completo de la obra. Desde el punto de vista de la falsa veracidad, *La saga/fuga de J.B.* involucra al personaje-lector al análisis minucioso del manuscrito histórico, aquel que contiene la historia local y que nos traslada fuera del texto, a una disquisición técnica que abrumba a quien lee y que le impide seguir un orden lineal. Este tipo de digresiones confieren un ánimo dinámico a la narración y la acercan al verdadero intelecto humano: abigarrado y ordenado en su propio caos. La inclusión de Torrente Ballester de un lenguaje científico y del desarrollo de toda una tesis concreta, colocan al lector en el plano de decisión intelectual: ¿acepta el reto planteado y ahonda en el conocimiento propuesto, o abandona la idea de comprender el global de la obra en que

está inmerso? El desafío consiste en construir una novela con los materiales abigarrados, diversos, de que se vale la muerte del narrador para apoyar su discurso. En *La huelga de los poetas*, Cansinos también plantea un desorden social e intelectual, que apela a una valoración del lector desde sus presupuestos morales e intelectivos. El nivel integrador del pensamiento cansiniano utiliza márgenes de discusión ensayística que, por su marco conceptual de la literatura, singularizado en el lirismo concluyente de su metafórica expresión –que llega incluso a sus ensayos auténticos–, produce un entorno dialectal novelizado muy parecido al que puede surgir de la obra de José María Guelbenzu o Luis Martín-Santos. Este tipo de disquisiciones, que nacen seguramente del modelo original compuesto por Ángel Ganivet, no tratan de sistematizar el mundo, sino de crear las condiciones dialectales necesarias para la recuperación de la memoria colectiva, integradora y funcional. El argumento en la novela de Torrente Ballester, como en Cansinos Assens, se diluye. La inclusión de recortes de revistas es una técnica moderna: *collage* como realidad desmembrada. Al añadir sonetos a doble columna en medio del texto –un recordatorio de lo que anticipaba Pérez de Ayala en la conformación narrativa de *Tigre Juan*–, sin que éste gráficamente pierda su continuidad, es un efecto visual parecido a los caligramas de Apollinaire, donde se intenta estimular al lector a través del efecto óptico. Una reminiscencia de ciertos vanguardismos juguetones. Las frases de Torrente Ballester estiran sus palabras como nexos de fonemas complejos. Mientras que, en ocasiones, el discurso es un monólogo interior que se entrecorta por los silencios prolongados, o las listas interminables de términos, al modo joyceano, que se acumulan en la memoria, para dejar constancia del barullo que se forma en la percepción de la realidad. También, la divagación matemático-física sobre el hecho perceptivo y los objetos contenidos en él, son auténticas demostraciones lógicas, desarrolladas sin miedo a la ruptura de la línea literaria trazada, en un cuadro de libertades expresivas bien logrado.

Benjamín Jarnés da voz a una simple subasta del mercado para concebir un ritmo narrativo; el “dios” que es el trigo queda sometido a la voluntad de los números. La materialización de la oralidad ha arraigado socialmente, por medio de mecanismos de progreso. El personaje de *Locura y muerte de nadie* se mueve en un espacio nuevo, recreado por el lenguaje de la geometría, que nos descubre un universo liberado, con su imaginativa estructura.

“Alla van los dos, quebrando infantilmente su propia dirección, trazando figuras de infinitos lados que tienen por vértices los faroles, los serenos, los taxis...” (Jarnés, 2008: 72)

El estilo pseudo-periodístico que observamos en Truman Capote o en García Márquez, entre otros, tiene un claro antecedente en la obra de Marcel Schwob quien en sus *Vidas imaginarias*, al perspectivismo de los relatos de El Goliardo, el Papa, el leproso, las tres pequeñuelas, el clérigo, el Kalandar, la pequeña Alleys o Gregorio IX, añade la condición de relato en primera persona, en forma de confesión. Para José María Guelbenzu, como hemos venido apuntado, toda esta parafernalia cuasi histórica no tiene importancia, ya que el argumento ha venido perdiendo protagonismo en la renovación del género. Las reflexiones, digresiones y parlamentos acerca de arte, literatura o música se unen a las disquisiciones sobre temas, aparentemente, intrascendentes, como la forma de caminar, que incluyen esquemas y dibujos curiosos al respecto. A esto hay que unir la técnica del monólogo interior, imprescindible para privilegiar el verbo como argumento fundamentador. El discurso se encadena sin pausas, en una suerte de monólogo mental, sin restricciones sintácticas, construyéndose al tiempo de su realización. La alteración de la ortografía, sonora y joyceana, trata de ofrecer un lenguaje vivo; *El mercurio* es una novela cercana a su realidad fonética. El orden de los capítulos no tiene un sentido lógico, como puede pasar con *Rayuela*. ¿Se trata, por tanto, de una escritura automática o de un orden anárquico, o ambas cosas? El lector, el protagonista y el autor, de modo unamuniano, se lanzan reproches, peticiones e invocaciones en voz alta. La secuencia del sentimiento llega a realizarse en palabras no filtradas por el diálogo, en una exacerbación de la secuencia sonora del soliloquio de la conciencia.

“Porque yo casi era tú y tu familia

-Te quiero

no me ha reconocido

-Te quiero

ni yo amo ya estoy amándote

-Te quiero

María Victoria

-Te quiero

desde el horror y desde el odio

-jamás

y desde el odio.

Las palabras. Los hilos conductores de las palabras, sarcófago tejido, infinidad de hilos.” (Guelbenzu, 1982: 123)

Antagonía también incluye descripciones enormemente prolijas, presentando el espacio como un decorado en constante composición, matizable, que encierra múltiples pasados y una proyección desmesurada de futuros, componiendo, además, un ejercicio de prestidigitación lingüística. En *Bajo el volcán*, toda esa magnificencia del lenguaje es atropellada y densa. En el personaje del Cónsul se muestra un cúmulo de ideas que se superponen, producto de una personalidad vívida, a la que conciernen una gran multitud de recuerdos y sensaciones, un poliedro vital difícilmente interpretable. Malcom Lowry recoge, entre paréntesis, largas reflexiones de los personajes, al modo de Guelbenzu, que, entrelazados en un diálogo presente, traen a colación momentos del pasado, y evocan en el lector pensamientos multidimensionales, simultáneos y, aparentemente, caóticos, pero muy reveladores. Con la aparición de carteles y folletos turísticos, o artículos de todo tipo, se establece un diálogo vivo entre los personajes y el espacio urbano, como en *Dos Passos*; un interlocutor más que ilustra las reflexiones de los sujetos. Y todo esto con una sensación de simultaneidad, en un tiempo lo más cercano posible al ritmo de la realidad.

Para Samuel Beckett, la falta de ritmo en la narración se manifiesta en los diferentes estertores que surgen de la genialidad del narrador, cuyas fuentes están en la memoria y el pasado conciliador. Por eso algunas de las expresiones que usa son intraducibles, y recurre a la introducción de pentagramas que, como en el caso de Joyce, son un instrumento expresivo cercano al efecto musical de la nueva estructura sintáctica. Los personajes de *Sobre héroes y tumbas* tienen una funcionalidad más clásica, platónica, a la manera en que modernamente constituyen ciertas narraciones de Hermann Hesse, o los diálogos entre el sabio anciano y el joven bello de Rafael Cansinos. Martín es autor y Bruno es lector, siendo éste el que formula las preguntas. El diálogo es el instrumento sobre el que pivota la idea. Por eso sus reflexiones establecen conclusiones a partir de los recuerdos de Martín. La vida no puede limitarse a una simple definición. La respuesta a la pregunta, necesariamente, no puede ser única. Las frases que surgen de su mente, en consecuencia, se entrecruzan en la narración, como una voz soterrada (en cursiva). La combinación de la primera persona, reflexionando sobre lo acontecido, y una voz narrativa exterior, alude a un perspectivismo en movimiento, que nos hace variar el objetivo como lectores, y que ofrece ángulos de visión más amplios. Los planos de la

narración acaban multiplicados. El discurso tiene un ritmo y unos tiempos que no son los de la narración, y que dan la apariencia de un diálogo activo con el lector. Los hechos son, aparentemente, descritos con objetividad, pero el “Informe sobre ciegos” es un documento alternativo, que quiere hacernos partícipes de una verdad no ficticia, lo cual no deja de ser un artificio. Los capítulos minimalistas afirman, con su brevedad, la atomización última de todo pensamiento.

Vargas Llosa, como tantos otros, cree que los pensamientos entrelazados del personaje son relevantes para el novelista, inexcusables, por cuanto que redundan en la narración interior y acercan al lector a la realidad desde un punto de vista menos especulativo. El texto, como en el caso de Borges, es un corpus vivo, que se reclama al autor, como cuando Augusto Sánchez se enfrenta a Unamuno.

“... He revisado, al cabo de un año, estas páginas. Me consta que se ajustan a la verdad, pero en los primeros capítulos, y aun en ciertos párrafos de los otros, creo percibir algo falso. Ello es obra, tal vez, del abuso de rasgos circunstanciales, procedimientos que aprendí en los poetas y que todo lo contamina de falsedad, ya que esos rasgos pueden abundar en los hechos, pero no en su memoria...”
(Borges, 1978: 25)

Gore Vidal, por su parte, elimina la puntuación convencional para acumular las ideas y mostrar los pensamientos verbalizados más precisamente, intentado superar la limitación de la normativa sintáctica del lenguaje. Los capítulos inacabados de *Myra Breckinridge*, sin puntuar, dan una idea de segmento de la historia, pero alteran el orden tradicional de la narración, consiguiendo provocar en su experiencia el estímulo necesario para terminar de completar, si lo precisa, la parte de la narración que ha sido elidida: aquello que *Rayuela* entiende como un desorden impreciso de la estructura novelística, que lo contiene todo pero ha de ser reestructurado por la acción demiúrgica del lector, sólo acudiendo a la lógica espontánea del texto. Muy diferente al tipo de costumbrismo funcional que lleva en *Tentación* a captar la soledad de la infancia en un mundo alienado. El clasicismo de Székely, no obstante, encierra una indefinición de la historia, puesto que el personaje, con sus acciones, va negando el curso de los acontecimientos, y ese determinismo insulto y violento que oprime a todo ser vivo. William Burroughs, superando ese concepto limitado, hace de la escritura automática, espontánea, una ensoñación, una ilusión de ausencia de trama. Los textos se entrecruzan sin aparente finalidad, expresivos, en un arte libre e incondicional que muestra al hombre tal como es.

En la mente del yonqui, el sexo es una máquina autómatas que violenta e inesperadamente sacude a los seres. Se manifiesta como una agresión que, a su vez, como en *La naranja mecánica*, es una enfermedad dulce y posesiva, que no conoce de remilgos, de liturgia, que suele venir asociada a todo tipo de flujos incómodos. La desmitificación también alcanza al sexo, que Burroughs pinta como una descontrolada actividad escatológica y violenta, pero sin que las consecuencias sean las esperadas por un lector convencional. El mundo del sexo y la droga, en *El almuerzo desnudo*, es una realidad exasperante y alterada que, sin embargo, para sus protagonistas no deja de tener un halo de convencionalismo. Burroughs es un escritor muy visual, que escribe los capítulos como fogonazos de la mente, inconexos aparentemente, pero que conservan un eje común de crítica social, de los estamentos políticos y personales, de los mitos y creencias, degradando la realidad a través de un objetivo deformado, donde todo es trágico y risible, a partes iguales. Las visiones componen metáforas agresivas, violentas, expresionistas, que dirigen al lector a las sentinas de los miedos y las esperanzas, los deseos, los vicios, las debilidades, etc. Rafal Cansinos Assens crea una atmósfera similar de nebulosa de los pensamientos, pero no a través de una lengua incisiva sino de una lengua retardante, morosa, que se precia de actuar, al contrario de la acción cortante de Burroughs. Pero, en el fondo, se entiende que los dos tratan de llevar al lector a un rincón de la existencia humana, donde puedan focalizar la dirección de sus percepciones y, en este sentido, la funcionalidad narrativa de ambos convocan realidades parecidas, en el margen de los acontecimientos devenidos. Bernard Schlink consigue que el artificio de la narración quede al desnudo cuando la voz se dirige al lector, explicando algunos de sus mecanismos o alterando el tiempo y contenido de la misma. Hay una defensa de la objetividad, un intento de convencimiento al lector de la veracidad del relato. Dice Charles, en *El mar, el mar*:

“Mi relato está abreviado, pero no omito nada sustancial y narra fielmente las palabras que en realidad se dijeron. ¡Con qué profundidad, ciertamente, están grabadas en mi mente y en mi corazón muchas de las conversaciones que he contado y que he de contar en este libro!” (Murdoch, 2005: 315)

Por eso, el relato no puede ser encerrado en los límites tradicionales, con un principio y un fin reconocibles. Para Iris Murdoch la reflexión es un callejón sin salida, y así es como termina su libro, que es una gran disquisición personal.

Si hemos hablado del realismo como de una transversalidad de la novela, inherente a su condición de espacio comunicativo y lingüístico, no menos obsesiva es la presencia de un barroquismo militante, que se centra en su propia condición fonética y expresiva. Ocurre, por supuesto, con ilustres escritores hispanoamericanos como Alejo Carpentier o Miguel Ángel Asturias, pero no está menos presente en un Umberto Eco. En el caso de Carlos Fuentes, la palabra del protagonista, que es el eje temporal del relato, nos permite acudir a la mente, donde todo ese barroquismo cobra sentido. La muerte de Artemio Cruz, narrada en primera persona, hace brotar imágenes que están desconectadas del cuerpo decadente, cuyo apagón sobreviene; una mente que se revela como lúcida en su aparente inconexión, en su desmembrada forma irracional. La fuerte presencia de la metáfora, asunto de la novela cansiniana, o columna vertebral de un Borís Pasternak, da una visión diferente de la realidad, creando un perspectivismo de gran proyección. La profusión de imágenes de la literatura que llamamos “barroca” es un germen y aditamento de la metáfora: ente comunicativo-literario esencialista. Para Roberto Bolaño la literatura llega al extremo de medio de interrelación entre iguales; de hecho, el protagonista de *Los detectives salvajes* lee a los muertos, no a los vivos, pues con ellos no puede polemizar en el presente; la muerte es como una aceptación final de los hechos vividos y culmina un largo y, poco fructífero, proceso de aprendizaje. Su relato tiene un efecto de instantaneidad aunque, en la segunda parte de todo perspectivismo, el relato nos lleva a una serie de entrevistas en las que otros personajes hablan de los “realvisceralistas”, de las reuniones, de las batallitas, de la literatura en fin. La literatura es el tema sobre el que giran los personajes, encerrados en sus propias circunstancias y proyectados hacia una creatividad que, a veces, es sólo una excusa para vivir. Escritores como Cansinos Assens, como Guelbenzu, como Proust, como André Gide, etc., tan preocupados de hacer de la palabra un tema de discusión –llevado a la formalidad ensayística en Julio Cortázar, en Borges, en tantos otros- *unamunizan* la búsqueda de un espacio de diálogo humano. Y parece como si la novela, en particular, fuese el único cauce de expresión válido, el foro donde invertir el tiempo y las palabras. La visión poliédrica del hombre, multidimensional en esencia, es la visión que los demás tienen de Arturo Belano que, capítulo a capítulo, entrevista a entrevista, va transformando el relato de Bolaño en una suerte de retrato multiangular y diversificado. Para eso también sirve la novela, para identificar el yo de los caracteres allí representados, que pueden servir de catarsis al autor pero, sobre todo, sirven de espejo confirmador para los lectores. Por eso en *Lolita*, el protagonista habla en tercera persona, en ocasiones, de él mismo, como de un objeto de análisis exhaustivo. El

lector, referenciado, gana su posición en la escena general. Hay un dominio de los tiempos del relato como de un artificio conocido por todos los actantes, desnudo frente a los ojos del lector, que no cree en el engaño finalmente. Para Anthony Burgess, sin embargo, el artificio de la confesión directa del protagonista sirve para apelar al lector: “Además, hermanos míos (...)” (Burgess, 2002: 4). Nuestro autor sevillano suele utilizar de la voz del personaje como de una proyección interior, en la que verter numerosas ideas y una crítica a los términos de la multiculturalidad. La enajenación de sus personajes sólo puede ser guiada desde la primera persona, intercalada con la herramienta del narrador omnisciente, que le da carta de categoría novelística, en un intento de acercamiento al lector. Decimos “intento”, convencidos de toda la carga renovadora que encierra su obra –y que ya hemos mostrado–, y que, por tanto, impide considerar esas concesiones a la tradicionalidad como valores centrales de su proceder creativo. La voz del yo es la única garante de la veracidad del tiempo y de los sucesos recogidos en él, por eso Cansinos, como Burgess, ahonda en la marginalidad de sus tipos y les concede el privilegio de explicarse. Antonio Lobo Antunes, por su parte, prefiere acceder a una realidad más amplia, y para dibujar el mapa vital de sus personajes hace superponer todas las voces, como una malla tupida de sensaciones e ideas relacionadas, para lo cual se vale de la técnica del monólogo interior, muy apropiado en estos casos. La falta de puntuación refiere a un uso intuitivo de la lengua, un uso espontáneo.

De la misma manera que Cansinos, Vázquez Montalbán rinde un cierto tributo a la maestría de ese dinamismo novelístico que le antecede, al tratar su obra policíaca. Carvalho es un detective que en nada cumple el estereotipo de la novela norteamericana de este subgénero: su gusto por la cocina y su impostura resultan cómicas, pero el catalán no puede obviar la influencia extranjera en su obra, en la que introduce el mundo del cine como una nueva referencia artística de la modernidad. Ese mismo lenguaje lineal, que corresponde a la sencillez de los hechos contados es el que caracteriza a Josep Pla. El diario, que vemos en *El cuaderno gris*, es un formato que, aun literaturizado, no deja mucho margen a la búsqueda de los recovecos en la palabra. Pla se confiesa:

“No soy un voluptuoso ni de los adjetivos” (Pla, 1999: 17)

El mundo de lo pequeño y lo cotidiano, lo “muy” realista, es el contenido básico del diario que, más que de acontecimientos, lo es de ideas, una vuelta de tuerca de la evidencia a

través del humor que provoca lo más obvio. También es el diario de un lector crítico, una acumulación de verdades y experiencias sobre un escritor como Verdaguer, al que concede los títulos de “glorioso y efectista” (Pla, 1999: 36). También sobre el realismo, al que mira desde la perspectiva de un autor “liberado”. Curiosa es la defensa que hace Pla del realismo en un contexto de obra muy literarizado, como el suyo, cargado de reflexiones y sensaciones más cercanas al lirismo que al costumbrismo, un tejido a veces incoherente o, a lo sumo, melancólico de la idea que tiene de sí mismo como hijo de una Cataluña, en ocasiones, ajena a su ser de individuo y, en otras, esencia memorística. Jorge Semprún, al tratar de dar la impresión del presente, descubre, a su vez, la tramoya que hay tras de la estructura ficticia de la novela que, en su caso, es un relato memorístico reflexionado. Esto no resta actitud y veracidad a su confesión de hechos, que sabemos cierta por los mimbres históricos que la soportan, pero, además, introduce efectos valorativos a tener en consideración, más allá de toda componenda artística. Es el tipo de relatos que se pueden atribuir a Ruth Klüger, a Elie Wiesel o a Amos Oz, entre otros. Cuando no son los hechos, sino el espacio, lo que contribuye al alejamiento de la conciencia humana, nos encontramos con novelas que arden en una atonía siniestra, inquietante. En *El Jarama*, la novela comienza y termina con una descripción geográfica del río y sus alrededores. Toda la cotidianidad intrascendente de las conversaciones y las vidas grises de los protagonistas, apenas se ve alterada por la muerte de Luci. El Jarama seguirá como siempre, “tragándose” a alguien cada año, y el merendero será el mismo lugar insulso y cutre; la vida, triste, casposa, lenta, seguirá ocurriendo, como el transcurso de nuevas Lucis.

Henry Miller, ocupando el espacio dejado por los bohemios, recupera el alma de la coloquialidad, del desgarró, dando pábulo a una desastrosa vida que dice vivir el protagonista: “bailarines desnudistas”, “calientapollas”, “mujeres sexualmente endiabladas”, son algunos de los personajes que pululan por su espacio escénico. Igual que en la elección de una temática personalizada de los términos, Julio Cortázar expresa su sentido morfológico intencional, al estilo de Juan Ramón Jiménez, escribiendo palabras con h-inicial, lo que representa una voluntad de personalización simbólica de las mismas, un dominio del lenguaje interior, representado por la modificación sonora o fonética del término conocido: “inevitable hextrapolación” (Cortázar, 1996: 310). En el capítulo 68 de *Rayuela*, de los llamados “prescindibles”, la lengua se hace extravagante, difusa, se regusta en su mismidad, sin apego a la semántica tradicional, signo cerrado pero

volitivo, que no se sabe pero que se intuye y se adivina por la fuerza del contexto. Como en los casos más “literarios”, la introducción de textos y citas de escritores y obras conocidas, en las indagaciones personales de algunos de los personajes, supone una manera de intertextualidad superpuesta, no intuitiva, una forma de aleccionamiento o principio de reflexión teórico, podría decirse. Nina Berberova, al estilo de Miller, hace del discurso de Sonechka una palabra actual, una conversación viva con el lector. Igual que en Dostoievsky, esta autora usa las descripciones y los marcos de convivencia de los personajes, como un mero apoyo, mientras las referencias espaciales se van difuminando. La actitud de esta renovada hornada de autores contrasta con las descripciones realistas, de un costumbrismo profundo que huye del impresionismo o de toda forma de sensibilidad que traspase los escenarios descritos, cayendo en una fría presentación de objetos detallada. Ocurre con Vicente Blasco Ibáñez; en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, la narración de los hechos pasados del héroe, recuerda al protagonista de *Los miserables*, incide en el modelo social del hombre hecho a sí mismo, de origen humilde, cayendo en el tópico más metacultural de la literatura tradicional. El triunfo del héroe, a pesar de todas las aventuras sufridas, es la antítesis del sujeto cansiniano y de los hombres que dibujan Faulkner, Joyce, Dos Passos o William Golding, desencantados de una simbología triunfalista y gloriosa que enaltece el esfuerzo y el trabajo, como posibilidades de ascenso y progreso social, algo que la historia demuestra que no es cierto. El triunfo de la novela de Blasco Ibáñez, desde el punto de vista comercial, ha de hacernos llamar la atención sobre la continuidad de un perfil de lector que, aún en nuestros días, permanece y que no permite el desarrollo de la personalidad en base a ideas claras y coherentemente expuestas, sino que favorece la reafirmación de un modelo ocioso y fútil de la literatura: literatura de salón para lectores ciegos. Este problema, de índole modernista, continúa teniendo plena vigencia como concepto crítico de base. Contrastan todas esas enumeraciones de Blasco Ibáñez, detallistas y precisas, con las no menos precisas pero casi oníricas, de realidad alterada, de un Joyce. Esas mismas descripciones que en Dilsey, personaje de William Faulkner, sirven para indicar lo que el tiempo ha hecho con su personalidad, transformándola en un despojo físico.

La novela, como hemos dicho, es un foro para la comunicación. Esto significa que los medios de que dispone se colocan al servicio de los comunicantes, como en el caso de *Nubosidad variable*, donde la autora se vale de la carta para establecer un diálogo más pensado y sincero. Carmen Martín Gaité hace que las confesiones adquieran una mayor

solidez y temporalidad en la palabra escrita, dado que la multitud de sentimientos que invaden a las protagonistas ante sus mutuas presencias, les impiden reflexionar hondamente sobre sus propias vidas en común, y su historia personal. La palabra escrita es el espacio donde se desarrollan las abstracciones y donde se solidifican las ideas, y los instantes ya pasados, que retornan para su revisión. Manuel San Martín, al modo de Unamuno, hace que el personaje, que es autor a la vez, dialogue con él, haciendo actuar a sus personajes (personaje de personaje, o tercer nivel de voz), desvelando la condición ficticia de la novela con descaro y permitiendo, también, que sean los lectores los que establezcan los límites de la virtualidad. Cuando el clasicismo es sólo apariencia, la superposición de voces tiene la forma de un *collage* narrativo, muy distinto del realismo decimonónico pero sonando de la misma forma. En *La verdad sobre el caso Savolta*, la narración sigue un ritmo irregular en los modos, aunque constante en la aparición de acontecimientos y descripciones. En el tranco de la técnica narrativa usada se postula una prosa convencional, objetiva, con una voz narradora clásica, que se alterna, a su vez, de voces que crean un perspectivismo diseminado. Todo ello entreverado de documentos, artículos y otros artificios que intentan completar la veracidad hacia el lector pero que, contradictoriamente, descubren los entresijos de la técnica narrativa.

“Los pormenores de la entrevista que sostuvieron el comisario Vázquez y Nemesio Cabra Gómez han quedado transcritos en otra parte de este relato.” (Mendoza, 2007: 282)

José Donoso intercala diálogos en la narración, sin separación o indicación alguna precisa, al modo joyceano, lo que entrevera y entrecorta el discurso pero genera una actualización de los acontecimientos que aviva el carácter presente de los personajes, y la cercanía de escenarios y hechos. Las voces en primera persona se entrecruzan, pasándose el protagonismo a la vez que las ideas conectan con escenarios paralelos, que son como ejemplos bruscos de una vida que aletea por todas partes, dando sensación de atrapar la simultaneidad de la que el texto, obviamente, carece por su natural limitación. La palabra íntima del Mudito, personaje extraño a la normalidad, es un acontecimiento faulkneriano; quedamos pendientes de la visión de un individuo supuestamente “anormal” o, en cierto modo, extraordinario, que ofrece desde su excepcionalidad –normalmente tratada como una disfunción o minusvalía, o abiertamente una inutilidad- una visión desplazada de las cosas, pero no menos acertada o real, si se quiere. Los personajes cansinianos, también excepcionales, son, sin embargo, individuos que, hasta cierto punto, tienen un puesto

social, de exclusión sí, pero no de marginación absoluta, pues muchos de ellos conservan sus familias, su afán artístico vocacional y una palabra moralmente coherente, así como la correspondencia singular de amores reconocidos, más o menos intensos, y un entorno propio. Manuel Vázquez Montalbán incide en la segunda persona del singular para englobar al individuo en una tipología despersonalizada, que universaliza la anécdota del protagonista. Esta despersonalización del yo le confiere, empero, una cierta dependencia. Es como si los sucesos que le acontecen estuviesen determinados por una suerte de inevitabilidad. El yo se transforma en un objeto analizado desde la precisión de una voz narradora que, no obstante, se confunde (o puede confundirse) con la del propio héroe. Así, brotan recuerdos que pudieran ser evocados directamente por el yo y que, entonces, no dependerían de un narrador. El “tú”, por lo tanto, establece un vaivén de la mirada y el foco balancea entre el centro irradiador de ideas y pensamientos y el “yo”, caracterizado por una voz cercana, conocedora y analítica, crítica y visible. Para José Lezama Lima, sin embargo, los personajes son los auténticos dominadores del orden ficticio; el texto les pertenece.

“El hermano de la señora Rialta, que ya exigirá, de acuerdo con su peculiar modo, penetrar en la novela (...)” (Lezama Lima, 1976: 21)

El autor también descubre los entramados argumentales y los procesos de construcción del texto, lo que le permite evolucionar hacia una novela abierta, en perfecta conjunción temporal con los personajes, pero también en plena confesión de su tramoya efectista y ficticia. Es lo que ocurre en la obra de Paul Auster: casi todas sus novelas importantes comienzan por una situación inverosímil, una coincidencia, algo que rompe la continuidad de los hechos monótonos. El autor nos invita a adivinar qué sería de nuestra vida ante un suceso inesperado y, en ocasiones, irracional.

“Todo empezó por un número equivocado, el teléfono sonó tres veces en mitad de la noche y la voz al otro lado preguntó por alguien que no era él. Mucho más tarde, cuando pudo pensar en las cosas que le sucedieron, llegaría a la conclusión de que nada era real excepto el azar.” (Auster, 2010: 9)

Todo lo contrario de Mary Higgins Clark, que su narración de suspense clásica se asocia al efectismo de las imágenes, para crear impresión en el lector. En ello no hay sino la continuación de unas técnicas que ya venían siendo usadas desde la literatura gótica, como un tradicionalismo histórico de género. Algo parecido ocurre con el narrador

omnisciente, transformado por la modernidad en una voz interventora, no sólo expositora de los sucesos e ideas. En *Tiempo de silencio* podemos confirmar esta apreciación: la primera persona en voz alta exige la consideración de sus reflexiones íntimas, explicando sucesos, argumentos y tramas implícitos en el monólogo. El autor es el que transforma la visión de los personajes y, en ocasiones, la idealiza, integrándolos en un mundo que no parece pertenecer a los acontecimientos narrados, de una distancia calculada hasta la realidad. Por esto, la racionalidad de las afirmaciones críticas, entre paréntesis, guían al lector hacia un análisis frío y distanciado de la escena. Si bien en *El soldado Svejk*, el narrador se permite opinar sobre sus personajes, en *Un amor de Swann*, el narrador se delata y nos ofrece datos precisos sobre su relación con Swann (en una técnica que persigue dar verosimilitud a los sucesos descritos). Entre paréntesis, el narrador nos ofrece un dato temporal preciso. Todo ocurre antes de él nacer, luego no está presente para ver lo que describe. Esto trae unas reminiscencias muy interesantes de la obra de Laurence Sterne. El narrador acaba confundándose con Swann e indagando en el procedimiento de su reflexión interna, en el cauce detallista de su percepción acerca de Odette, como personaje femenino y símbolo del enamoramiento idealizado. Al final, el narrador es el que coloca al lector en disposición de manejar los tiempos de la novela. Para Julian Barnes la conversación con el lector es una distensión del ritmo “cruzado” de la obra.

“En cuanto al narrador vacilante; me temo que el lector acaba de tropezarse con un narrador de esa especie en este mismo momento. Puede que sea porque soy inglés. ¿Lo había usted deducido ya..., lo que de que soy inglés? Ahí arriba hay una gaviota. Todavía no me había fijado en ella. Se va dejando llevar, esperando que le tiren pedacitos de los emparedados. Bueno, espero que no lo tome como una falta de consideración por mi parte, pero la verdad es que necesito ir a darme una vuelta por la cubierta; aquí, en el bar, la atmósfera está muy cargada. ¿Qué le parece si volvemos a charlar en el transbordador de regreso” (Barnes, 1994: 108)

Cuando el narrador recupera la conversación con el lector, después, se presenta tratando (chiste incluido) de estrechar los lazos. Seguidamente, podemos leer un listado de las preferencias literarias del autor, al hilo de la confesión que el narrador ha comenzado. Al anotar todas las líneas del proceso creador de Gustave Flaubert, Barnes está dejando al autor desnudo, pues no sólo está tratando de definirle por su perfil de lector, sino que está descubriendo los entresijos de su herramienta mental.

André Breton, en consonancia con el estilo telegráfico de Marguerite Duras, a modo de reflexiones del personaje, también se ocupa de aspectos como la crítica literaria, el arte, la ciudad de París, el teatro, etc. Para ello se vale de pequeños artículos periodísticos, donde se suceden los cortos párrafos. Algo muy diferente a lo que Cansinos hace con *La huelga de los poetas* o *El movimiento V. P.* donde todo el edificio novelístico transcurre por los cauces de una problemática concreta, que requiere toda una batería de argumentos, contrastes y demostraciones ideológicas, que implican a la voz autoral. *Nadja* también explica el sueño como voluntad de representación espontánea, como expresión de intimidad y conocimiento del hombre, pero André Breton no singulariza ningún tema en concreto, sino una valorización consciente del yo. Valoración que, en la obra de Günter Grass, remite al tiempo, como incitación a la re-creación de la experiencia conocida en otra vida que fue mi vida, donde yo, además, era otro: un poco como la metempsicosis joyceana. Porque aunque el paisaje se modifique, es la memoria la que permanece incólume. La narración en *El rodaballo* tiene la libertad de la fábula, haciendo que la Historia concentre en esta perspectiva diferente el tiempo del hombre, más allá de él mismo. El concepto metafictivo muestra a un narrador que es autor del libro y que se hace notar, para dar apuntes sobre su elaboración y, anticipándose a la actitud crítica y pendenciera de un Julian Barnes, mostrar su proceso creativo voluntariamente, para no ser sometido al escrutinio de un semejante. André Gide, por su parte, da pistas sobre sus intenciones y metodología. En *El juego de los abalorios* se pone en cuestión la metodología usada para ciertas explicaciones, y se argumenta. Si la autora, como en el caso de Marguerite Duras, llama la atención del lector es para que el instante permanezca, como permanecen las trenzas de la protagonista, símbolo de una belleza imperecedera. Sólo al cortarlas, en un acto voluntario que implica la moral del lector, todo cambia. El narrador también es protagonista de la historia de *Viaje al fin de la noche*. La novedad no reside, en este caso, en la parte técnica sino en la descripción explícita de los detalles sórdidos de la existencia, con un lenguaje directo y muy expresivo, y con una reflexión implícita sobre el ser humano que ahonda en lo descorazonador del paisaje presentado: desidia por la vida, odio inexplicable, violencia sistemática y descontrolada, la guerra como modo de existencia, etc. El romanticismo en esta novela se reduce a una visión microscópica de la realidad del amar, que es más angosta y acre. La primera persona del plural busca, a través de la reflexión, involucrar al lector, hacerlo partícipe de la situación que, pretende, sea común. El narrador-testigo en *El astillero* es el que controla los designios de Larsen (Onetti, 2007: 42-43); todos sus movimientos están dirigidos hacia

la modificación de las conductas de los personajes y hacia la aceptación de ciertas realidades inevitables. Pero es el espacio el que lo contamina todo. Según David Lodge, toda narración que se aproxima a la oralidad más extrema queda designada con la palabra rusa *skaz* (Lodge, 2011: 45), aunque no concede un carácter de vitalidad completa al término, puesto que para él la manera de hablar de la gente, al transcribirla, sería “ininteligible”. Esta distancia entre el habla y la escritura, estima que la literatura añade una sustancia de racionalidad al mensaje connotativo que subyace a toda comunicación oral. Categorizaría, en tal caso, lo literario como superior desde el punto de vista cognitivo o, al menos, si no tanto, le prestaría una cierta funcionalidad pedagógica. Pero sigue significando la palabra hablada como entramado originario del pensamiento, por lo que la razón, a la hora de la verdad, quedaría en un segundo plano, por detrás de toda la experiencia intelectual, mucho más congénita y espontánea. Conocimiento directo sobre conocimiento indirecto. Domingo Ródenas, al hablar del personaje jarnesiano de Paulita, aclara que la acción del narrador, aunque se vista de incontinencia verbal y de anarquía sintáctica, sigue poseyendo ese carácter artificioso que lo hace literario (Ródenas de Moya, 1998: 173). Cuando Sterne apela al lector anticipa lo que se supone una autobiografía. El resultado esperado tiene que ver con la sensación que el narrador tiene de sí mismo. Los vacíos del texto –de la voz, por tanto- han de ser repuestos por el lector. El personaje como autor es un desclasado, de modo literario, que, en cierta manera, tiene una connotación social. El narrador, en este caso, en su libertad de criterio, va recuperando, intercalados, aquellos temas que fue dejando a medias, como una forma marginal de narrar, coloquial, propia de parlanchines desaforados y no de autores “serios”. Todas las divagaciones, no obstante, han de estar justificadas. Por ello, el narrador anuncia la extensión de la obra y los términos de su construcción. No es metaliteratura, de un modo formalista, pero sí un guiño al oficio del escritor (o tal vez sí pueda ser considerada metaliteratura, si pensamos que este tipo de explicaciones tienen que ver con la obra misma y no sólo son un comentario extensible del texto). El narrador, además, hace recomendaciones al lector sobre su papel y cómo ejercerlo, anticipándose a los métodos implementados en *Rayuela*. Comparando con Julian Barnes, Sterne es el que, escribiendo un diario, pondría en manos de su compatriota el material suficiente para alimentar su espíritu crítico novelístico. Lo cervantino en Sterne se evidencia, también, en las referencias temporales, supuestamente reales, que dan un carácter muy íntimo al texto, y muy inusual. Entonces, el lector estará al tanto de las investigaciones y de los pasos dados por el autor. La autocrítica textual forma parte de estos procesos. De manera

que, en el diálogo continuado de la obra, no sorprende, como en *Niebla*, que sea, finalmente, el lector el que interpele al autor mostrando su asombro por el detalle revelado. La demora de la narración en detalles insignificantes marcan el ritmo tan característico que Sterne impone a su obra, en la que el gusto por la palabra se prioriza frente al discurso lógico argumental. Toda esa confesión del autor construye una intimidad más allá del libro, con el receptor, y transgrede su papel tradicional al otro lado del proscenio. Pasa, similarmente, en el caso de la obra de Unamuno, como hemos dicho, que coloca al lector en cinco “círculos concéntricos”:

“(...) (1) la realidad textual de quien escribe (...) (2) la realidad textual del protagonista en la narrativa (...) (3) la realidad textual de los personajes como entes de ficción (...) (4) la realidad textual del protagonista ante el que escribe (...) (5) la realidad textual del protagonista y el que escribe ante el lector (...)” (Prólogo en Unamuno, 2010: 22)

Cada uno de ellos sirve para “matar” al autor, para desconsiderar al personaje, para violentar al lector y, en definitiva, para remover las anquilosadas estructuras de la novela. Algunas de las situaciones en la novela parodian lo textual, los esfuerzos de representación de la realidad del siglo XIX, lo inválido del carácter imitativo del arte. Unamuno está preparando “el terreno para el (...) círculo que elabora la estética de la literatura como creación del lector” (Prólogo en Unamuno, 2010: 40-41-42). El paso del autor al lenguaje es una dialéctica primaria, mientras que la entrega del texto al lector completa el texto, lo realiza. El narrador en la obra de Thomas Mann también se permite aleccionar al lector, decidir por él, reconociéndole la importancia máxima en el proceso literario e intentando conducir sus decisiones. Entonces, previene a éste de cómo se ha de percibir la sensación temporal descrita en *La montaña mágica*.

“En efecto, mientras que nuestro relato de las tres primeras semanas de Hans Castorp entre las gentes de allí arriba (...) ha devorado cantidades de espacio y tiempo cuya extensión no hace sino corresponder a nuestras propias expectativas, más o menos confesadas; las tres semanas siguientes de su visita a ese lugar, en cambio, apenas nos llevarán en líneas, palabras e instantes lo que aquéllas exigieron en páginas, pliegos, horas y días de labor: en un momento, como podremos ver, esas tres semanas volarán y quedarán sepultadas en el olvido.” (Mann, 2005: 264)

En algún caso, la descripción pictórica del narrador elude el conocimiento de los sucesos, dejando abierto el campo de la imaginación (de lector y narrador). Este narrador utiliza expresiones del tipo “novela de nuestro tiempo” (Mann, 2005: 793) para encontrar un

punto de apoyo de su acción inductora, para reducir las modificaciones al orden de una conciencia activa, que vive un tiempo diferente. Otra línea argumental es menos general, así cuando el narrador se pregunta por episodios concretos, y trata de dilucidar si éstos poseen simultaneidad en el tiempo “real”, donde cada uno puede medir su propio tiempo individual. Entonces, ¿dónde queda esa idea de lo simultáneo? Se atreve, entonces, a hacer predicciones y suposiciones sobre segmentos de las vivencias de los personajes, que desconoce por completo.

Italo Svevo nos introduce en la voz narradora sin ambages, aunque parece ser el doctor el auténtico incitador de *La conciencia de Zeno*. El núcleo de la mirada sobre el pasado, sobre todo lo acontecido que da forma al relato, es sólo una aproximación, una re-visión de un mundo inabarcable, fuera del alcance de nuestra mano. La primera persona es íntima, precisa, vívida y no cabe lugar sino a la verdadera duda, que es la duda latente en toda acción, a la que hemos venido llamando reflexión. El protagonista se confiesa ante el lector, al que desea comunicarle sus ideas. Pone su vida como ejemplo valedero: sus experimentos son avisos de posibles errores para los demás. Para Ramón Gómez de la Serna, por el contrario, no es la vida del personaje la que condiciona el mundo, pero su perspectivismo sí que ayuda a que encaje en él su nueva personalidad.

“Los buzones de una estafeta (...) le pidieron cartas de declaración al futuro naciente. Los camaareros movían la servilleta blanca que tenían en la mano, con aire de llamada (...).

Al mirarse en un cristal de escaparate se encontró convertido en una especie de yacht de recreo, embarcación gris con chimenea de altos humos. (...)

Era como de otra especie con su sombrero hongo gris. Tenía alma diferente.” (Gómez de la Serna, 1970: 30)

Lo que define, por tanto, el territorio personal es el símbolo estético que, más que símbolo, es apéndice, prolongación del individuo.

Manhattan Transfer se mueve por un territorio superficial que, de vez en cuando, nos deja atisbar algo de los sueños profundos que están soterrados en la cotidianidad. Pero, fundamentalmente, nos presenta un tiempo mudado por los “hiatos violentos” o los “momentos y lugares silenciados por el narrador” (Dos Passos, 1989: 10). En esta novela no podría pasar, como en *El castillo*, que la presencia de un extraño rompiera la uniformidad de la comunidad. Enseguida todos se harían eco de la extrañeza y la

convertirían en centralidad del diálogo, pero esto modificaría los términos de la anulación de estos personajes, y serviría de motivación para un cambio de conducta o, al menos, para una reconsideración de las estructuras vitales, algo que ni siquiera se intuye en la sociedad que describen los relatos kafkianos. El sistema administrativo y social de *El castillo* –y no hablemos de *El proceso*– es un galimatías sin explicación: redundante y absurdo, pero hace normal lo anormal, no como en el caso de la novela de Dos Passos donde lo normal es, en sí mismo, una anomalía. Resulta risible que el agrimensor, recién llegado, no tenga derecho al puesto para el que fue llamado y, en cambio, se le ofrezca el de bedel del colegio y se le obligue a casarse con Frieda, a la que acaba de conocer y con la que ha de elaborar los planes a gran velocidad. Si el personaje no es bienvenido, ¿por qué tanta molestia por convertirlo en uno más y someterlo a las reglas? Ese súperyo colectivo, que Cansinos centraliza en el personaje de la hermana del antihéroe, prefiere la extensión de la lengua institucional a la exposición de individualidades excéntricas. En la obra de Kafka, además, las lacónicas afirmaciones de los funcionarios muestran, en un reduccionismo peligroso del lenguaje y sus consecuencias, no sólo un funcionamiento pétreo de la administración, sino también una ausencia de esperanza de cambio o de prosperidad en alguna iniciativa no reglada. Avanzar hacia la consecución de la nada, aunque no lo parezca, significa un logro; pero el círculo vicioso impide que el esfuerzo llega a buen fin. Es imposible salir del túnel. Cuando un personaje de Cansinos ama a una mujer inalcanzable, por ejemplo, la sensación de abandono, en el vacío del lector, es la misma. El hombre del siglo XX se mueve en un túnel o círculo, aparentemente, inacabable. Klammer, ese personaje que todos conocen, sempiterno, inalcanzable, tótem que todo lo puede, responde a un nombre, pero no es, en cualquier caso, una persona concreta. Se evidencia la presencia inevitable de una idea consciente pero invisible, inmaterial, del poder ilocalizado, como expresa la filosofía de Michel Foucault. K., como Josef K., ha modificado su impresión –igual también que el protagonista de Orwell– de hecho ha aceptado la nueva situación. Sin embargo, esta aceptación no está exenta de crítica. Robert Musil actualiza la mirada kafkiana ofreciendo una visión panorámica de la realidad que obliga a alejarse del contexto personal, a despersonalizar el instante, en un procedimiento fenomenológico que habría salvado a Josef K. de la muerte. La descripción de que Törless asume una preocupación latente, es como la aparición de la náusea existencial en Roquentin. Los personajes de Hesse, como los de Kafka, también asumen, en cierto modo, un mundo extraño y resuelven su conflicto en imágenes eternas, descritas desde la interioridad de los retratos. La soledad parece resolverse en la

multiplicidad de voces, pero la realidad compleja de la novela de Woolf no llega a expulsar la falta de integración del individuo con respecto al entorno vivencial. Al final, una suerte de inmovilismo agrede al personaje.

“Dije, “No puedo superar este obstáculo ininteligible”. Y los otros pasaron. Pero estamos condenados, todos nosotros, por los manzanos, por el inexorable árbol que no podemos pasar.” (Woolf, 2000: 21)

El sol, la luz, es el único elemento que se introduce entre los monólogos, dejando su impronta sobre los objetos de la cotidianidad, y dándoles una apariencia diferente, motivadora: hay una cierta similitud de esta imagen con la idea descrita en la parábola platónica de la caverna.

*“El sol, formando agudas cuñas, penetraba en la habitación (...)
Las formas adquirirían masa y perfiles. Ahí estaba la giba de una silla, ahí el bulto de una alacena. Y a medida que la luz adquiría intensidad, rebaños de sombras aparecían ante ella y se aglomeraban, replegadas sobre sí mismas, formando mil dobleces, expectantes, al fondo.” (Woolf, 2000: 84)*

El paso del tiempo, así considerado, es un círculo solar que hace mover las sombras sobre los objetos contenidos en una casa, bañada por las olas del mar y la brisa, como un reloj imperecedero. Es evidente que los contenidos materiales de esta imagen dejan paso a numerosas consideraciones sobre los vectores relacionales y comunicativos de los símbolos contenidos en la mente, que es nuestra “casa”. En *Nightwood* dichos vectores relacionales inciden decisivamente en los comportamientos de los sujetos. La influencia de la persona onírica del ser amado, por ejemplo, puede llegar a ser inclusiva, transformando dramáticamente la percepción del amante. Torrente Ballester utiliza de esta experiencia vital para aludir al ser mismo de lo observado, “calcándose” en él. De hecho, la *clase* de los J.B. es una especial categoría de hombre, cuya personalidad se define por rasgos de vestimenta. El cálculo de los tipos de personalidad es una materialización de los seres humanos, una tipología científica objetiva. Pero la solemnidad de los miedos y las profecías, queda ridiculizada por los rasgos de humor: hasta los doctos son, en realidad, ignorantes. Esto es aprovechado por Benjamín Jarnés para representar la derrota del individuo: el incauto que entra en el banco y acaba zarandeado por la realidad.

“Un campesino, absorto al ver que entre la calle y el zaguán gira una estrella en vez de un plano, se agarra fuertemente a una de las puntas que, en lugar de un semicírculo, describe dos circunvoluciones.” (Jarnés, 2008: 9-10)

El personaje acepta su anulación, como un principio, como una mayéutica: “Yo no soy un individuo. Soy un universal ambulante. Es decir: ¡¡Nadie!!” (Jarnés, 2008: 25). La apelación al lector, no obstante, pone en plano superior al personaje, que ya es “alguien” caracterizado, por encima de la nulidad del individuo moderno. Esta especie de bisoñez, de inocencia primaria, no corresponde con la que dibuja Marcel Schwob en *La cruzada de los niños*. Los niños creyentes, marchan a la conquista de Jerusalén, lugar que identifican con Dios. La pureza los representa. Son mentes immaculadas cuya realidad es simple, lejana y coherente y donde no cabe la decepción, puesto que todo el espacio de su *geist* está dotado de una fuerte determinación. Como después se comprueba, esta actitud es el principio de un interminable desastre. La inocencia de los personajes no siempre tiene que ver con la ignorancia o con la pureza, sino también con la exclusión social, con la singularidad. Los antihéroes cansinianos son el prototipo perfecto de esta modulación del protagonista novelístico del siglo XX, que considera la vida desde un prisma diferente, ejemplificando al mundo su comportamiento ruín y distante, deshumanizado. En el caso de *La conjura de los necios*, el negro es un auténtico filósofo del pueblo. La figura de Ignatius recuerda bien a Svejik, pero aquél es un tipo despreocupado, reflexivo y ensimismado, mientras que el soldado demuestra tener una visión del mundo más constructiva y participativa. En todo caso, ambos tienen un lenguaje corrosivo, y una actitud, a los ojos de los demás, histriónica. Ignatius, de hecho, es un escritor iluminado: su diario viene a ser un cúmulo de reflexiones sobre cualquier cosa. Este desorden ideológico no es del gusto del escritor sevillano, que reelabora los pensamientos sobre una moralidad de la estética artística y del pensamiento colectivo muy bien diseñada y precisa, lo que, diríamos, concluye en *El divino fracaso*, como una cosmovisión literaria de lo que supone él mismo, como personaje y autor, en un mundo literario cada vez más materializado y difuso. El héroe de *El novelista*, por otra parte, cumple con el canon de la novela romántica desaforada, que tanto gusta al público, un canon en el que no cree, pero que no rectifica por miedo al fracaso comercial. Al igual que en *Niebla*, el personaje recrimina a Gómez de la Serna sus descubrimientos, que no le dejan vivir. Un conflicto de conciencia, puesto que el personaje, una vez creado, ya no es una posesión del creador.

“-No me conoce, aunque me debería conocer... Yo soy Alfredo, el personaje de su novela *La resina...* (...) Me ha dado arranque su novela... Me ha separado de mi mujer, y aquí estoy...” (Gómez de la Serna, 1973: 26-27)

El personaje, considerándose perjudicado, incluso le pide un beneficio económico. ¿Somos los seres humanos culpables de nuestra presencia, de tener una realidad por descubrir? Las voces, como en *El mercurio*, acaban sonando como un eco en la mente, extemporáneas, reclamando su lugar. Como en Cansinos, o en Joyce, no queda más remedio de que la palabra se libere, para poder dormir en paz. La memoria se ejercita, así, autónomamente, como un acto involuntario. A veces, cuando la realidad nos pone frente a una broma macabra, es el autor el que consume el definitivo sarcasmo, sacando al personaje de su profundo escepticismo. Los personajes de *Antagonía* se sustentan en esa inestabilidad e incertidumbre. Las reflexiones de la voz narradora se transforman en larguísimos soliloquios que se continúan hasta la extenuación, dando la impresión de una acumulación de ideas enciclopédica que abarca la Historia, la política, el hecho cotidiano, lo sentimental o lo común del habla y las costumbres. El tema de España, Cataluña y la idiosincrasia de la personalidad del catalán, ocupan buena parte de esas disquisiciones. El narrador de Luis Goytisolo ejerce de analista del discurso, interrumpiendo el mismo con pensamientos en voz alta, algo que trastoca el sentido de la ficción y convierte al texto en un ejercicio de diálogo con el narrador mismo. Hay una posición manifiesta del autor frente a su propio libro, su protagonismo y su incidencia sobre la actualización de la obra por parte del lector, que dialoga directamente con él.

“Un baño que relaja y tonifica el cuerpo al tiempo que esclarece las ideas. Justo lo que necesitaba antes de volver a emprender una última revisión de estas páginas.” (Goytisolo, 2012: 905)

Las disquisiciones sobre el orbe de la novela acaban en la materialización (en la tercera parte de la misma) de una de ellas, con lo que el proceso metaliterario queda cerrado circularmente. Esta novela última es un legado personal de su autor, confesión y reflexión contrapuesta a la materialidad.

La literatura puede ser una herramienta de salvación para el personaje, como vemos en *Antagonía*, un modo de salvaguardar los valores redescubiertos en la conciencia, pero en *Bajo el volcán*, cuando los sonidos del mundo pueblan la mente y la atención del

personaje, sólo la ilusión de una materialización de la huida (la droga), parece ofrecer una solución válida e inmediata. No obstante, Lowry coloca al individuo en un pensamiento obsesivo, protagonizado por la figura del autor Peter Lorre, capaz de dar voz y cuerpo a miles de vidas, con lo que su ilusión “literaria” permanece inamovible, al reaparecer machaconamente de un modo inconsciente. La literatura, aquí también, da forma a los pensamientos íntimos del hombre, y reafirma su funcionalidad social. ¿En qué momento este narrador interpreta la realidad y en qué momento presenta únicamente los hechos, al igual que el individuo lo hace cuando él mismo protagoniza la única verdad posible, que es la vivida y la consciente? Malcom Lowry juega con nuestra capacidad de atención y se mueve por el difícil equilibrio de la objetividad.

“Pero había un ligero error. El Cónsul no estaba hablando. Aparentemente, no. El Cónsul no había dicho una sola palabra. Todo era una ilusión, un rotante caos cerebral del que surgió a la larga, al fin y al cabo, en este mismo instante, rotundo e íntegro, el orden (...)” (Lowry, 1981: 341)

Samuel Beckett hace de *Sueño con mujeres que ni fu ni fa*, una novela sin argumento, encajando el modelo teatral del absurdo y la novela modernista. El personaje vaga de mujer en mujer –como los personajes de André Gide vagan por lugares de la ciudad, a veces señalados y a veces inhóspitos-, sin encontrar el amor, sólo la experiencia vital que es ajena a su conciencia, verdadero demiurgo de su auténtica realidad. El autor-narrador construye el discurso pero no somete la libertad de los personajes. Varias ciudades, varios amigos, varias amantes y ninguna entrega absoluta, incondicional. Belacqua es un hombre deshumanizado, cuya mente literaria le lleva allá donde el placer es absoluto, donde el dolor desaparece, y la luz no confunde. Es alguien entregado al ideal de una experiencia “real” que choca con lo vivido, con lo que se cruza en su camino. Vacío, aunque siempre dialogante con su propio escepticismo y su amplio sentido de la reflexión, está marcado por la desidia, el apartamiento y una individualidad exasperante. ¿Es la tristeza una emoción espontánea o un émbolo que sube y baja a voluntad de nuestra conciencia? ¿Puede la memoria manipularse para provocar el estado de ánimo? El personaje es frío y controlador. Sus sentimientos son espasmos autoprovocados. No hay emoción. Normalmente, ese antihéroe reflexiona sobre aspectos de otra realidad. Tras la intención de la frase o su significado siempre hay una fría construcción, un palpito prosódico, aunque ese mirar más allá aparece como algo, en cierto modo, ingenuo. El hombre, así concebido, no tiene capacidad de intervención: el personaje cree que sólo

participa de la escenificación de la vida, como un objeto más. Incluso el narrador expresa abiertamente sus dudas sobre los personajes, como si ellos tuvieran vida propia, capaces de dar la vuelta a la pre-concebida historia de la novela. Mientras el personaje central parece ser un ingenuo sin iniciativa, el narrador cree en la libertad del resto de personajes. No obstante, el narrador sigue siendo un demiurgo algo caprichoso.

“Esta señora, a la que es nuestra intención despachar de una vez por todas (...)” (Beckett, 2011: 23)

Y se preocupa fuertemente por el uso del lenguaje, introduciendo numerosas alusiones literarias en el texto (como Mallarmé, por ejemplo), desbrozando un expresionismo contundente o completando las imperfecciones del personaje con sus reflexiones en voz alta.

“Créenos, querido: la belleza es una y las bellezas son un género, inmanentes y trascendentes, totum intra omnia, querido, et totum extra, con el centro en todas partes y su circunferencia en ningún sitio. Métete esto en la pipa, querido amigo, y fúmatelo despacio.” (Beckett, 2011: 51)

Frente a esto, el personaje es un ser huraño que busca la soledad y el aislamiento, un asocial. Permanece como en un estancamiento voluntario del ciclo de su propia vida. Su cabeza acaba siendo un túnel que adquiere formas corporales: un “úterobuche”. Y el lector, finalmente, es un receptor despreocupado y convencional que depende de la obra y que se deja llevar por ella, sin dominar el acto de leer del que es protagonista y responsable. Ante la visión de los defectos físicos de la amada, surgen en el personaje ideas a chorro. Su lengua literaria no se contiene y aborda sus vulgares pensamientos, de forma joyceana, limitándolos, como una manera de protegerse. Sólo combinando la realidad, transformando lo vulgar en literatura, puede soportar la vida. Y, por ello, produce un coloquio interior de gran intensidad. El estilo atropellado que busca la expresión justa, desemboca en inesperadas composiciones, la frase lacónica o el giro sonoro son técnicas que también nos recuerdan a James Joyce. El escritor ha de ser un manipulador, en cierto modo, de las sensaciones para que la obra no caiga en el tedio. Pero las aclaraciones técnicas engordan el ego del autor, son una chufra.

“(El recargamiento de las figuras del discurso en detrimento del estilo se impone en virtud de nuestro más sincero deseo de satisfacer a la clientela. Confiamos en dar satisfacción.)” (Beckett, 2011: 220)

El personaje, por su parte, es ajeno al objeto amado, como hemos visto. Entiende el amor como una necesidad vital que nada tiene que ver con un sentimiento vulgar, con algo orgánico, con la problemática que suscita la unión a otro ser, problemática social, en todo caso, y lejana al ser del hombre. En ese sentido, la abuela representa el arrepentimiento, el súperyo, el censor de la conciencia. ¿Qué significa tanta sangre? En los sueños la chica desconoce, por un lado, al novio y, por otro, siempre va vestida de blanco, como la amada ideal de los antihéroes de Cansinos. Es evidente que su relación, fría y distante, ensuciará su virginidad, su inocencia, la idea pura del amor que tiene y lo hará de la forma más asquerosa, con algo orgánico como la sangre.

El hombre se ha creído centro del universo. El romanticismo lo colocó en la picota para ensalzar un lenguaje libertador, pero insuficiente. Y Ernesto Sábato lo desmitifica, degradando al hombre que se ha creído motor de las cosas.

“-¿Sabés cómo se tienen los hijos? –le pregunté.

-Más o menos –respondió, poniéndose colorado.

-Bueno, si lo sabés, comprenderás que es una porquería.” (Sábato, 2008: 67)

No se niega, en ningún momento, la preeminencia del ser de la conciencia sobre el transcurrir de los hechos y del tiempo, pero sí su entronización idealizadora, más allá de una naturaleza que no nos pertenece del todo, sino que nos contiene, invirtiendo, en cierto sentido, los términos de la revolución romántica. Los personajes históricos, por lo tanto, se presentan al lector con ánimo participativo en el discurso; pero el relato histórico, en ocasiones, se desarrolla como una narración en presente del protagonista, como si el tiempo se estuviese consumiendo en ese momento. Además, el narrador-protagonista pretende mantener la incertidumbre en el lector sobre esa nueva especie humana que ha descubierto, como si en ella se contuviesen respuestas que el yo no posee.

“Ya contaré cómo alcancé ese pavoroso privilegio y cómo después de años de búsqueda y de amenazas pude entrar en el recinto donde se agita una multitud de seres, de los cuales los ciegos comunes son apenas su manifestación menos impresionante.” (Sábato, 2008: 286)

La novela de Sábato, de un pesimismo existencial abrumador, coloca a los hombres en la división interna de sus propias convicciones: de aquellos que miran adelante, pase lo que pase, y aceptan la verdad aún en el fondo de un poderoso y asfixiante nihilismo, y de

aquellos que se ciegan para poder sobrevivir. En consecuencia, es entendible esta actitud pedagógica frente al lector, como si la novela fuese un instrumento de masas directo y aleccionador. Borges, compatriota de Sábato, también en lo literario, coloca al final de *El Aleph* las palabras del autor, inmortal que acabará muriendo como su historia, donde analiza el texto escrito por él que, alejado como los hechos de su longeva memoria, acaba siendo un extraño entre sus manos. *El informe sobre ciegos* también pretende esa suerte de extrañeza que deja la responsabilidad del texto a un personaje, desvinculado de la intención autoral primigenia, como si Ernesto Sábato quisiera desprender de sí un mal inevitable que llevara dentro. La memoria de la voz del autor de Borges es débil, ínfima, liviana, y por eso la palabra escrita deja restos de su originalidad. Pero, una vez realizados, los textos acaban siendo objetos ajenos a su autor, que debe redescubrir en ellos el valor del mensaje contenido. Al final, cualquier análisis sobre el texto es tan ajeno como el propio, ya que la literatura es una enajenación, palabras que recuerdan a la hermana del Cansinos-personaje, cuya negatividad sobre la función de la labor poética es tan obtusa como firme. La intertextualidad en Borges hace de un personaje literario, un hombre de carne y hueso, y coloca la escena en un momento vital en el que aparezca, dándole así carta de veracidad. Pasa con Artemio Cruz en *Cien años de soledad* y con Martín Fierro en la obra de Borges. La literatura traspasa los límites de la realidad convirtiendo a los personajes en hombres, y viceversa. En el caso de la novela corta cansiniana, el proceso es tan profundo y la transformación colectiva tan cohesionada, que habríamos de hablar en otros términos. Todos los relatos cortos de Cansinos, como vimos, son uno; el concepto de transitoriedad de los personajes o de intertextualidad, tanto de espacios como de caracteres, no tiene mucho sentido en estos casos, ya que la novela corta se concibe como una historia matizada, con diferentes aportaciones, que juega con lo nuclear en manos de un antihéroe masculino –perfectamente completado– y una desgraciada heroína femenina –también reconocible–. Las discusiones ontológicas y literarias quedan supeditadas a un escenario común, que se traslada a distintos momentos o contextualizaciones humanas, pero que surgen de un mismo motor escenográfico y se desarrollan con un mismo objetivo. Tal nebulosa, tal monotonía narrativa produce un efecto de familiaridad y de consolidación de los hechos, lo que soporta su veracidad más allá del artificio estructural de lo novelístico. Antonio Muñoz Molina hace de ese modelo literario un objeto de la memoria individual. Cuando Minaya, en *Beatus Ille*, descubra que él, en realidad, es el personaje de la novela que escribe Solana, convierte en caleidoscópico todo el argumento. La novela se escribe mientras se desarrolla, autor y lector asisten, a la vez, al instante

creativo y crecen juntos con él. Otra manera de exonerar de descriptivismo el ritmo conocido de una trama argumental, es invocando al personaje destinatario por medio de la voz cantante, que establece una dialéctica retórica que vivifica la narración, algo que sucede en *El cordero carnívoro*, por ejemplo. En Gore Vidal también el diálogo es activo, apela al lector a la participación y crea un estado oral, de una casi oralidad mental. La literatura se produce como el testimonio de una enfermedad, que tiene origen en el individuo, todo el lenguaje metafórico intenta captar esa realidad, que el lenguaje normal, contaminado, no puede proporcionarnos.

“Hasta mi reciente recuperación comprendí lo que significaba exactamente lo que dicen sus palabras: ALMUERZO DESNUDO: un instante helado en el que todos ven lo que hay en la punta de sus tenedores.”
(Burroughs, 2008: 7)

Para Philip Roth, la infinitud del hombre es una estupidez proclamada por los nombres de los meses que se continúan, que se solapan, que dependen de su conciencia pero que no significan gran cosa, creando listas repetitivas, calendarios que se van quemando uno tras otro. Al final, el protagonista acaba sintiéndose tan estúpido como en el modelo flaubertiano: “aquel pobre papanatas, el doctor Charles Bovary” (Roth, 2011: Posición 613-614). El frenesí, para el narrador, está en la órbita del Raskolnikov de Dostoiesky y Molly Bloom es una de las pocas capaces de contribuir a su conocimiento de la libidinosidad, confirmando que la funcionalidad de la literatura, como referenciación íntima de los individuos, atraviesa desde el estado de la mitología hasta el convencionalismo más extremo. Por ello, en el reconocimiento de su debilidad megalomaniaca, pide al lector que no sea “demasiado duro con Sabbath” (Roth, 2011: Posición 4218). Kerouac, también como Sabbath, ha hecho de su vida una novela compuesta de muchas otras. Es un Odiseo camino de Ítaca, constantemente volviendo a un lugar que nunca conoce pues, en su caso, no existe ese lugar y, en el caso de *La Odisea*, siendo el mismo geográficamente, ya no se parece a lo que dejó un día. Dean Moriarty, como cualquiera de los escritores vagabundos y putañeros de Cansinos, es un agitador, es el modelo de bohemio dinámico, que pulula por las carreteras y que irradia actividad, erotismo y pasión, locura.

“Había pasado unas Navidades tranquilas en el campo, me di cuenta de ello (...) pero ahora sentía el gusanillo otra vez, y el nombre del gusanillo era Dean Moriarty y había llegado el momento de volver de nuevo a la carretera.” (Kerouac, 2000: 139)

Sal, por su parte, es una especie de Sancho Panza, escudero de Dean, que es el auténtico Ulises, héroe incombustible, generoso pero depredador. Al igual que el personaje de Cervantes, sirve de voz recreadora de las referencias literarias que acuden a su mente, convocadas por la circunstancialidad de los sucesos.

“Nueve renglones de crímenes, uno de aburrimiento”, dijo Louis-Ferdinand Céline.” (Kerouac, 2000: 163)

“-¡Burocracia! –dice Bull sentado con Kafka sobre sus rodillas, una lámpara sobre la cabeza, resoplando, fuuuu, fuuuu.” (Kerouac, 2000: 176)

Aparte de que un narrador como Umberto Eco pueda hacer juicios de valor crítico, que suelen interpretar pasajes y términos literarios, también valora la propia narración sobre la que sustenta su propia historia, obteniendo un relato de la realidad (que es una manipulación de la misma), un motivo, y un material del que surge una segunda manipulación, es decir, la historia de la historia:

“(…) el cronista de su crónica porfiada debe espiar entre los pliegues del discurso. Si siguiéramos sus resabios, parecería como un autor que, para diferir el descubrimiento del homicida, le concede al lector sólo escasos indicios. Y así robo alusiones, como un delator.” (Eco, 2005: 31)

Pasternak utiliza la invocación para invitar al lector a recrear el relato, incluyendo todo tipo de referencias metaliterarias, con el objetivo de conseguir que alguien dé sentido a lo escrito. Esta duda existencial del creador es normal, y moralmente exigible, dados los presupuestos que el modernismo puso en funcionamiento. Toda literatura, por lo tanto, es una historia de aprendizaje interior, que muchas veces requiere de una revisión formal de los términos y, otras, sólo una consideración secundaria y superficial a partir de un elemento de la trama. Vladimir Bartol, como en las viejas historias medievales, pone en una joven cautiva el descubrimiento de un mundo de ensueño alejado de la cotidianidad, y en ese mundo encierra los males y las virtudes del ser humano, como el espacio teatral de una catarsis colectiva. El artificio calderoniano está reproducido, incluso en sus simbolismos estéticos: la fortaleza, la prisión, la juventud detenida, los deseos de poder, etcétera. José Saramago incluye elementos metaliterarios, como Pasternak, actualizando su concepto del texto propio. En el momento de escribir reflexiona sobre la marcha de la

escritura, en una reflexión en tiempo real. La ficción se relativiza al incluir la posición del lector y del narrador consciente. Asimismo, la novela como arma de aprendizaje, novela de maduración, produce en *La madre* una figura que evoluciona en un entorno enajenante, tal vez como les sucede a Saramago y Pasternak en su propio contexto literario, al depender del desarrollo de sus obras. El suceso hará extraordinario, para Gorki, el transcurso de los acontecimientos, cambiándolos y haciendo aparecer una realidad nueva y traumática. Lo que se pondera sarcásticamente en *El movimiento V. P.* La madre de la novela de Máxim Gorki es, en realidad, la patria, que no ha conocido la felicidad y la bondad en su pasado, siempre recibiendo golpes y sinsabores. La madre es un símbolo ganivetiano pero también es carne magullada, tierra que nos sostiene y que nos duele, al sentido de Unamuno, porque nos presta sus raíces para darnos la vida. Elementos noventayochistas que sugieren realidades sociales que condicionan al hombre y lo empujan. De un modo ahogado y menos efectista, estos materiales ideológicos están en Edward Limónov o en Jaroslav Hásek. Tanto el sarcasmo de Svejck como la anormalidad del *Baby* de Cansinos o los personajes de Kennedy Toole, tienen algo que ver con ese comportamiento neurótico que transforma a la persona en una caricatura tremendista. Ocurre también con Antonio Lobo Antunes, y demuestra que lo nacional, lo identificativo, es también lo alienante, lo asocial, lo desmembrador, al impedir al sujeto la reelaboración de su yo como un criterio observable y flexible. Javier Marías presenta esta cuestión desde una posición argumental límite, muy del gusto de Paul Auster: el hombre, aun vivo, en ocasiones podría pasar por muerto, ya que su vida es un mero transcurrir desgraciado, sin nada que merezca la pena. Entonces, su imagen es como una radiografía, un cuerpo atravesado por los rayos X.

“‘¿Qué quieres, un francés?’ Y a la vez que decía esto se sacó su chicle de la boca y lo sostuvo entre los dedos sin decidirse a tirarlo. En esa masa minúscula estarían las huellas de sus muelas, que es lo que sirve para reconocer a un cadáver sin lugar a dudas, si se encuentra al dentista del muerto.”
(Marías, 1995: 214)

Harper Lee demuestra que, a veces, un modelo ideal de sociedad no se encierra en una idea o concepto, sino que se condensa en una persona, como bien pueden sugerir las obras antes citadas. A pesar de la cercanía lógica entre padre e hijo, la protagonista de *Matar un ruiseñor*, cuando habla de su padre, lo hace por su nombre de pila: Atticus. Es verdad que la relación entre ellos es distinta porque la madre murió, y los hijos se crían con

Calpurnia, pero Atticus representa los valores humanos y cívicos que despiertan interés en su hija y que provocan que la nombre con esa medida formalidad: Scout Finch. El espacio social de esta novela es un factor muy relevante de las relaciones que se producen, y de cómo éstas sugieren ideas distintas de las inoculadas por la metacultura. Hermann Hesse, a la medida de Thomas Mann, crea en *El balneario*, un espacio extraordinario, que predispone al individuo a una posición consciente que sobrepase la cotidianidad vivida, la regularidad, y que transforme la perspectiva del tiempo. Es un recurso escénico de la novela moderna que, como hemos ido viendo, coloca al personaje en el centro de una profunda transformación interior. La vida, después de todo, como sugiere Elie Wiesel, es sólo presente, lo demás no cuenta. Pero si ese presente se cuestiona, como hace Clara Sánchez, entonces el personaje de Félix, como el de *El extranjero*, se encontrará en una encrucijada: la vida como una situación límite que sólo tiene un camino: la pregunta.

“(...) el puente por el que circulaban más o menos seguros se hundía y él no sabía qué hacer ni por dónde seguir.” (Sánchez, 2008: 110)

Esa incomunicación de los mundos opacos de los individuos, representada por el coma de Julia, en el que escucha las voces de Félix, pero con el que no puede comunicarse, es el germen de todo perspectivismo. También de la pérdida de la esperanza, de la asunción de la muerte. La guerra, la incomunicación socializada, ha transformado el paisaje en un escenario cruento, que permanece silencioso entre nosotros, como vemos en *El Jarama*. Pero siempre quedan autores que nos rehacen con su actitud stendhaliana, cervantina, como Henry Miller, y nos pretenden con su lirismo y su voluntad vital.

“Hay momentos en que el elixir de la vida alcanza un esplendor tan reosante, que el alma se derrama. En la sonrisa seráfica de las Madonnas se ve que el alma inunda la psique. La luna de la cara se vuelve llena; la ecuación es perfecta. Un minuto, medio minuto, un segundo después, el milagro ha pasado. Algo intangible, algo inexplicable, se ha dado... y recibido.” (Miller, 2009: 334)

Para Julio Cortázar, tal vitalismo debe convertirse en una invocación a la experiencia del arte, de la palabra. La invitación al lector a escoger un tipo de lectura u otro en *Rayuela* es, en realidad, una imposición, una forma de indicar cómo tratar el objeto artístico, una contemplación dirigida. El novelista, como demiurgo primero, sólo admite las posibilidades que ha concebido, pues esta situación de partida también es una invitación a la reflexión individual que genere un acto de rebelión: tienta al lector a saltarse los

cánones impuestos y a transformar su lectura en una decisión personal e intransferible. El solipsismo del autor conlleva el del lector. Transformando la estructura de la obra, su congénita tradicionalidad, se abre el espacio a relaciones nuevas, a órdenes nuevos. Es posible que Cortázar necesite “reorganizar” al lector, con el fin de hacerlo despertar de su letargo de contemplador pasivo. Su golpe de mano, así, provocará el protagonismo destructivo del lector, en el sentido de que acabará con su propia hegemonía de creador. Verificamos que la animosidad de Cortázar sobre el texto ya venía siendo patente en las impresiones de Dostoievsky sobre su obra, en la forma de adelantar las sensaciones de fatalidad que confirmarán los hechos, en la construcción de todo ese pánico que no ha sido convenientemente reflejado aún, pero que se percibe peligrosamente. Los novelistas aguardan el momento de su ejecución, como Raskolnikov, conscientes de haber cometido un delito de lesa humanidad. Pero el hombre siempre se va a resistir a reconocer sus despojos.

“¿Crees que los grajos van a desnudar también a la abuela? –dijo Caddy-. Estás loco.” (Faulkner, 1997: 47)

Así que la miseria humana, una vez más, va a impregnar en forma de barro a los personajes faulknerianos. En el caso del protagonista de Cansinos, su miseria es autobuscada, es una reafirmación, y tiene asociados ciertos símbolos: la prostitución, el desamor, la idealización, la incomunicación y la pobreza, el sueño literario y la experimentación, lo sugerente. Por eso la espontaneidad es tan importante, porque todo lo que sucede más allá de ella no existe, es el vacío.

“El gran día increado, a los ojos de la carne, no es sino la noche.” (De Rougemont, 2003: 60)

Esa dinamismo automático, que Cansinos también desprende en sus relatos, y que traslada por medio de la búsqueda incesante de los personajes por alcanzar el horizonte de sus expectativas, es la actividad principal de los libros de Joyce: “caminar, recorrer las calles de Dublín, caminar ya sea hacia alguna meta o hacia alguna némesis”, en un machadiano devenir (Kenner, 2012: Posición 976-977). El movimiento, por lo tanto, identifica al excluido sobre el excluyente. Limónov, que hace de esta distinción una falla social insalvable, hace que el protagonista, *alter ego* del autor, ponga al lector en una posición incómoda, de pregunta retórica constante, inacabada. Al apelarle condiciona el resto del

discurso pero, también, detiene el devenir de los acontecimientos para sacar alguna conclusión de los mismos, como usa Cansinos en *La huelga de los poetas*, por ejemplo. Por otra parte, como sugiere Manuel San Martín, si el personaje de la novela no es libre e independiente, sus actos son una impostura y la supuesta veracidad de la novela, una falacia doble. ¿Puede ser posible la autonomía del sueño ficticio? ¿Puede la novela ser verdad y no una simulación de verdad? Se tiene que notar que el autor ha perdido el control sobre su obra, y que los personajes han condicionado el desarrollo de los acontecimientos. Se trata de una perceptibilidad de que el proceso creativo fluye, libre, a través de la lectura. Es una cuestión fenomenológica, más que propiamente racional. Por eso, en determinadas circunstancias, el personaje puede traspasar al autor.

“(...) sé de fijo que Clara existe de por sí. Que no habrá sido criatura mía.” (San Martín, 1961: 133)

El sueño tiene sus propios medios de actuación, que sugieren realidades invisibles para el “otro”. La conciencia establece sus parámetros, y las consecuencias de sus acciones vislumbran una objetividad desviada, refractaria. Tanto en la señora Denvers como en el protagonista de *El resplandor* existe una realidad subyugante, que supera toda sensación física. Es más, su sensibilidad está condicionada por esa manifestación del interior, que parece depender de un espacio, de una simbología, de una herencia del pasado. Al final de *Rebecca* como en la novela de Stephen King, el autor no encuentra más opción que hacer desaparecer el Overlook y Manderley, tal vez con la esperanza de que el fuego purifique las almas de los sufrientes.

Los efectismos sonoros, que hemos venido repasando, no solamente actúan como repetitivos anuncios de ideas, sino como estructuras globalizadoras del orden de la novela. Pasa con Cansinos en *El candelabro de los siete brazos*, donde la prosa se hace versículo, o en *Hombres de maíz*, donde toda la novela es un salmo, que repite sus estribillos, y que conmemora el *Popol-Vuh*. En ambos casos la palabra es heredada, y símbolo de un edificio cultural comunitario. También es un símbolo, de la modernidad en este caso, la identificación de los modos de la narración, que, como en el caso de los relatos kafkianos, normaliza a los personajes con no-nombres, desfigurando su personalidad y tipificándolos. Esto hace Paul Auster al nombrar en *Fantasma* a sus antihéroes como Azul, Negro y Rojo, universalizando su desgracia y exponiéndolos a la personalización arbitraria de los lectores. Aunque exista un narrador omnisciente, el relato en tercera

persona se actualiza y dinamiza, al estar en presente y no en pasado. La sensación de que el tiempo transcurre en el acto de leer elimina, de algún modo, la presencia del narrador consiguiendo un efecto inmediato de la acción descrita. También la intertextualidad hace banal la presencia del autor, evocando a algunos de sus personajes, ajenos al texto concreto en el que aparecen, o tangenciales en el desarrollo de su trama argumental.

“Ni siquiera mis grandes amadas, *Sophy* y *Única* pudieron retenerme a su lado una noche entera (...)”
(RCA, 1922c: 47-48)

También es digna de un moderno relato la novelita cansiniana *El pecado pretérito*, que materializa esa nebulosa del tiempo, donde los personajes vagan mentalmente: una indecisión que se torna fe cuando algo rompe la monotonía. La técnica que trata el tiempo como una renovación consciente de los tramos de la novela clásica es muy actual. Y Cansinos, que no renuncia a su presencia a través del personaje, establece un diálogo formal y una estructura que anega los márgenes de su propia escritura. El tiempo transcurre también mientras se lee pero, además, no hay una falla que delimite unas novelas de otras, ya que todas participan de la misma indefinición, caracterizada por un conjunto de símbolos que las hacen partícipes y reconocibles. Otro nexo de unión de la novela moderna es la trasposición de los valores sociales. El expresionismo de lo escatológico ahonda en la mísera condición del hombre de la ciudad. En *Tiempo de silencio*, la frialdad con que se describe asépticamente la llegada del Muecas a la pensión, buscando ayuda urgente, evidencia un alejamiento que casa con su condición de hombre de ciencia (inhumano a pesar de su interés por asuntos de medicina). Toda esa profusa y característica adjetivación da un tono denso y formal a esas descripciones. Los términos indican el punto de vista que tiene el Muecas de la gran ciudad: una deformación que marca el perspectivismo. Todo ese primitivismo permanece aleteando por los personajes, como en esa descripción de cómo funcionan los osarios públicos, de un modo empresarial, como preludio de la presentación final del cadáver de Florita, un elemento más de la cadena productiva, desechable por tanto. La ignorancia y la brutalidad del Muecas no son más violentas que el silencio de Amador, irresponsable y peligroso, que pone en la picota al, no tan inocente, Pedro. Para Louis-Ferdinand Céline, también lo escatológico roza un tipo de expresionismo agudo.

“No hay que olvidar las tripas. ¿Habéis visto la broma que gastan, por nuestros pagos, en el campo a los vagabundos? Les llenan un monedero viejo con las tripas podridas de un pollo. Bueno, pues, un hombre, os lo digo yo, es exactamente igual, sólo que más grande, móvil y voraz y con un sueño dentro.”
(Céline, 2001: 246)

La noche, símbolo del Romanticismo, lo es aquí de la fatalidad, de la muerte, no tiene ese sentido místico sino un matiz de miseria, criminalidad y fealdad. Al contrario, Cansinos, como hace Novalis, busca en la noche el espacio de refugio donde realmente puede vivir el protagonista. Es la plurisignificación de las palabras la que permite ese sentido escatológico del que hablábamos, y que Laurence Sterne aprovecha profusamente en *Tristram Shandy*. Como permite, también, la conversación del personaje con el asno, en clara alusión a Cervantes. El asno, por supuesto, podría ser cualquier hombre ante el espejo, desmaquillado.

Estos son los espacios significativos del personaje, que para los habitantes de *El astillero* tienen diferentes singularidades, desde particularidades sociales hasta evocaciones históricas. Estos son, por lo tanto, espacios de la conciencia, adquiridos, recreados. Juan Manuel García Ramos argumenta que Larsen demuestra, así, que “sus ilusiones no son tan inocentes” (Prólogo en Onetti, 2007: 47), es decir que hay una intencionalidad manifiesta, la misma que presentan Kunz y Gálvez, al jugar en el mismo terreno que él, aceptando la “farsa”. El engaño, por lo tanto, acaba materializándose en una realidad deforme, pero cierta. Hermann Broch convierte el barco en el que se transporta a Virgilio, como un pequeño universo donde las diferencias de clases sociales y los objetivos vitales coexisten. El fuego representaría el crepitar de la cotidianidad intramuros. La chusca conversación sobre el vino hace más vulgar la percepción de la realidad, en contraste con la visión mental de estos espacios que venimos desgranando aquí. También el espacio puede referenciarse alejándolo de los supuestos del individuo. La metáfora dantesca del descenso a los infiernos puede ser un símbolo metacultural extrapolable a una realidad consciente, vulnerada, como en *La montaña mágica*. Del mismo modo que los mundos de Herman Broch o Ernesto Sábato, existe un arriba y un abajo que se edifican sobre viejos identificadores pero que marcan, ahora, nuevas fronteras de nuevos territorios. Igual que se construye una catedral gótica sobre las ruinas de un templo románico, la renovación no actúa en el vacío porque los espacios, aun

postconcebidos, siempre estuvieron ahí. Sin embargo, el metaforismo galopante de la nueva novela también puede actuar como parte de los elementos simbólicos urbanos, mimetizándose con la antigua herencia lingüística, hecho que vemos dramáticamente en *Manhattan Transfer*.

“*Todos sus nervios eran una madeja de finos alambres de acero que cortaban la carne.*” (Dos Passos, 1989: 415)

La metáfora, en Jean Paul Sartre, atraviesa los parámetros del arte para colocarnos frente a la realidad inmediata. Lo que también consigue con una buena dosis de expresionismo. La nota, el sonido, es la existencia en su simplicidad, pero la palabra recoge complejidades que la metáfora es capaz de instrumentalizar más precisamente. En consecuencia, las imágenes creadas por la novela no siempre responden a la simplicidad del hecho objetivo, que luego ha de ser interpretado, sino que se manifiestan como extemporáneos acontecimientos que hacen trizas esa realidad preconcebida por el lector. La muerte, como un pasaje de placer sádico que es, a la vez, justiciero y moral (como en Raskolnikov), en los bajos fondos de la ciudad, nos recuerda a esos lugares cargados de miseria que, además de en Marcel Schwob, aparecen en Cansinos, en Baudelaire o en Poe. Esos lugares que representan el gusto por lo demoníaco de la vida, que es un sentimiento que se supone alejado de toda convivencia y civilización, pero que subsiste a pesar de todo. Todas esas perspectivas inesperadas provienen de la presencia de lo mágico, que es una consecuencia de todo ese esteticismo surrealista, del impresionismo exagerado, del gusto por la depravación como forma de plasmar lo desgarrado del mundo. En *El perfume*, por ejemplo el olor es el auténtico protagonista de la obra, la columna vertebral de las relaciones entre los hombres de una sociedad putrefacta. El olor es sólo la señal de cómo se construye el entorno social y urbano. Grenouille es un adelantado a su tiempo y, desde su singularidad, es capaz de dominar la mediocridad general, a la que desprecia. El expresionismo del relato es la necesaria condición descriptiva de tal grupo humano y tal época.

“*En la época que nos oscura reinaba en las ciudades un hedor apenas concebible para el hombre moderno. Las calles apestabán a estiércol, los patios interiores apestabán a orina, los huecos de las escaleras apestabán a madera podrida y excrementos de rata; las cocinas, a pol podrida y grasa de carnero; los aposentos sin ventilación apestabán a polvo enmohecido; los dormitorios, a sábanas grasientas, a edredones húmedos y al penetrante olor dulzón de los orinales.*” (Süskind, 1998: 9)

Para Grenouille, por lo tanto, son los olores el elemento identificador de los seres. Al ser alguien diferente, casi inhumano, provoca un miedo que despierta la ira de los demás. El personaje es un marginado, un excluído, pero también alguien cuya fealdad representa un deseo y una voracidad frustrados, lo que constituye su mayor enfermedad. El narrador, de forma kafkiana, compara a Grenouille con una araña repugnante y la forma que tiene de envolver en lino a sus víctimas recuerda la tela que los arácnidos, de hecho, utilizan para devorar a las suyas. Al contrario que el personaje de *La transformación*, no es un insecto pasivo, víctima del mundo, sino un sujeto depredador, que no se siente intimidado por éste. El expresionismo también es una manera de concienciar al hombre sobre las consecuencias de su sentido violento de las cosas, como sucede en *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, de Valle-Inclán. En realidad, no hay buenos o malos, sino hombres que vagan.

“(…) los cuerpos hidrópicos de los soldados alemanes vienen y van con la resaca.” (Valle-Inclán, 1970: 118)

El paisaje se hace presente como un personaje más, como en el caso del mundo de Grenouille, utilizando elementos que estimulan la sensibilidad de los protagonistas: lo mismo que el olor, puede ser el color, la luz, el tacto de la tierra, etc. Para Virginia Woolf, sin embargo, mucho más apegada a los postulados de la estética modernista, la metáfora ocupa los principales espacios expresivos. Puede tratarse de una metáfora que expresa la composición multiforme de la personalidad humana o puede utilizar metáforas irreverentes, que vean a la religión como un objeto desagradable, conectando con la visión singular de Djuna Barnes, que acusa a los estamentos católicos de cercenar los derechos de las mujeres y los débiles. La metáfora, en este caso, es un hilo conductor del discurso social de la novela.

“(…) el mismísimo Papa, desprendiéndose de su agarradero en el cielo, se venía abajo a sacudidas, con las carcajadas del hombre que renuncia a sus ángeles para poder recuperar la bestia.” (Barnes, 2004: 26)

Entre todos los elementos conceptuales de la novela moderna, la metáfora, sin duda, es uno de los hechos capitales, entendida como instrumento esencial de la narración, y no como mera articulación complementaria del discurso. Los espacios que están delimitados

por el mito, por el folclorismo, como los escenarios cansinianos o los de un Torrente Ballester, o un Cela, se prestan, indiscutiblemente a esta técnica narrativa, recreando palabras que no son las convencionales, dentro de un orden de simbología muy sensible. Lo irracional, aquello que se aparta de la norma sintáctica, da explicación cercana de inquietudes vitales que surgen atropelladamente, por encima de toda fe ciega en el racionalismo, que da lugar a sociedades materializadas y alienantes, como hemos ido viendo. Por esto, el relato no puede abandonar su capacidad fabuladora y su reto a la realidad, a través de un concepto fantástico de la misma donde los límites desaparecen. La metáfora, entonces, es un elemento natural, innato a nuestro lenguaje, que normaliza lo, hasta ahora, considerado como un artificio. En caso contrario, sería imposible que los objetos cobraran vida en *Locura y muerte de nadie*.

“Está henchida la enorme caldera de mármol y cristal. Estallan las burbujas disparando cifras.

-¡El 330!

-¡El 331!

-¡El 332!

(...)

Hoy, en el Banco Agrícola de Augusta, todas las cuentas corrientes, cansadas de dormitar, a la sombra de los panzudos libros, están ensayando un cambio de posturas.” (Jarnés, 2008: 10)

La exaltación de la máquina, a lo Marinetti, como testimonio de la presencia de una modernidad lanzada, simboliza la nueva literatura en la máquina de escribir. El escritor, como el sujeto, es un ser humillado, necesitado, normalizado en su desaparición definitiva, extinguido. Todos somos “Nadie”. El sentido de la fantasía o el nuevo mito encuentran espacio suficiente en este estado de ánimo. Así en *Cyril Torneur. Poeta trágico*.

“El hombre vestido de negro y coronado de oro esperaba en su trono la venida del meteoro. (...) Así fue precipitado Cyril Torneur hacia un dios desconocido en el taciturno torbellino del cielo.” (Schwob, 2003: 148)

Como la sociedad excluye al diferente, el hombre ha de protegerse a sí mismo. La forma en que el personaje de Kennedy Toole especifica sus deseos de solidaridad humana resulta chocante, ácida e hilarante. Al igual que sucede con Svejk o con Wilt, estos personajes llaman la atención sobre nuestro modo de concebir las soluciones a los problemas de convivencia, exaltando las funciones desarrolladas por el capitalismo, los roles de los

individuos y los márgenes de maniobra del pensamiento, en un mundo capitalizado por la industria y el maquinismo. La novela metaforiza el sentimiento de supervivencia humano, arrastrándolo al rincón de la infamia, de su propia desconsideración, y así nos pone ante el espejo, resaltando las arrugas de la inmisericorde humanidad que estamos construyendo entre todos.

“-Sabéis, los grillos y las cadenas tienen funciones en la vida moderna que jamás debieron imaginar sus febriles inventores en una época más simple y antigua. (...) Los niños volverían corriendo del colegio a casa, a sus madres, que estarían esperándoles para encadenarles. Esto ayudaría a los niños a cultivar la imaginación, cosa que la televisión les veta. Y habría una reducción apreciable del índice delincuencia juvenil. (...) A los parientes viejos y revoltosos podrían encadenárseles a la puerta del coche. Sólo se les soltarían las manos una vez al mes para que pudieran firmar los cheques de la seguridad social.” (Kennedy Toole, 2013: 314)

El expresionismo ayuda a concebir la materia humana que da sustancia a la metáfora. En alguno de los relatos de Cansinos, esta función es desgarradora, siendo su mayor núcleo de concentración ese mito descriptivo que llamamos “el arrabal”, y del que ya nos hemos ocupado. En otros casos, el expresionismo cansiniano es de una extraordinaria liviandad, pues pretende una conmiseración del lector hacia la decadencia del protagonista, las más de las veces provocada por su actitud voluntaria. En Guelbenzu da pie a una visión íntima del protagonista, más allá de todo accesorio artístico. En Luis Goytisolo todo ese lenguaje deslumbrante y estremecedor quiere ser cotidianidad, hábito y referencialidad, sin que el proceso cale como una imagen extraordinaria o provocadora de un pensamiento, sólo un ligero respunte de realidad argumental.

“La Quilda hundía las tijeras en la gallina, le chamuscaba los cañamones, se reía; buscó en las entrañas hasta extraer un colgajo amarillo y arracimado. Y lo del pato decapitado caminando por la coicna, contra el negro enrojado del hogar.” (Goytisolo, 2012: 31)

El mismo autor pone ejemplos de expresionismo como un barroquismo, por el contrario, de la grosería, de la animalidad, de una humanidad desbocada que pretende resaltar con ánimo de denuncia. En *Bajo el volcán*, Lowry pone en boca del borracho paralelismos semánticos que construyen auténticas metáforas vivas. Se trata de una perspectiva redimensionada por las sustancias que inhiben todo el sentido autocensor que la metacultura ha introducido en el individuo, y que se diluye durante la ebriedad, como cantaba Claudio Rodríguez.

“(...) Sabe un poco a pernod. De cualquier manera, un buen hechizo contra las cucarachas galopantes. Y contra la polígona mirada proustiana de imaginarios escorpiones.” (Lowry, 1981: 198)

Desde José Martí, pasando por Cansinos, Jarnés o Miró, la metáfora se ha ido enriqueciendo y multiplicando en el tratamiento narrativo de la expresión lingüística. Sin embargo, en los inicios aún seguía manifestando un cierto regusto romántico o rubendariano, que le da un encanto inocente y superficial.

“Viajaba por casó con una mujer a quien creyó amar, y la halló luego como una copa sorda, en que las armonías de su alma no encontraban hueco (...)” (Martí, 2013: 75)

Así también en autores tan alejados como Samuel Beckett, que recuperan esa sensibilidad que, con el paso del tiempo y las vanguardias, había quedado reducida a un espeso recuerdo de juventud.

“La Syra-Cusa: un cuerpo más perfecto que una cala de ensueño, una laguna de amaranto.” (Beckett, 2011: 49)

Pero, en general, la novela moderna va transitando desde ese romanticismo pulido y fenoménico, a un expresionismo brutal, que tampoco tiene que ver con el naturalismo del XIX, por cuanto que está centrado en el yo y en su proceso mental, más que una demostración expresiva del determinismo de los sucesos contextuales. Ernesto Sábato se mueve en los terrenos de una realidad difusa, que ha de proclamarse como un conjunto complejo e interpretable. Y, dentro de éste, suceden numerosas transformaciones que sólo pueden ser percibidas desde su experiencia directa, por lo que la lengua se expresa como una vía de intelección hacia el objeto situacional y emocional, colocando al lector en la línea de vanguardia del hecho acaecido.

“Entonces descienden el cuerpo del general, que hiede. (...) A través de sus lágrimas contempla el cuerpo desnudo y deforme de su jefe. También lo miran duros y pensativos, también a través de sus lágrimas, los rotos hombres que forman un círculo. Luego, lentamente, hinca el cuchillo en la carne podrida.” (Sábato, 2008: 100=)

En la misma línea, Juan Benet pinta, de forma tenebrista, la tierra de muerte que es el paisaje de la memoria. Región no puede sino explicarse desde un expresionismo preñado

de detalles, donde cada objeto tiene un recuerdo asociado, normalmente doloroso. Ese mismo lugar mítico puede ser un símbolo vital, como ocurre en *Lejos de África*, un trasunto memorístico de un lugar vivido, alguna vez, en el transcurso del tiempo del sujeto. Para García Márquez, Macondo es el espacio de las pasiones animales del hombre, pero también de su inocencia; el recuerdo y el anecdótico se superponen, y la narración consigue ser vigorosa, sin llegar a la crueldad antes vista. Ni que decir tiene que autores como William Burroughs hacen de la metáfora una herramienta centralizada, pero no en la forma en que el colombiano la desarrolla, como enardecida por un sentimiento del simbolismo colectivo, sino como un arma individual, que desafía la moral de la masa. El expresionismo de Alejo Carpentier, como de muchos de los autores hispanoamericanos, tiene en común con éstos el de racionalizar las impudencias del comportamiento humano, a través del contacto con la carne y las vísceras, la sangre y los elementos orgánicos, de los que estamos hechos y que manejamos con normalidad en nuestro día a día. La muerte, la comida de animales, el asesinato, la castración de las libertades, la violencia cotidiana, etc., son reflejo de una animalidad congénita que, según Carpentier o Donoso, nos acercan más a nuestra verdadera humanización, desde el prisma de una aceptación sin ambages de la realidad efectiva del ser. Los *beats*, cuya narrativa suele ser más cálida, más cercana y liberadora, resultan ejercer un expresionismo frío y descriptivo, por el contrario. La manera en que Jack Kerouac nos sitúa en el espacio urbano, frente al universo de la carretera, es tratada dentro del símbolo literario, del mito que crea Dos Passos o Faulkner, en la América de su época, castrada de voluntades. Si Kerouac se detiene en la ciudad para hacérsela padecer, sentir, experimentar, lo consigue transmitiendo el tacto metálico de las calles, la humedad de los suelos, la consistencia consumida del aire, el malestar sudoroso del flujo humano, embutido en máquinas de transporte, los olores, los humos. El sueño, entonces, es un éxtasis, una experiencia ultraterrena, y no una anomalía explicable. Para Pasternak esta visión de su microuniverso resulta igual de fantasmagórica, pero sus espacios no están llenos de personas, ya que el paisaje ha devorado a la masa y ha conformado toda la fotografía. Se trata de lugares solitarios donde los hombres, como ratas, andan escondidos en pequeños cubículos que llaman hogar, o en rincones concebidos para que el hombre, en compañía, evite su propia locura. Son lugares tristes y en desuso.

“A lo largo del camino las lenguas colgantes de los campanarios se hundía en la niebla.” (Pasternak, 2000: 106)

En la literatura cansiniana, a pesar de la preeminencia del espacio del arrabal, perfectamente ubicado como centralidad escenográfica, el detallismo del autor nos presenta lugares concretos donde la vida fluye, a su manera. Puede tratarse de una brillante casa andaluza, llena de luz y color, que esconde, sin embargo, una realidad oscura y triste, una inopinada lucha de clases intestina en el orden de la familia, un desarraigo. Puede tratarse, también, del espacio del burdel, de la casa de la prostituta, de la casa de la miseria familiar, de la casa del excluído, del solterón y su hermana, del bohemio. Pero, en todo caso, se trata de espacios que representan una ciudad viva que, sin embargo, está desconectada, ya que los seres son incapaces de establecerse comúnmente, y se evitan, unos a otros, con la excusa de una socialización despiadada, o una lucha de intereses infame. La ciudad de Cansinos no es la ciudad de Dos Passos, ni el espacio virtual de Juan Benet, ni la ciudad soterrada de Sábato, o el espacio imaginario de Onetti, sino que cumple con el deseo de abrir el marco físico a la voz de los protagonistas, que va invadiendo, poco a poco, línea a línea, todo el espacio disponible. El antihéroe cansiniano, en este sentido, parece como si fuera ocupando toda la ciudad con su actitud, que va influyendo lentamente en los demás, que lo desprecian o lo ignoran, o lo aceptan, pero que, en todo caso, no lo depositan en el olvido absoluto, porque existe un lugar para ellos, que ellos mismos han creado, y con el que se sienten identificados. Ese universo particular, que se transforma en el verdadero escenario de la novela, como un espacio de realidad singular y diferenciada, es el que proyecta Carmen Laforet en *Nada*.

“Con frecuencia me encontré sorprendida, entre aquellas gentes de la calle Aribau, por el aspecto de tragedia que tomaban los sucesos más nimios, a pesar de que aquellos seres llevaban cada uno un peso, una obsesión dentro de sí, a la que pocas veces aludían directamente.” (Laforet, 2001: 52)

Kenzaburo Oé introduce la metáfora en su novela como un paradigma de lo sentimental, que no puede expresarse sino en la lengua irracional del yo. Ante la desesperación del abismo que se abre para el protagonista, su vida carece de argumentos para encajar el golpe, por lo que acude a la libertad del pensamiento para ampliar el signo e imaginarse, experimentalmente, más allá de sí, donde pueda observarse templadamente.

“(...) en ese momento la esposa de Bird rezumaba sudor por todos los poros del cuerpo mientras gimoteaba de dolor, ansiedad y esperanza, desnuda y acostada en un colchón de caucho, con los ojos cerrados como los de un faisán abatido del cielo por un disparo.” (Oé, 1994: 13)

Nabokov, por su parte, tiene un sentido de la metáfora mucho más efectista, haciendo que los elementos de la escena formen parte de la sensación final. A todo ello hay que sumarle un lirismo muy contenido, como de romántica inspiración, que retiene los ecos de una libidinosidad incipiente. A Lobo Antunes le sirve como metodología del tremendismo: la realidad se ha revelado contra el hombre, al que sólo le sirve la imaginación.

“(...) el faro del Jeep inventaba un día sin colores en medio de la noche (...)” (Lobo Antunes, 2001: 327)

Sánchez Ferlosio, en *El Jarama*, recupera el símbolo de la muerte como una metáfora de la España violada por la Historia, en contraposición con el espacio diáfano que representa el río, donde se desnudan los hombres y mujeres. La rama muerta, flotando, recuerda los restos de un árbol fenecido, un país negro, en ruinas, un desecho. El espacio vital, aparente, que es el río, acaba de tragarse una vida, una de esas vidas grises que no parecen extraordinarias y que, en la atonía general, no añade sino un matiz trágico. A pesar de ser un río traicionero y hacer sufrir a sus bañistas, de vez en cuando, es símbolo del terruño, de la España a la que, inevitablemente, sus habitantes le tienen apego.

Tras la huella de Cansinos, de Joyce o de Gómez de la Serna, hay que llegar hasta Henry Miller para encontrar un alto lirismo en la metáfora, convertida en un arma reflexo-descriptiva, en un entorno expresionista nada indolente.

“Las palabras son arrastradas como armiño por el serrín lleno de escupitajos; perros que lanzan gruñidos guturales escarban en el aire. Mujeres adornadas con lentejuelas, asfixiadas con diademas dormitan pesadamente en sus ataúdes de carne ricamente tapizados. La magnética furia del deseo se concentra en ojos de color caoba oscuro.” (Miller, 2009: 538-539)

La muerte y los perros son símbolos asociados por el desprecio hacia lo humano. El hombre utiliza los despojos ajenos para percibir los suyos, como parte integrante de un mundo que se descompone. Faulkner dibuja unos personajes cuyas vidas están concebidas para ser desechadas, y sus metáforas van componiendo el sonsonete recordatorio del destino final.

“-Los perros se mueren –dijo Caddy-. Y cuando Nancy se cayó a la zanja y Roskus la mató de un tiro, los grajos la desnudaron.

Los huesos se veían dentro de la zanja, donde estaban las enredaderas nocturnas, en la zanja negra, a la luz de la luna, como si se hubiera parado alguna de las formas.” (Faulkner, 1997: 45)

El contexto es como ese espacio nocturno que, en *Bélver Yin*, atrapa al ser para transformarlo. Aquí la metáfora es netamente argumental. Pero cuando el espacio es onírico, totalmente, se trata de un simbolismo referente, más que de una actitud voluntarista de acción individual.

“(…) se adueñaría de mi sexo con su sexo podrido y mi sexo se pudrirá dentro de su sexo lleno de gusanos voraces (…)” (Donoso, 2001: 352)

Todo expresionismo siempre tiene una parte de reflejo de la crueldad y la bajeza “muy” humanas. Pasa con Vázquez Montalbán, en *Galíndez*, y con Augusto Roa Bastos, en *Hijo de hombre*, aunque este último en un ambiente de realidad mágica e imaginaria simbólica. Miguel Ángel Asturias también utiliza la figura del “chucho”, y recupera la sensación provocada por el sonido de las tripas, lo orgánico, lo tremendista. Al contrario, algunas de las metáforas de José Lezama Lima, son como cuadros surrealistas de un Michael Ende, que inspiran inocencia y verdad desnuda.

“(…) se encontró en un sueño gordo como un mazapán.” (Lezama Lima, 1976: 13)

O de evidente y connatural barroquismo.

“La tarde fabricaba una soledad, como la lágrima que cae de los ojos a la boca de la cabra.” (Lezama Lima, 1976: 20)

Desde un punto de vista más técnico, la metáfora puede venir encuadrada en un expresionismo que dé relieve a la imagen, al sonido, a la experiencia, intensificando la percepción del objeto literario. Lo que indica Suzanne Clark en referencia a la literatura femenina del modernismo estadounidense.

“The sublime and the spiritual are very close to the disgusting and the repugnant, in Eliot as in Bogan. Body and soul are not separated. The status of the image itself becomes questionable. Does the objective image scape abjection of enforce it?” (Clark, 1991: 118-119)

La literatura de Rafael Cansinos, como hemos visto, no está exenta de este tipo de expresionismo espacial, que crea las condiciones del entorno. Algo así podemos ver en *Las cuatro gracias*, donde abundan expresiones como: “enjambres de moscas”, “alaridos de aves sacrificadas”, “la sangre de las víctimas degolladas por los sacerdotes sobre las aras”, “nubes densas”, “fuerte olor de muertes violentas y de sangre”, etc. Todo este expresionismo produce unos cuadros arrebatadores.

“(…) ante las primeras claridades del alba, por esas calles de los barrios bajos donde heces violentas, como charcos de sangre, proclaman la tremenda alegría de un sábado popular.” (RCA, 1922c: 131)

Y puede, incluso, ejercer mecanismos de revisión del orden literario, incluso anteriores a la magdalena en el té de Proust, y sorprendentemente similares.

“Aquellas torrijas, impregnadas de miel (...) evocaban en mí recuerdos infantiles (...) y me sugerían pensamientos clementes y piadosos.” (RCA, 1922c: 210)

En *Las luminarias de Janucá*, Cansinos Assens consigue cosificar el sonido a través de la metáfora, o asignar al color un adjetivo extraño, ajeno, desleído, que le da un matiz nuevo e interesante. Mientras que en *Los sobrinos del diablo*, compara a los individuos, desechos de la sociedad, con “aquel pescado frío y yerto, conservado en hielo en las cestas y que tenía la sangre descolorida y congelada junto a las agallas.” (RCA, 1921d: 19). En cualquier caso, la metáfora ha centralizado el discurso de la novela, normalizando la subversión frente al orden decimonónico dentro la moral estética reconvertida, del compromiso y la aceptación de la libertad del signo.

4. CONCLUSIONES.

El interés por la obra de Rafael Cansinos Assens nos colocó en una tesitura reflexiva: ¿cuál fue el papel real de la obra de este autor? ¿Cómo puede dimensionarse en la historia crítica, teniendo en cuenta su protagonismo personal en los ambientes literarios de la época? Y, sobre todo, ¿existen razones para no dejar su literatura en el olvido? Partíamos de la hipótesis de que la modernidad en la novela española había debido tener unos precedentes, más allá de la obra de Luis Martín Santos, y que éstos no eran sólo ejemplos aislados, sino que formaban parte de un proyecto global, de una tendencia. La generalización de los rasgos renovadores de la novela, que parecían desaparecer con la llegada de la contienda civil, y volver a aparecer en la década de los sesenta, persigue salvar el abismo que supone la reavivación del llamado *realismo social*, en el sentido de lo que representa para los modernismos. La discontinuidad del hecho es relativa, por cuanto que muchos autores conservan ese afán impulsor, a pesar de los obstáculos contextuales. En el caso de RCA, sabemos que sus circunstancias provocan el abandono de sus publicaciones literarias, así como el propio abandono del autor de la actividad. Pero, para entonces, ya posee una obra perfectamente cohesionada, unificada por los símbolos y los estímulos lectores, y de perfecta irrigación estética. Al estudiarla, queríamos tener la excusa perfecta para hablar de la novela como género, certificando el triunfo de su protagonismo en la actualidad, y su preponderancia como medio de comunicación literario de masas. Pero, también, queríamos constatar el proceso de apertura definitiva del arte, de autovaloración del mismo, reivindicar con argumentos el papel decisivo que, en nuestra opinión, RCA juega para la novela en España.

El estudio global de la novela se ha realizado en el ámbito europeo y americano, fundamentalmente. Si la “occidentalidad” del género ha sido clave en la consolidación del mismo como herramienta de conocimiento ontológico, también es verdad que, al socaire de éste, otras literaturas como la japonesa o la marroquí, representan un cambio de mentalidad social y una adaptación de los medios de diálogo intelectual en los espacios históricos. De ahí que hayamos incluido breves anotaciones sobre estas realidades que, por lejanía y falta de oportunidad, no han sido analizadas en este trabajo que, no obstante, puede servir de plataforma para un futuro estudio más pormenorizado de las mismas. Para el entendimiento de las circunstancias en las que se produce la obra de RCA, no basta con la exposición de las características contextuales que la rodean, o un estudio biográfico

más o menos explícito y anecdótico, sino que se han de reelaborar, para el propósito de esta tesis, los elementos y herramientas que conforman la tradición crítica clásica, puesto que ha sido ésta la que ha ignorado taxativamente el trabajo del sevillano. Al relegar su obra al olvido, genera un vacío que no ha sido suficientemente explicado, y que se sedimenta en una visión globalizada de los modernismos, que han sido institucionalizados, en muchos casos, bajo la bandera de un esteticismo sordo e insolidario con la sociedad. Sin embargo, aprovechando la opinión de muchos otros críticos, que reinterpretan el sentido de la modernidad y el fin de siglo, y que valorizan sus propuestas sociales y políticas, inoculadas en las líneas de trabajo artístico, hemos querido reedificar el discurso, para lo cual hemos utilizado una metodología crítica más precisa. Podemos comprobar cómo hay una recursividad de los significados de la novela; las obras se buscan unas a otras, en la explicación, en los términos del lenguaje, huyendo de todo academicismo lineal. Ésta, como explicación lectora, es la herramienta que hemos venido desarrollando e implementando en este trabajo. La novela puede explicarse como la exposición unitaria de un modelo teórico, personificado en la obra concreta estudiada en ese momento. Pero para dimensionar su complejidad, se ha de establecer una dialéctica con el resto de obras –consideradas en sí mismas modelos teóricos-, del mismo modo que hacen el lenguaje y el yo, que se refleja en el otro. La única manera, por tanto, de entender la complejidad de la novela consiste en huir de las etiquetas, amparándose en el fenómeno colectivo de la lectura. La experiencia significativa de la recreación consciente del hecho literario, consigue entrelazar todas las novelas leídas en una, ofreciendo paradigmas concretos que nos ayudan a entender el modo de construcción del lenguaje literario, lo que excluye formalismos históricos y críticos que, cuando menos, quedan reducidos al ámbito previo de la modelización literaria. Éste es el formato que hemos seguido, principalmente para los capítulos dedicados a los análisis comparativos, que son los que dan sentido final al estudio personalizado de la obra de RCA.

Los modernismos representan un avance considerable, sobre todo, en la reestructuración de una moral del artista, convencido de sí y posicionado frente al mundo, como una respuesta elaborada de los estímulos heredados del romanticismo. Se precisa plantear la pregunta, crear los nuevos estímulos y vivir la experiencia. Hemos visto cómo los artistas del fin de siglo dan identidad a su mundo, perciben el problema ontológico y conciben el arte como una idea dentro de la idea. La representación de la realidad deja de tener sentido como un instrumento de transmisión de la misma, puesto que arte y realidad

comparten experiencia a través de la materia cognitiva y, por lo tanto, se fusionan. Es ahí, en la primacía del arte como medio de acceso a la realidad, en donde se dirimen las cuestiones del hombre como un fenómeno real, no histórico, dando importancia a la creatividad como medio de construcción social. La historia es relatada en términos de subjetividad; se trata de ignorar la imposición de los elementos metaculturales y acceder al pasado del hombre a través de la memoria del yo.

Al valorizar el arte como ente constitutivo del ser social e individual del hombre, también se produce el espacio autocrítico y destructivo de los elementos tradicionales del mismo que, en ocasiones, alcanza, incluso, a su propia estructura superviviente. El arte debe mantenerse en movimiento para poder pervivir y superarse a sí mismo. Entonces es cuando se da la figura del poeta de la *torre de marfil*, y cuando el ensimismamiento artístico parte del concepto de arte como conocimiento, y del conocimiento como intuición. Si la idea es el principio activo y motor del desarrollo humano, y previo a toda transformación del ente social, el arte será el elemento constructor de la idea y el cuerpo de su dialéctica identificativa. Este proceso de pensamiento y reelaboración del producto creativo, colocará al lector por delante del prestigio social asignado al autor. El cambio en el fluir fenoménico-intelectivo del arte es la consecuencia del antropocentrismo. El arte es una eterna posibilidad y, por tanto, un producto que escapa del arte-copia que había representado el realismo. De ahí que el lector ocupe un papel fundamental en todo este entramado, ya que es el responsable de la actualización del fenómeno expresivo, que toma sentido –más allá del prestigio de la escritura- en el hecho instantáneo de la composición sonora, oral, del texto –sea de una oralidad expresa o íntima-. Sin embargo, como también hemos constatado, la liberación del arte puede ser, como en el caso del autor, la causa de su muerte definitiva, algo que RCA intuye en la aparición desaforada de toda clase de *ismos*, y que criticará en su novela *El movimiento V. P.* Nuestro autor puede ser tenido en cuenta, en este sentido, como un crítico adelantado a su tiempo, capaz de impulsar nuevos modos de relación entre el arte y el ser, pero desde la consideración ponderada de la herramienta estética, y no desde la anarquía absoluta de un esteticismo desaforado, como podría parecer en un primer momento. Aun así, hay pocos representantes de la valorización de la palabra como él, para quien la metáfora constituye un elemento vertebrador del texto literario, y no un mero adorno o un complemento. El ser en la obra representa, entonces, igual que la metáfora, el sentido de la afectividad y la sensibilidad, el apego a la palabra heredada, al sentimiento colectivo de pertenencia, a la creación de

una identidad social, colectiva y del yo. Esta sensibilidad es la que le conecta con Gabriel Miró, por ejemplo.

En tal caso, si la realidad pasa a ser un resultado de la voluntad humana, la verdad es un conocimiento implícito que está expresado en el arte. Ya no se trataría de una verdad absoluta, ni siquiera inmediata, sino de una impresión. Esto no hace que pierda su carácter autoritario, sino que abra su campo de posibilidades a una complejidad del conocimiento que se aproxima, mucho más, al pensamiento cotidiano del hombre. Ese carácter distante y utópico de la obra de arte se revela, entonces, como expresión de una verdad que es, en sí misma, identificada con el concepto de belleza e idealidad, contraponiendo lo excelso a lo vulgar. De este modo, la novela, como el arte modernista en general, huye de la vulgaridad y se vuelve opaco, en su intento de exaltación de lo complejo, de lo “real” de la expresión. En este sentido, y como hemos venido diciendo, el arte se transforma en algo más que un ejercicio de manifestación creativa, llegando a los límites del orden ideológico, al mostrar la irrealidad —el alejamiento de los modos cotidianos de entender la fisicidad de los objetos— como un reencuentro con el ser del hombre, y no como un engaño. Esto implica que no hay más realidad que la realidad del arte, con todas sus consecuencias. ¿Por qué los intelectuales de esta época concluyen esto? Porque la expresión del mundo no existe *a priori* y, en consecuencia, cada expresión de realidad es *creación* de realidad. El conocimiento sí sería un *apriorismo* y, por tanto, una esencialidad que es materializada en el cuerpo del arte. De este modo, el discurso de la época marca el antagonismo entre verdad y verosimilitud: realismo frente a modernismo. Por lo tanto, es importante el discurso general que distingue entre forma, como sustancia y forma, como convención. La obra de arte será tratada como un estímulo, no como un producto que se manifiesta como una copia continuada. Es, en consecuencia, el contraste que se opone entre la idea abierta, una posibilidad constructiva, y la historización del hombre, regulada por una simbología cultural que anula el sentido individual del pensamiento y colectiviza los métodos del conocimiento. En todo caso, la belleza como subjetividad implica una dificultad para reconocer el arte como tal y entenderlo. El ser del arte, por lo tanto, está indicando un sentido de la intimidad. El arte, en conclusión, es el confín donde el lenguaje es posible, y no está mediatizado por una normativa.

Al concebir la sociedad a través del arte, se reestructuran los papeles de autor y lector, y se visualizan interrelaciones alteradas, con respecto al sentido convencional

aprehendido. Se pone en cuestión, a través del contexto del autor, su proyección futura como creador, en el orden social. Si la cultura materna es el sustrato de nuestra intelectualidad y nuestro conocimiento, el autor se presenta como un lastre temporal de la obra, un mal necesario. Toda significación pertenece al orden social, y la tradición representa la norma general. El escritor, entonces, nacerá con el texto, se hace posible, pero también, simultáneamente, se anula en el tiempo. Esto se deriva del hecho cierto de que el mecanismo de lectura, por sí mismo, no agota las posibilidades interpretativas del texto. El problema surge de enfrentar el horizonte de expectativas convencional con el *horizonte de posibilidades*. Ya que, independientemente del ejercicio crítico y su profundidad, es patente la imposibilidad de una interpretación “total” del texto. Entonces, la validez de dicho aparato crítico está en considerar la posibilidad como una totalidad, en sí misma. El lector se erige en transformador del objeto en obra de arte. A través del lector, y su acción interventora, asumimos la virtualidad que encierran los lenguajes, el espectro semántico y estructural que, potencialmente, poseen. Para que el lector ocupe el primer puesto en el acto fenomenológico del texto, como herramienta comunicativa, debe tener una predisposición activa, que sustituye al proceso causa-efecto asociado tradicionalmente a la lectura. Los modernismos establecen, entonces, el nuevo papel del lector y la nueva “ley de creación”, basada en la moldeabilidad de la obra. La palabra tiene una dimensión muy importante como palabra del lector, anulando el sentido dado a la forma como envoltura de una supuesta significación, fijada de antemano al término. Siguiendo los patrones clásicos, el pensamiento sólo sería una reflexión acerca de lo conocido, pero no podría ser definido como conocimiento, ya que la forma del objeto pasa de ser un cascarón a componer el ser mismo del objeto. El fenómeno de la lectura se concibe como una interacción del hombre con el objeto artístico, fenómeno de comprensión automática que implica una dimensión vivencial y acumulativa. Asimismo, la comprensión de toda referencia estética supone una dimensión perspectiva y reflexiva. Por lo tanto, el autor encuentra su confirmación en la negación que el lector hace de él. De algún modo, su nuevo papel supone su presencia e intermediación en el conocimiento del individuo, aunque a costa de perder su protagonismo.

Al usar la metáfora como núcleo central del argumentario y la formalización de la historia, se elimina la supuesta ambigüedad del signo lingüístico, ahondando en la expansión significativa del mismo. Por consiguiente, el lector usa de la metáfora como una plataforma creativa, que da pie a su recreación del hecho expresivo y comunicativo

de la obra. Así, el arte por el arte, propio de esta época en su superficialidad crítica, es arte *por* el individuo. La literatura acabará, al final, transformada en mito de la modernidad o texto-palabra: multisemantismo y multidimensionalidad del hecho lingüístico como unidad de conocimiento, susceptible de construir herramientas como la novela o el poema. Al intentar, por lo tanto, escapar de la racionalidad que constriñe el pensamiento –derivada de su uso excesivo durante la época decimonónica- el arte de la modernidad se establece en una irracionalidad escapista, ensimismada. Los modernismos, sin embargo, no pretenden anarquizar las estructuras de la creación sino, más bien, a través de la liberación de los modos de acceso al innatismo de la observación y aprehensión de los términos, socializar los modos del arte, ofreciendo al hombre un nuevo contrato social.

Ya que el hombre ha sido elevado a motor y origen de la historia, y no a elemento pasivo de la misma, se puede identificar como un individuo que *es* por sí, y que capta al otro. El mundo no puede sino concebirse como ser-en-el-mundo. De tal modo que manifestaciones como la bohemia, son un acto decisivo de realidad, caracterizados en este caso, por la irresponsabilidad frente a la norma y la indiferencia frente a la ignorancia humana colectiva. La verdad estética es una fuente de deslocalización, pues rediseña la crítica literaria como la elaboración del discurso formal a través del modelo teórico-unitario que conforma cada obra en sí. El compromiso vital del escritor es máximo, puesto que el arte se edifica sobre el supuesto de su autenticidad en el ser: lo propiamente humano es lo artístico mismo. Frente al contexto heredado, el escritor modernista es un escritor autoexiliado: la razón cansiniana del “divino fracaso” alude a este particular, como pasa con la obra de otros autores posteriores como Djuna Barnes. Es decir, del mismo modo que el camino social de la literatura busca un nuevo encaje del yo en el orden participativo del discurso, el escritor ha abandonado la comodidad del mercado literario para lanzarse a la búsqueda de una verdad novedosa y conflictiva para el lector, en un primer momento, y distante con todos los aspectos socialmente admitidos. La aceptación del hombre como fuente de toda acción, como voluntad, lo que vemos en la obra de Arnold J. Toynbee, ofrece un marco de discurso literario que abarca un espacio que va más allá de lo meramente literario, considerado así hasta el momento.

El lenguaje adquiere, en su nueva valorización de esencialidad humana, una función principal, no representativa. La metáfora, como herramienta vertebradora del

lenguaje literario, y el impresionismo, como actitud expresiva, interiorizada desde otros ámbitos como la pintura, suponen un cambio de perspectiva considerable. Como también lo supone la prevalencia del narrador-actor, el espectro semántico de la palabra y la intervención del yo en el diálogo con el lector. Los postulados kafkianos demuestran que existe una realidad de lo irreal que puede ser trasladada al tiempo del fenómeno lector. La renovación del lenguaje de la novela supone, también, la ruptura de la línea temporal convencional: la ralentización del relato frente a la rapidez de los acontecimientos históricos, en una disonancia perceptiva de sensible calado.

La novela es un género dialógico. El aristocratismo del autor en los escritores modernistas, se refleja en el desprecio por la sociedad establecida: ausencia de trama, sarcasmo, alejamiento del lector, opacidad, etc. Al difuminar al novelista, como elemento de la cadena creativa, el creador se convierte en una posibilidad del lector. Los géneros, asimismo, desaparecen como tales y se hibridan. La muerte del género mismo, sería vista como un renacimiento, una cosmogonía de la literatura. Degradación y deformación, entonces, son expresiones del hombre moderno, algo que solidificará en inventos como la *greguería* y el *esperpento*. La risa se usa como un lenguaje de ideas, como arte pedagógico y dramático. Es un espacio precedido por la *novela* unamuniana o la novela caricaturesca de RCA.

La idea de construcción humana en RCA, como hemos ido viendo, se basa en una serie de tensiones dialógicas:

- Posición del hombre frente a la mujer.
- El pensamiento histórico-religioso.
- Permutabilidad, avance, fenomenología, percepción del tiempo.

Lo nuevo en su obra es la vuelta incondicional al *logos*, al origen de la lengua. Esa técnica narrativa de RCA conecta con la de Martín-Santos en su barroquismo, y en la introducción significativa de pequeñas digresiones y ensayos. Los mundos de *Tiempo de silencio* han existido ya en la novela corta cansiniana, algunas décadas atrás. En su posición literaria y personal, Cansinos decide ser quien es, como Italo Svevo, en una andadura basada en la honestidad, que comienza por despojarse, aunque no del todo, de su yo heredado. La prosa versificadora y el salmo, como en *El calendario de los siete brazos*, suponen la exaltación artística de la voz del hombre. La metáfora, prolíficamente desarrollada en su novelística, universaliza el uso y sentido de la palabra y la imagen que contiene en su

forma. La poesía en RCA es política, en la medida en que crea una realidad, una acción que va de la mente al objeto.

Al analizar en profundidad la obra de Cansinos Assens la hemos actualizado, la reconstruimos más allá de su contexto histórico. El pensamiento de RCA, visto como pensamiento colectivo, no pertenece a una época determinada, de ahí que el aparato crítico proporcione flexibilidad a la obra. Al hacer la interpretación ofrecemos, entonces, una posibilidad de la obra como lectores, que ha de reconstruirse, como un eterno retorno, en cada lector posterior, ampliando el espectro significativo hasta el infinito. Ni la singularidad biográfica de Cansinos, ni la flexibilidad significativa de la prosa cansiniana, no obstante, impiden la elaboración del modelo teórico. Toda la literatura de Cansinos, para empezar, tiene un compromiso ontológico muy evidente: el de transmitir la verdad humanizadora a través del tiempo, como elemento esencialista que está por encima de toda metacultura histórica. La palabra, por tanto, es el único y auténtico mito de la historia. En esa consideración, el formalismo artístico convoca una cosmogonía renovadora, donde el lector es la chispa que prende el fenómeno. La imagen es caracterizada y caracterizante, y la metáfora se posiciona como el adalid del nuevo lenguaje, la estructura que condensa toda significación. Al colectivizar la problemática existencial, Cansinos reelabora los ejes centrales de la visión ontológica, utilizando el mito del amor-muerte y el judaísmo para ello. Rafael Cansinos Assens es, sin embargo, defensor de una idea de la modernidad erudita, que potencia las capacidades de la tradición, sin menospreciar el aporte del conocimiento acumulado. De hecho, éste es un autor que está influenciado por un romanticismo tardío, al menos en la composición estética de alguna de sus obras. Coincide con Óscar Wilde (a quien traduce) en su desprecio por lo chabacano y vulgar, y la valoración de una literatura de alto nivel. A pesar de que RCA, para algunos críticos, tiene una fuerte dependencia del orden casticista de lo decimonónico, de su moralina y de sus ambientes costumbristas, su análisis profundo demuestra que esto no significa sino una parte muy superficial de su proyecto literario. De hecho, el tradicionalismo de RCA aporta una calidad de hispanismo a su literatura. En este sentido, el molde de su cultura está condicionado por el mito del Sur, como espacio insondable de la memoria infantil y molde de la cultura dominada por la poesía. El modernismo puede ser una sublimación de un nacionalismo no excluyente, que busca la cohesión a través de la palabra, en la línea de un pensamiento colectivo. Todo el proceso cansiniano de metaforización poética, servirá como vínculo con ese esfuerzo

romántico de centralidad del individuo. En esa conjugación del lenguaje de la modernidad con las referencias clásicas, el símbolo de la feminidad, impreso en la mujer Última, relaciona el amor pastoral cantado en los romances con la herencia greco-romana o con los elementos religiosos asociados a la belleza de la mujer. Pero todo este clasicismo sirve, en realidad, como un contrapunto pedagógico, que ayuda a entender la aparición de una estética rupturista, pues el personaje de la vieja prostituta, o de la amada inalcanzable, pertenece a otros órdenes estéticos, donde el arrabal y la irracionalidad de lo cotidiano dan una explicación diferente de nuestra convivencia humana. El arte nuevo, por lo tanto –y esto es muy patente en Cansinos–, nace de una reelaboración de todo arte antiguo pero, también, parte de su destrucción como objetivo común.

Para estudiar el arte narrativo en Cansinos se ha hecho necesaria una profundización de su conjunto de novelas cortas. Éstas suponen un conjunto único, una novela “hacia dentro”, que está cohesionada por la singularidad temática y la ausencia de argumentación. Presentan un molde tradicional, en general y salvo algunos casos, desde el que Cansinos reinventa el concepto temporal narrativo; éste es un paso previo para la reconstrucción del género y su proyección de futuro, como después se comprueba. Cansinos exagera en los detalles: se trata de un costumbrismo no objetivo, una degradación del concepto de lo social, de lo mísero de la realidad. La colocación del lector en el centro de su irrealidad es uno de los motivos de diseño. De tal modo, la sexualidad y lo fantástico vertebran la voluntad de superación de los personajes, y ambientan los sucesos acaecidos, que son pocos y anecdóticos, pues la novela se concentra en las disquisiciones de los sujetos. Sin embargo, la superficialidad de lo normalizado conecta con el lector, lo que materializa determinados tópicos de la novela: introducir una moraleja como coda del discurso, revelar la tesis del relato en voz alta, la lucha épica del héroe como una situación cotidiana, etc. En Cansinos, la copla se usa como medio de argumentación folclórica; al igual que en Lope de Vega, el lenguaje popular es una fórmula educativa histórica, así como la imaginería religiosa, elementos del espacio mitológico del Sur cultural. Esto es lo que sustancia el desarrollo escenográfico, como un trasunto de la biografía del autor: la simbología familiar, Sevilla, la Semana Santa, la hermana, el poeta hambriento... La familia es uno de los emblemas del institucionalismo casticista, arma ejecutora del Estado sobre el individuo, y garante de la moralidad normativa. Aquí se escenifica la tensión entre el sujeto y el grupo-masa, algo que predomina en los relatos cansinianos de corte más tradicional, pero que aparece

veladamente en toda su obra. Este tipo de sociedad está muy preocupada del modelo de mujer, como símbolo catalizador de los valores morales. El catálogo de personajes femeninos en Cansinos es prolijo y variado: Sophy, la Dorada, Última, etc. La técnica de folletín sirve para mostrar las dimensiones sociales y simbólicas de la feminidad. El maltrato machista, el papel de la madre, el matrimonio, la figura de la prostituta, son formas de fluctuar entre la heroína, la sometida, la soñadora o la independiente. En todos los casos, sin embargo, subyace un halo de marginalidad. Podríamos hablar de dos modelos concluyentes: la negación del individuo-mujer, que vuelca su potencialidad en el amor hacia un hombre o un hijo o un padre, como referentes del orden masculino, y la afirmación del poder de la belleza, castrado por la marginalidad social o un indicio de violencia sexual, ejercido como reacción frente a un entorno opresor. La característica teatralidad cansiniana recrea un ambiente de santidad que expresa el soliloquio del personaje, el aislamiento, frente a la consagración a Dios que supone la negación de toda idea reflexiva. Del mismo modo, personajes como Antonio, en *En la tierra florida*, crea un mundo paralelo al hacer de la memoria un recurso vital presente, significando la elementalidad proustiana desde presupuestos estéticos distintos.

Los espacios conocidos son readmitidos como espacios literarios: ocurre con la Sevilla que se almacena en la memoria de Cansinos, que es un espacio de la infancia, idealizado y protagonista. El cuadro social pinta la disonancia de las relaciones individuales y los roles, que no corresponden con la realidad del hombre sino con el estereotipo. En realidad, en Cansinos los mundos son dos: Sevilla, y el tipismo, y Madrid, en la lejanía, como germen de la modernidad y de otra escala de valores. RCA construye una conexión entre los espacios y los personajes de algunas de sus novelas cortas. En estas obras se presenta la singularidad de la belleza como una condena, asunto que no es nuevo en la literatura universal pero que, en la novela modernista, desarrolla el complejo problema de una nueva concepción estética que domine el orden de la creación, con lo que aborda una idea aún más amplia. La bohemia no es cuestionada abiertamente en la narrativa corta cansiniana –al contrario de su novela *El movimiento V.P.*–, sino matizada frente a los que la han convertido en un caso más de utilitarismo sangrante. La visión de los objetos de la modernidad destila una cierta negación, un rechazo que parece consagrar la crítica cansiniana a los *ismos* que, sin control, se van sucediendo como una moda pasajera. Cansinos modela el mito amoroso de manera dantesca. La prostituta actúa como diosa de la modernidad: el lector percibe una idealización grosera, explícita y relevante.

El modelo simbólico de la mujer en Cansinos, por lo tanto, es un estereotipo asociado a la degradación social o a la más exacerbada moralidad. Hombre y mujer buscan la salvación en el antagonista sexual, pero acaban encerrados en una pasión sin escrúpulos, en una pulsión inagotable. Otro modelo de mujer cansiniana es la que llega al amor como sacrificio para lograr la maternidad. El universo se transforma, adquiriendo conciencia de sí cuando ya no es sino otro. La maternidad completa el ciclo de la feminidad; algo que la hermana del autor no ha hecho, y por lo que representa la alienación del ser de la mujer, proyectando su frustración en el hermano, como si fuera un hijo putativo. Este papel de la maternidad está exacerbado en *El pobre Baby*, donde Cansinos entrevé una pulsión sexual motivada por una enfermiza dependencia. Dicha pulsión, como en el caso de la poesía de George Trakl, es un acercamiento hacia el lado negativo del amor en el hombre, una dimensión destructiva y violenta, que acidifica el carácter del hombre y le aleja del ideal sentimental, tal y como había sido recogido tradicionalmente en el arte. En *Mi amiga Maruja*, por otra parte, la crítica al personaje femenino nace de la ceguera que sólo puede despertar lástima y conmiseración. La condición indispensable para crear otra realidad es, por supuesto, ser consciente de la propia, y Maruja es un terrible caso de pérdida. Emilia, la protagonista de *Las dos amigas* es la proyección exitosa de Maruja. En *La señorita Perséfone*, sin embargo, el amor no es una situación que cambie los criterios individuales sino que acrecienta una atracción por la muerte que evita, definitivamente, el dolor de estar vivo. Esta atracción es expresión morbosa de una sexualidad trastornada. La vida se muestra como una locura que tiene sentido, sólo si vive en plena convicción de ella; un mensaje violento, en muchos casos, como en la narrativa de Burgess o Kesey. Los amados de RCA suelen ser románticamente inalcanzables, por la muerte, el pasado, la indiferencia o la inaccesibilidad. Para Cansinos, en realidad, España entera es una prostituta, sórdida, apartada de sí y a la que nadie le permite salir de su corsé. En *La pobre reina de Chipre*, y aprovechando el marco que ofrece la bohemia, RCA muestra a los excluidos como una clase solidaria al margen del orden, pero también se degrada como grupo, excluyendo a quien no cumple el perfil. Ese cinismo es incapaz de ver el error y margina al ya, de por sí, marginado. En *Las pupilas muertas*, el amor incestuoso, veladamente ofrecido, ahonda en el expresionismo solitario de los personajes, vencidos por las circunstancias.

Es característico en RCA la aparición de espacios irreales que se combinan con ámbitos nocturnos, de inspiración romántica. La noche como espacio universal y los

planos paralelos del tiempo se describen en *El pecado pretérito*, donde pasado y presente conviven de una manera irracional. Los mundos irreales, en el caso de *La santa niña Catalina*, participan, sin embargo, de un misticismo religioso convencional. Este es el panorama argumental que desemboca en *La que tornó de la muerte*, donde la muerte no es sino un amor que en su platónica expresión, debe mantenerse más allá del alcance de cualquier caricia, como en la urna del pensamiento, perfectamente aislada. Los protagonistas desgraciados de la obra cansiniana son capaces de entregarse a una pasión honesta, lo que contrasta con los amores comedidos y socializados de la novela decimonónica, que forma parte de un esquema premeditado. Además, esa vieja idea medieval de los dos mundos: el arriba y el abajo, se convierte en un instrumento del discurso que configura los nuevos modos del arte, lo que se percibe claramente en *El canto nupcial de los esclavos*. RCA procesa los diálogos entre mundos con el fin de reconstruir la sociedad sobre unos valores cimentados en la pregunta, en el cuestionamiento, en la libertad del pensamiento.

Al tratar el tema del amor en la novela de Cansinos, como hemos ido construyendo en el discurso, el modelo de mujer es muy importante. En éste, parece alimentarse de los convencionalismos sociales, pero creando de ella un mito que ofrece superar ciertos maniqueísmos seculares. Ya que la creatividad es una forma de canalizar las pasiones internas del artista, la mujer se convierte en cuerpo artístico, también, haciendo del mito sexual un mito cosmogónico, de la creación. El seno es símbolo y motivo de atracción estética y de ironía literaria, asuntos propios del modernismo. Su redondez llama al desorden lírico, a la irracionalidad festiva, al disfrute de los sentidos (la fiesta de la forma). Con respecto a la influencia de la religión en el modelo social de esta feminidad, lo que causa perturbación no es el sexo como tal, sino la finalidad del mismo: toda la condición hedonista, todo gusto estético, está asociado al pecado. Del mismo modo, la mujer en el judaísmo concentra el conocimiento y la verdad de Dios, más allá del modelo representativo de santidad del catolicismo. Y, por tanto, la mujer es el hogar, la palabra. La pasión exigirá su destrucción en el sexo, para ser completado y generar la pregunta final, la confirmación de que todo deseo es insaciable. El camino de búsqueda es infinito y una vida no es suficiente.

Cansinos no será el primer autor en ponerse a la vanguardia del texto, introduciéndose como personaje de su propia obra. Al colocar la atención del lector en la

voz primera, en el yo del autor, se resaltan numerosas circunstancias que ponen en primer plano las necesidades y virtudes del hombre, individuo uno y contextualizado, desde una dimensión psicológica catártica. La literatura, de este modo, al literaturizar al yo del hombre creador, juega un papel psicoanalítico, desbrozando los esquemas del *súper-yo* y luchando contra los cánones, que el tradicionalismo ha inoculado en el ser. El Cansinos-personaje salta de novela en novela haciéndose preguntas y, como una conciencia activa, construye las referencias que desmontan el aparataje de la realidad. Una de las características más incisivas del personaje autobiográfico cansiniano, por tanto, es la soledad. En esta condición singular, RCA no traslada un préstamo en las palabras, sino que acepta la responsabilidad de su acción, y se pone en primera línea del discurso, como voz que da forma a la idea y que moldea su propia experiencia, de la que puede responder sin acudir a otros protagonistas. La catarsis literaria, entonces, añade al personaje rasgos que enriquecen su personalidad.

Por otra parte, en la literatura cansiniana hemos ido viendo cómo los valores tradicionales, o más concretamente su exacerbación alterada, supone una efectiva ridiculización del género aceptado comúnmente. En RCA hemos hallado al autor barroco, pero también al político y al renovador de la novela. En su mecanismo simbólico, el deseo, la sensualidad y el erotismo son motores de toda imagen poética. Ésta, como unidad, conforma una gran alegoría de la visión histórica que el autor desgana, a través de la sentimentalidad del antihéroe. La conexión entre la imagen y la sensibilidad sólo se puede producir, en su caso, a través de la metáfora. La nueva semiótica, establecida por los modernismos, abstrae el objeto lingüístico primario, sublimándolo y extendiéndolo. Un enriquecimiento de la palabra que surge de manera incontenible. La única manera de superar el límite de la existencia es conectar con la memoria, para hacer del presente un pasado en activo. RCA, casi al mismo tiempo que Proust, llega a esta conclusión definitiva. Además, el impresionismo de la nueva novela traslada al lector la sensación, como una vía comunicativa de primer orden. Éstos son factores que vivifican el acto textual, transformándolo en un objeto activo y dándole carta de categoría social y comunicativa.

En esta personificación del objeto literario, Cansinos introduce elementos que denotan la singularidad de su obra, con respecto a sus propias convicciones personales. En nuestro autor, la religión será tema fundamental, elaborando el marco de las

discusiones y de los modos moralizadores del arte. Esta religión será la que conserva el tesoro de la palabra, más que ninguna otra arquitectura humana, y puesto que ésta es originalmente un ente artístico, al concebir los modernismos, se ha de dedicar una parte importante del discurso a la reconsideración del prisma de la divinidad. No se trataría de una revisión de la fe sino, más bien, de una reformalización del edificio moral en mito. El objetivo es valorizar el ente cultural y reivindicar, con él, la teatralidad religiosa como un medio de conocimiento, y no como una mera folclorización estética del fenómeno divino. La figura de Cristo, en este contexto del pensamiento, es lanzada como una víctima propiciatoria del poder católico sobre el judaísmo, secularizando un odio político hacia el diferente, y, por tanto, estableciendo un modo de metacultura histórica. Así, entendemos la beligerancia con que RCA, desde su semitismo, describe el símbolo del crucificado. La motivación para conservar la palabra y transmitirla resalta el pragmatismo pedagógico que caracteriza lo judío. El descubrimiento de su origen, para el sevillano, supone un acto de afirmación de fe y un grito de presencia. En *Las luminarias de Janucá*, hace acto de presencia al pasar de la pregunta en tercera persona, a la primera directa, como si su capacidad de observación hubiese salido de repente de una niebla cegadora. RCA recrea el tipo del judío estereotipado, como si fuera un personaje de la *commedia dell'Arte*. Es una literaturización del individuo, como ocurre con su propia persona. El judío es distinto y, en su diferencia, se perfecciona como un yo frente al mundo, en una actitud humanista que pretende elaborar las sociedades desde la identificación del yo y sus posibilidades. Para RCA, la estirpe no tiene importancia si no es como herramienta de construcción de la humanidad.

En este viaje de búsqueda de la palabra cansiniana, hemos entendido necesario hacer un ejercicio de contraste para definir el perfil de su literatura. Y para ello, hemos encontrado en la obra de Gabriel Miró un terreno propicio y adecuado. Miró es, también, un exponente de la liberación de la palabra. Es el ejercicio que va de un tiempo *denotado* a un tiempo *connotado*. En Miró la arrogancia artística, típica de los nuevos ciclos, responde a unas condiciones típicamente nietzscheanas. Es la reacción del hombre frente a la imposición de una ideología católica dominante. Como en RCA, esta posición está estrictamente marcada por la reflexión, y no por una beligerancia política que escape de los márgenes de lo estético-literario. La singularidad de sus textos, entonces, se enmarca en la territorialidad y el esteticismo. Miró, como RCA, fue un artista confinado por la historia como un mero estilista, negándole su condición de escritor de contenidos,

ideólogo de la modernidad o argumentador del ser del hombre. En ambos, la palabra concentra toda la potencialidad de la lengua, lugar donde se confunden todos los contenidos. Miró, en particular, focaliza su mensaje en la transmisión de una sensibilidad compleja, trazada en el orden espacial, con una técnica impresionista de gran belleza. Puesto que es el levantino un defensor de la sensibilización del mensaje, por encima de toda racionalización del mismo: la verdad, en su caso, reside en un innatismo que poco tiene que ver con la artificialidad del pensamiento estructurado. A través del color es como se alcanza la visualización de todo objeto que, como tal, refleja la luz. Y la luz es signo de realidad. El léxico, entonces, ha de reubicarse. La novelística mironiana ha de entenderse no como una pasividad, sino como una movilidad hacia el interior del hombre. Movimiento como realidad, no como impostura. Miró, como RCA, tiene una fuerte dependencia, no obstante, de ese contexto cultural que actúa de garante de la historia. Se observa en él un misticismo divino que lo emparenta con el sevillano. En Miró, sin embargo, se da una condescendencia religiosa y una luz que contrastan con la gris cotidianidad del marco teatral cansiniano; en el levantino no hay un tratamiento, tampoco, de la sexualidad o la liturgia tan teatral. Pero ambos autores construyen el mismo camino hacia la nueva novela, y lo hacen de un modo paralelo. El espacio del Levante en Miró se eleva como una virtualización del verdadero territorio; se trata de una idealización pictórica de la realidad aparente y física. Es una tierra de la memoria personal del autor, y no de su mirada. Para ambos autores, existe una proporcionalidad de lo viejo y lo nuevo, un puente evolutivo que no rechaza del todo lo aprehendido en la historia. Esa labor de percepción de la palabra es, por tanto, cosmogónica. Se busca el contraste: para que exista el ser, se hace fundamental la nada. Miró es un artista que solapa divinidad e individuo, en un solo signo. De este modo, la religión puede ser entendida como un vitalismo expresivo, de hondas raíces ontológicas y humanísticas. La belleza, en todo caso, es la que condensa la realidad, con su incompreensión y su dolor, típicamente humanos. La historia es el factor que condena al hombre a olvidar sus valores originales, y el arte es el instrumento que recupera ese idealismo innato, estético y conceptual. Belleza se establece como un signo de totalidad. Para dar veracidad al signo, usamos de la interpretación, alcanzando una categoría de real a través del acto del conocer. Por lo tanto, sería la conciencia individual la que crea la realidad, como decimos, y no al revés. La estética modernista de Gabriel Miró y de Rafael Cansinos destruye el modelo tradicional y hace que el lector regrese a su esencialidad, a su indefinición primaria. La desmembración del orden técnico lingüístico, una vez deslavazados los nexos

convencionales, abre un gran camino de posibilidades de ejecución sonora y semántica. Es una reinención del orden del signo en toda regla. Miró simboliza al “autor cotidiano”. El papel del escritor, como el de la novela, queda diluido, puesto que el lector recoge el testigo de la creación. En Miró observamos ese sentido colectivo de la construcción del hombre a través de la obra. La visión quietista de su novela es la que permite el diálogo dimensional, dando fe de la existencia del tiempo. Miró reconoce dos prismas paralelos: el *tiempo dormido* y la *eternidad*. Habría una dimensión materialista y una conceptual general, dando la razón a los que conciben el tiempo como una percepción humana (Proust o Mann), pero cayendo en una cierta contradicción que, no obstante, no impide su modelización del futuro del hombre a través del texto. La lucha entre el tiempo que nos derrota como seres, y el tiempo como una posesión típicamente humana es, en Miró, una contradicción unamuniana.

Gabriel Miró, y Cansinos, son autores que se posicionan físicamente en el texto, a través de su voz; el levantino lo hace en el llamado *sigüencismo*, que exige un esfuerzo hacia la contemplación, un vitalismo inocente. Sigüenza es la palabra, palabra-ancestral, palabra-hombre y espacio. Por otro lado, la visión espontánea del cuadro natural en su obra, surge porque está ahí, pero está porque es una proyección de la memoria individual, lo que implica un conocimiento. El mar y el azul, este último como en RCA, son los elementos importantes del cuadro mironiano. Lo metafísico en Miró es una trascendencia, mientras que lo intuitivo, el ser de la palabra cansiniana, es una inmanencia. En RCA hay un pulso humano del artista, y en el levantino hay una opinión intelectual diseñada por el hombre. Mientras que en el sevillano la palabra escoge su lugar, en Gabriel Miró es el artista el que escoge la palabra justa. La sensualidad rubendariana, como en Cansinos, también está presente en el autor alicantino, pero no de un modo erótico o morboso, sino como una especie de voluptuosidad recatada, lo que le da un sentido de lo tradicional muy característico. La religiosidad, empero, posee en ambos una referencia vital y contextual muy importante, como hemos dicho. Porque para Miró Dios es referencia universal. Se trata de un misticismo de tipo clásico, que también sirvió a Cansinos para avanzar hacia el mito de la belleza de nuevo cuño. Para ambos, entonces, la fe es un regresar, un volver al principio de las cosas, al lugar de una pasión ancestral heredada a través del tiempo. Ese clasicismo religioso en Miró se transforma, y puede transformar, de este modo, los medios expresivos. Miró considera, aparte de esto, la emancipación del hombre frente a Cristo, aunque manteniendo a Dios como referencia, pero poniendo a cada uno en su

lugar, ya que la historia ha ocupado artificialmente los valores de la religión. Es algo que se sublimará, posteriormente, en la obra de José Saramago, por ejemplo, y de la que Miró supone, por lo tanto, y en este aspecto, un antecedente. Para superar la mediación de la metacultura, Miró propone una especie de auto-religión, similar a la que vemos en la actitud judaica de Cansinos Assens. Miró, por consiguiente, entiende la intervención divina como único modo de establecer criterios de uso del amor. En el levantino, la mitificación de la divinidad alcanza cotas de divinización, siendo la mujer una mujer-tipo, mujer levantina. Esa cosificación del alma excelsa de la belleza, personificada en el rostro femenino, es de una larga tradición, pero tiene un peso específico en la obra de estos dos autores, diferentes pero establecidos en modos que los emparentan.

A través de la investigación hemos ido encontrando cómo la conciencia del tiempo en la novela representa su fugacidad, y la de la materia, en tanto que objetos sensibles. El tiempo es una construcción que sirve para observar cuál es el valor de la palabra, como elemento que sobrevive más allá del devenir y que construye lo humano. El mito, por lo tanto, es un medio eficaz de proyectar ese conocimiento y conservarlo. Sin embargo, se produce una modificación imprescindible: el hombre no tiene un lugar en el tiempo, sino que él *es* el tiempo mismo. Por eso, lo contextual es un artificio que cumple sólo una función inmediata, pero no puede ser considerado un principio irrenunciable de la condición expresiva. El mito, entonces, manifiesta una voluntad de construir una realidad, independiente de los avatares históricos. Es atemporal, porque ningún contexto, por sí solo, lo define. El concepto de *traslación del mito* significa que el mito es en nosotros, aunque pueda ser también en otros, aludiendo a su sentido de la participación colectiva. El mito, vemos, es adaptable estéticamente, al pasar por la percepción cultural del contexto en el que se desarrolla. La Sevilla cansinana, el Jarama de Sánchez Ferlosio, el Dublín de Joyce o la carretera de Kerouac, serían mitos, más allá de los lugares ciertos que parecen representar, leyendas que tienen su espacio en la narración literaria. Por tanto, concluimos, el mito del artista también es un mito típicamente modernista. El artista es un pensador, pero también alguien que posibilita el mundo y sus condiciones de habitabilidad. Y así, también, el mito de la literatura, como conjunto, que gana en significación y protagonismo.

Éste es el marco que va a definir las nuevas reglas de juego: la palabra depende del trato que le asigna el autor y el auténtico lirismo, por ende, irradia de la personalidad

del individuo y no de la palabra en sí. La conexión se produce de forma simultánea, y esto se verifica en la sustancia poética del autor que, junto con su innatismo lingüístico, dan a la metáfora su carácter de amplitud extensiva. La metáfora, como la poesía, de algún modo sería una afasia del sistema, una mirada refractada hacia el entorno. La naturaleza de la metáfora es más visual que lingüística, y produce efectos catárticos en el individuo. Huye del estereotipo y coloca la unidad lingüística en un entorno anormal. Al empujar al lector, recrea, entonces, sus posibilidades de interpretación. En esa captación de los rasgos de la materia, se implica entonces el desarme de la gramática convencional, lo que nos conduciría a una gramática interna de la lengua.

En la literatura cansiniana hemos registrado que lo andaluz, más allá del orgullo de lo propio, se transmite en los personajes como un rechazo por las condiciones sociales heredadas. Esos personajes de RCA intentan no parecerse a lo que son, lo que da una imagen degradante y, por tanto, efectiva. Lo corrosivo de la percepción es un síntoma de modernidad que traspasa el texto. El discurso, por lo tanto, ya no podrá ser una vacua narración de los mitos huecos, sino el denso e intrincado camino de la individualidad, de la liberación de la idea. La liturgia de lo público constituye un elemento argumental que coincide con el desarrollo de la novela. La evolución del individuo participa de un espectáculo social que es, en realidad, un teatro público. La novela, siguiendo este razonamiento, se ofrece como escenario de las acciones vindicativas del orden y la moral colectivos. Nos hemos preguntado si la palabra cansiniana, en su valor de conocimiento, es superior al lenguaje en su orden cotidiano, ya que este contraste que produce nos lleva al límite de lo establecido por el folclore y la historia. La literatura sugiere una realidad que la palabra es incapaz de reflejar en un primer pulso, es decir que va más allá de los límites de su capacidad funcional y expresiva. Incluso en el judaísmo Cansinos sugiere una especificidad de lo público que se libera del marco costumbrista, desatando ciertos tensores tradicionales.

El arte modernista pretende la figuración de la auténtica realidad del ser. El papel del individuo es el de la conciencia y, por lo tanto, participa de un modo de conocimiento común a todos los sujetos. Esto es clave para entender el sentido de reafirmación del arte del nuevo ciclo de pensamiento colectivo. La construcción del arte obliga a la verdad, conduce a ella y es exigida por ella. El arte tiene al ser entero como campo de acción y hacia él se dirige. Pero en su materialización, el arte es capaz de abarcarlo todo y está en

todo, en un panteísmo sustancial al hombre. De lo que Cansinos también tiene conciencia es de que el arte es una imperfección, un camino constante. El hombre es una posibilidad incompleta, insatisfecha. El proceso de opacidad artística es, en realidad, una naturalización del mismo, en este caso. El objeto artístico, en consecuencia, ha de sustanciarse en la originalidad y singularidad de su propia existencia creativa, que es lo que lo distingue de una copia artesanal. El arte tiene un sentido sacro frente al trabajo minucioso y utilitarista del artesano, algo que RCA se encarga de contraponer constantemente en el conjunto de su novela breve. En el ámbito de responsabilidad del artista está, fundamentalmente, su probidad, de la que hace religión, ya que toda estética lleva aparejada una ética del comportamiento. El arte considerado *viejo* ha fenecido frente a la verdad de una palabra libre, pero esto supone que el artista permanezca esclavizado de sí mismo y de su condición. El modernismo procura la exaltación del papel del creador, para liberarlo de esa agresión social y cultural que es producto de la mediocridad general.

En el análisis de la obra cansiniana nos hemos detenido, especialmente, en sus dos novelas mayores: *El movimiento V.P.* y *La huelga de los poetas*. La razón fundamental de esto es el hecho de que ambas novelas, entre otras cosas, representan, en mayúsculas, ese concepto de la prosa lírica que tiene como centro de discusión el objeto literario en sí. Son representativas de la literatura de Cansinos en su máxima expresión, y cohesionan la visión metaliteraria que caracteriza sus textos. Mientras que *V.P.* es una caricatura formal, de humor degradante, *La huelga* es una novela de tesis. Ambas utilizan técnicas novedosas, así como un cronotopo específico. En ellas, el autor provoca una pregunta inicial, generando todo el orbe del discurso. La primera, es una novela que hemos llamado *caracterizante*, por su capacidad de intervención en el medio y, la segunda, ha sido definida como *caracterizada*, pues parte del contexto, en el sentido opuesto a la anterior. La obra se proyecta como una gran metáfora y la literatura es el personaje mismo. *V.P.* sería la novela de ese personaje. RCA utiliza la máscara como medio de ocultación de la realidad, en una teatralización de la vivencia colectiva de los personajes. La juventud es el símbolo de la esperanza, pero una juventud que se presenta como un germen de la intemporalidad, no cronológica. El papel del arte que se discute en este espacio, afecta al modo de construir la sociedad. En la novela, el lirismo deforma el elemento racional y desmitifica los márgenes históricos. Convierte, de hecho, a personas reales en caricaturas risibles, ocultando vagamente los nombres y los rasgos de seres conocidos y registrados en *La novela de un literato*, y transformando la historia en un espacio nebuloso,

irreconocible. Se superan, así, todos los dogmas acaecidos con el tiempo. El mito aquí es lo nuevo, no lo tradicional o lo heredado. Se hace necesaria la distinción, entonces, entre forma y trascendencia. La palabra refiere al mundo, pero no se sustenta en él.

En *La huelga*, por su parte, el contexto es el motor de la narración, de una forma útil. El tiempo del discurso es el tiempo de la reflexión, que participa de una concepción individual de los acontecimientos. La realidad sería la que determina la conciencia, en este caso. Menos el hito motor de la historia, el resto de episodios dependen, sin embargo, de la cronología mental, como es propio de la nueva novelística. La novela se pregunta sobre la acción del individuo, que transformará el acto y hará que el todo se vea afectado, realimentándose de la condición individual del hecho expresivo. El lector, por tanto, es el democratizador, el globalizador del ente artístico por excelencia. En *V.P.* toda la discusión sobre la modernidad del arte lo es, también, sobre la esencialidad ontológica del hombre, sobre su capacidad de reconocerse en la acción, en el hecho observador, en la expresión creativa, en la palabra. En *La huelga*, en cambio, el periódico es el lugar en el que desembocan las “almas trasnochadoras”, es el espacio del burdel, con su nocturnidad, con su forma de engullir dignidades que se abandonan a la inmoralidad, al desprecio. Los escritores que allí desembocan, se ejercitan como vulgares prostitutas, desnudando sus vergüenzas y vendiéndolas por una miserable paga. El periódico, en esta novela, es el dibujo del cementerio de la literatura.

Una vez revisados los hitos de la novela moderna, podemos decir que ésta se ha ido humanizando, al tiempo que el hombre se iba *novelizando*, en el sentido en que el concepto integrador del arte, anticipador de un tiempo de cambio y progreso social, exigía del lector un compromiso con la voz actante. Todos estos cambios no buscan la destrucción de la novela, como se ha dicho manifiestamente, sino su recolocación, su renovación genética. La antinovela, por tanto, no sería sino una nueva novela. Al final, la posibilidad de que sea el lector el que defina el término por sí mismo, sería la condición ideal de toda vía de comunicación literaria que prescindiese de la teoría aplicada. La novela es una realidad que escapa a la nomenclatura, al esfuerzo estructural, pero cuya posición referencial no es una vaguedad, de cara al intelecto humano, sino una presencia activa. El género es capaz de dialogar con el resto de las propuestas artísticas como una forma de reafirmación de las ideas, como un terreno comparativo. El eje de las narraciones, hemos visto, puede estar alterado, provocando en el lector un estado de

ansiedad parecido al desconocimiento, permitiendo que accedamos al universo sólo como observadores parciales. Esta incapacidad se vuelve virtud en el reconocimiento de la realidad como un orden complejo. A partir de obras como *Tristram Shandy*, cada voz de la novela es una máquina del tiempo, que traslada imágenes y símbolos al momento experiencial lector, y que abre paso a la metáfora como instrumentalización de la espectrografía semántica del nombre, lo que caracteriza la prosa de Cansinos. El mundo del modernismo martiniano, muy importante en este proceso, comprende, sin embargo, el modelo teórico finisecular por excelencia, sin aditivos, de la pureza estética, de la riqueza significativa, de la conexión íntima del verbo. Pero es un mundo aún de idealización lingüística, o lo que es lo mismo, real, no un mundo político o intervencionista. La acción de la novela se concentra en su ser de novela. Es un anti-activismo, paradójico en este autor, que politiza pasivamente el ente social. Pero tanto Sterne como Martí marginan la trama argumental como estructura fundamental narrativa, lo que es una característica común en la novela moderna, como hemos ido viendo en todos y cada uno de los muchos ejemplos propuestos.

Hay un criterio de colectividad en el género renovado, donde la ciudad ya no es un lugar concreto sino un espacio de sensaciones y experiencias. Es un conjunto de estímulos que verifican la materia frente a la idea. De hecho, la estructura literaria, en cuanto a técnica novelística que se precie, sólo tiene validez desde su propia negación como tal estructura ficticia, y éste es un rasgo que enlaza los diferentes ejemplos individuales. En todo caso, para acceder al espacio superior de la existencia (ya sea dios, nirvana, *summa* del saber, etc.), común a las culturas universales, hay que mirar al ser del hombre, lo que Hesse traslada al papel como una religión convencida de la trascendencia del pensamiento humano. Al estudiar los brotes novelísticos y proyectar sobre ellos la novela de Rafael Cansinos, las diferentes propuestas del nuevo modelo general teórico nos han ido ofreciendo el marco de un desarrollo novelístico, en el que no pueden ser vistas como elementos de ruptura, simplemente, sino como un espacio de oportunidades para la proyección del género. Y así lo hemos ido delimitando. De esta manera, la función de las estéticas innovadoras es doble: replantear el término para la reeducación del lector –y del escritor– y vincular a la realidad con mitos, imágenes y lenguajes diferentes, que hagan de la misma un objeto de consideración, hasta ahora, no reconocible. La novela sólo es una sección de la realidad, que necesita de otros conjuntos para expresarse totalmente. La amalgama de historias o perspectivas necesarias para completar la

globalidad del orden de la novela, es imprecisable. Lo que la nueva prosa evoca es la experiencia multisensitiva del lenguaje y del conocimiento. En este sentido, a pesar de su falta de comercialización, la obra de Cansinos se muestra como un referente muy cercano en el ámbito de la literatura española y, quizá, una influencia más directa de lo que supuso el mito del *Ulysses* joyceano. Sería, así, un referente de la “infancia” creativa de muchos autores españoles. *Tiempo de silencio*, en esta línea, es la demostración palpable de que varias generaciones modernistas, imbuidas de la línea narrativa marcada por autores como Cansinos y Jarnés, en España, y Proust y Faulkner, en el exterior, permanecieron autocensuradas o en el ejercicio consolatorio de una descripción social y una denuncia política explícita. El modelo teórico proustiano, por ejemplo, al concebir el tiempo como un resultado de la acción de la conciencia humana, no tiene más remedio que pasar por el vértice que supone el verbo, la modulación lingüística, para hacer efectivo el camino de conocimiento y vinculación de los órdenes de la memoria. Y eso hace que el argumento “varíe” al ritmo de la palabra. Esto alterará los ideales artísticos y trasladará, como en el caso del autor sevillano, los horizontes de expectativas tradicionales hacia otros órdenes y objetos no-físicos.

Hermann Hesse, al igual que RCA, parece centralizar su deseo de construcción humana en dos factores principales: el amor y la sabiduría. La obra cansiniana da lugar a numerosos paradigmas de la mujer, lo que supone una catalogación de esa sensibilidad de la idea frente a la pregunta y una elevación del mito, por encima de la estética institucionalizada. En su máxima expresión, como en Henry Miller, por ejemplo, la sexualidad ya no será un orden de la represión o la liberación, sino la cotidianidad del ser, con su soledad intrínseca. El camino enfrentado por Kafka, en este análisis global de las líneas teóricas principales de la novela, al igual que en la épica joyceana, expresa la transposición del mundo de la conciencia en una vía de acción de los valores del hombre, cercana a la intervención política, pues define realidades que plantea cuestiones normativas de convivencia. La literatura, no obstante, necesita encontrar un medio de superación del código lingüístico que, a pesar de sus virtudes, no deja de ser un ente instrumental de difícil definición. La superación de la herramienta lingüística cuestiona la capacidad del ente literario para acceder por completo a la realidad. La vía modernista reeduca al lector y lo examina, dialogando con él en un idioma que engloba al cotidiano. Ante la imposibilidad de interpretar los textos de una manera convencional, la inaccesibilidad, propia de la conciencia creativa de los nuevos autores, se convierte en

seña de identidad, pero también en arma de conocimiento e intelectualidad. Por otra parte, enlaza a la perfección con el sentimiento de aislamiento y marginalidad del hombre; la singularidad descriptiva, como en el caso de Djuna Barnes, coloca al lector en el ojo del huracán del conflicto social latente. Al alterar la dimensión de la voz narradora, colocando el coro de la tragedia al frente de los acontecimientos, Dos Passos ofrece la posibilidad de una solidaridad real, en la que los individuos formen parte de una acción comunitario. Para este modelo, la tipología humana, esencialmente, es una ontología única, método de aproximación más acertado que el modelo modernista inicial de la conciencia individualizada. Su colectivización del problema del hombre moderno representa la especificidad activa de un pensamiento político intervencionista.

En este trabajo nos hemos interesado especialmente por el impulso individual, uno de los aspectos singulares de la filosofía cansiniana. Los relatos se adentran en el posibilismo intelectual del yo, que aprovecha el cauce del saber freudiano y los avances técnicos de los modernismos, e identifican la fenomenología singular de los términos, así como su capacidad mutativa, connotativa y múltiple. El individuo, el yo, es el gran tema de la novela moderna. Como aportación global, lo que muchos críticos han considerado como un movimiento fundamentalmente poético, resulta haber creado un nuevo género novelístico, al que se han trasladado todas las características de la centralidad de la voz narradora y pensante. La presencia del yo no sólo invita al diálogo activo emisor-receptor, sino que ha de crear unas condiciones intelectivas completamente diferentes. La comunicación se ha alterado, desde el momento en que el narrador ya no es una figura omnipresente que lo condiciona todo. El problema de la formalización de un nuevo lenguaje, o de un nuevo modelo artístico y expresivo, es el problema de la culturización neutra del individuo, aquella que crea las capacidades y ofrece las preguntas, pero que no da las respuestas. La consideración de la obra como modelo teórico es una actitud mucho más consecuente, como hemos dicho, que la de la valoración de una líneas formales y cronológicas. Por eso es por lo que muchas obras, aquí traídas en su diferencia, no deberían responder a una misma línea global, y ser tratadas como representantes de un mismo movimiento expresivo. Ante el quietismo de la tribu urbana, el arte subvierte los usos y costumbres, y también altera los convencimientos o vaguedades políticas. De ahí la imagen de ente invasor que algunos tienen de la modernidad, pues no sólo se magnifica su labor transformadora, sino que se escenifican sus recursos “asociales”, que rechazan toda moralidad pública, desafiando la cotidianidad y alterando las conciencias. La

provocación, como función básica del arte, es principio de cualquier posición crítica. El orgullo del sujeto por encima de las clases sociales, está patente en esos desastrados personajes cansinianos, vencidos, y que el género moderno explota como un carácter formal de los nuevos tiempos. El papel del individuo no aparece diluido en la masa, pero sí que está fortalecido por una misma necesidad de integración y, sobre todo, de exposición pública. Lo que caracteriza a los grupos surgidos de esta inquietud individual es su afán de expresión colectiva, de reelaboración de las estéticas formales que confunden al hombre con el grupo. Es una “masa” que actúa como sujeto único.

Lo que extraemos y proyectamos de la novela de RCA, entre otras cosas, es que la novela moderna es la novela del arrabal, del modelo de ciudad como jungla que pervierte el sentido de la humanización colectiva. John Dos Passos consigue en *Manhattan Transfer*, dibujar el apocalipsis de la contemporaneidad sin alzar la voz más allá de los pequeños detalles, sin acudir a la historia, sin inventar épicas: sólo retratando el curso ordinario de la existencia. El esteticismo de la novela, además, encuentra en el suburbio un interés formal y expresivo. El arrabal se conforma, también, como mito literario de la modernidad. Una parte del *alma mater* del narrador es la pobreza. Como en la obra de Cansinos, el género se va a nutrir de su experiencia vital y de su fenomenología “adquirida”, contrastando violentamente su lenguaje con el lenguaje adocenado y argumentativo de la novela anterior. El héroe cansiniano, melancólico y bohemio, pertenece a un tipo de hombre que aún posee un alto grado del sentido moral tradicional, y que no se deja llevar por las transgresiones, manteniendo, en su romanticismo, una deuda con los valores de respetabilidad. Se trata de un héroe pasivo, pero de un trasfondo reformador. La ausencia de referencialidad, que adensa el relato de *El novelista* de Gómez de la Serna, es el estigma social del apátrida, que igual se manifiesta en la soledad existencial como en la ausencia de un entorno familiar estable. El arrabal es un lugar hostil, sólo sobreviven los fuertes, los deshumanizados. *Baby*, el personaje de RCA, no puede sustraerse al mundo al que pertenece, y no puede cambiarlo si no la acepta previamente. Es un iluso si cree poder quedarse al margen y, al final, sólo consigue sumirse en una tristeza profunda y en un estado finalista de derrumbe que, también, es producto del arrabal. El arrabal, como marco teatral y figura alegórica, en Cansinos Assens no es un mito descabezado, sino una forma completa, una palabra acuñada sólidamente en su espectro significativo. El dibujo goyesco se completa con la aparición de seres escondidos, afrentados por la exclusión, incomprensidos y agonizantes.

En estos relatos, el pecado tradicional ha sido sustituido por un fuerte sentido de culpa, nacido de la desesperación y la deformación moral, la insuficiencia del comportamiento ético, la indiferencia inhumana. El arrabal es el espacio del vacío y el tedio. El arrabal es, fundamentalmente, una palabra, un término disgregador de todo lo concerniente a la metacultura: así, en el campo de la narración novelística, se trata de una pérdida de la inocencia ante el falso progreso de la modernidad y el capitalismo. También representa la paradoja del espacio: en una ciudad de enormes dimensiones, los espacios del individuo se reducen a celda ínfimas. Una minimización del hombre empequeñecido en su mundo de rata. Desde el punto de vista de la literatura cansiniana, la conformación física del arrabal es muy importante, ya que da información al lector sobre la tipología del individuo para el cual se ha concebido. A pesar de la pequeñez del entorno, toda la intimidad ha desaparecido. Cansinos protagoniza la alienación del creador, desposeído de su libertad creativa frente a la capitalización del medio literario. Por tanto, para él y su obra la vida del escritor es una vida intelectual, y el arrabal, como modelo narrativo, da cuerpo y forma a ese pensamiento. Es el espacio de la novela el que puede dar forma a un deseo onírico de representación de la realidad, que da cauce a la problemática del protagonista, o bien puede personificar el ente metacultural que instruye al individuo, a través de las voces de la ciudad, que son los medios propagandísticos de la cultura capitalista, o puede ser una ciudad imaginada, vehículo de las pesadillas.

El yo tiene como consecuencia directa la pregunta. Y ése es el motor de la transformación. El hombre moderno, despojado del yo, es un hombre impersonal. De ahí proviene el sentimiento de abandono, de una multitud que es masa. Los personajes cansinianos se apoyan en una realidad que está al margen del espacio colectivo físico, siendo la búsqueda del ser el único camino posible. Al reconstruir el yo, se modifica la percepción del espacio vital, consecuentemente. El yo debe decidir entre lo desconocido y lo asumido. Si el súper-yo nos enseña a hablar, después somos responsables de la reconstrucción de ese lenguaje. Luego hay una acción orientadora de la palabra heredada, algo que entronca con lo que dijimos en el capítulo dedicado al tradicionalismo en la novela de RCA. Hay que aceptar que el hombre no posee –ni poseerá– la respuesta al problema del hombre, pero la batalla por el conocer la dignifica. Porque lo que permanece inamovible, constante, es el *geist* de lo humano, que construye el devenir. Por eso, cuando la novela trata el problema del mal no acude a explicaciones místicas o religiosas, sino

que se obliga al diálogo íntimo con el sujeto. La violencia que se justifica en lo colectivo intenta redimirse de la responsabilidad individual, que se refugia cobardemente en la masa para cometer atrocidades e injusticias. Esos actos colectivos de violencia, como se describen muy bien en las novelas hispanoamericanas, constituyen los hitos de la historia registrada.

El conflicto entre el yo y el mundo tiene que ver con la amplitud significativa de su lenguaje. Hay un intento, a pesar de todo, de despersonalización de la voz actante, haciendo del yo un ente universal. La novela plantea la desnaturalización del yo como una posible consecuencia de su herencia genética. Al permanecer en un espacio ajeno, el yo permanece en el destierro, por lo que se anula su condición de individuo social. El yo se puede dividir en tres partes: una parte represora, una consciente y una subversiva. Pero también hay un yo solidario y social, dependiente del otro. No son los rasgos del individuo los que marcan las necesidades, sino las que determinan los obstáculos a superar. Dibujan la falla entre el yo y el objeto. El yo literario es un constructo simbólico no idealizado, sino expresivo y dinámico, que redefine el lenguaje y crea un cuerpo cultural distinto del heredado.

La realidad puede definirse como aquello que está contenido en el ser y de lo que éste es consciente. Consciencia es un término del lenguaje. Luego lenguaje es realidad. La realidad, entonces, tal y como la percibimos, es una posibilidad de realidad, puesto que ha de estar determinada por la conciencia, que es la que certifica la existencia y los términos lingüísticos que la definen. La obra de Cansinos Assens demuestra, a través de la solución metafórica, que el lenguaje es previo a toda realidad pues, naturalmente, contiene cualquier percepción, dentro de esa semiótica espectral. Cabe la posibilidad, también, de que la realidad sirva de apoyo a la visión del yo. El sueño, como realidad accionada por el yo, establece una vía de comunicación con el espacio físico a través de la novela. Sin embargo, el origen de las cosas parece residir en la palabra misma, no en la novela, que es una elaboración artística del *logos*. Por lo tanto, el escritor no sería un creador de realidades. La forma, como en el ideal modernista, es la auténtica realidad, su sustancia. En la realidad mundana también se establecen ficciones, símbolos e idealizaciones que surgen, interesadas, del concepto de lo metacultural. La realidad puede ser lo que alguien ha decidido que sea. Pero es el hombre el que tiene que decidir. Si esto no es así, el conflicto volverá a producirse, de todos modos, volviendo al punto inicial de

la fricción del yo y su ámbito conceptual. La realidad es un pecado original. La memoria se presenta como la forma de perpetuar la sensación como una verdad imperecedera. La novela muestra la acción volitiva del sujeto para intervenir en la realidad fenoménica. A veces, la veracidad del relato reside en el lector, y no en los hechos. La realidad llegaría a nosotros a través de un conocimiento activo, no por medio de un saber pasivo y heredado. Por eso se habla de percepción de la realidad y no de aprendizaje de la realidad, aunque haya efectos cognitivos en el proceso.

El recurso del humor, por otra parte, es un medio muy efectivo de comprensión de los límites de lo real, pues cuestiona la sustancialidad del objeto. El humor desarma el mito y constituye el nuevo mito. La carcajada es una aceptación del dolor y un punto de partida. Es un mecanismo catártico. La crítica exige la reconstrucción de los cauces de comunicación de los seres humanos. El humor es la constatación de la desmembración del sistema, así como una liberación de la negatividad, pero no tiene por qué suponer, para algunos autores, una visión crítica constructiva si no va más allá de lo metacultural. La obra de nuestro autor sevillano es pionera en cuanto que establece una estética literaria sobre un humorismo estructural, absurdo, surrealista y profundo. Es un relato de la desesperación y la derrota, y reflejo de la insignificancia humana. La novela reduce la realidad al absurdo, cuestionando la organización social, la inteligencia humana y sus principios vitales. El humor, en primer lugar, relativiza los mitos literarios. La crítica puede llegar a ser considerada como una burla intrascendente. Trata de llamar la atención de un lector adocenado. La caricatura propone corromper y desarmar los elementos institucionales y casticistas. Así la historia, la simbología nacional, los cánones artísticos, etc., y, en general, todo elemento metacultural. De este modo, Cansinos Assens con el mito del periodismo moderno, como mecanismo informativo de masas, o el Ultraísmo y las vanguardias como elementos decisores del rumbo de la literatura. La risa es, también, un medio de superar todo determinismo, bien mediante la aceptación de los hechos, bien mediante la agresión hacia las consecuencias de los mismos. El efecto liberador de la risa, en todo caso, ofrece un lenguaje renovador y progresista. Este ejercicio afecta también a la visión del arte y el papel del artista, en una sociedad que mercantiliza la obra creativa, y coloca al creador en una posición marginal y triste, paradigma que representa, mejor que nadie, la figura de RCA.

La caricatura es la formalización estática del sentido degradante del objeto, consecuencia de la acción directa de un humanismo crítico. La caricatura puede servir para conectar procedimientos literarios que habían sido sedimentados por la historia o que, pasado el tiempo, encuentran un acomodo conveniente en la reciente contextualidad artística. La degradación, normalmente, proviene de un sentido de lo sexual, lo grosero o lo coloquial, que rebaja las expectativas de todo orden institucional, y lo equipara al devenir cotidiano de las gentes. La tipología moral de los individuos también ha perfilado tipos, con características delimitadas, que la novela moderna transforma y deforma. Toda la exageración lingüística reafirma la literaturización de la realidad. La literatura cansiniana, en este orden de cosas, presenta una realidad tan deformada que es, en sí, una caricatura asumida como espacio único. También hace soportable la desgracia y sugiere un horizonte de expectativas para el protagonista.

Es la sociedad moderna la que pervierte la naturaleza humana, y con ella el sexo, y lo convierte en un espacio más de ese estereotipo parametrizado que es el hombre actual. RCA pone la dialéctica sobre el ser sexual del hombre, en el seno de la voz actora. La explicitación del sexo es la culminación de una línea que va desde el romanticismo hasta el erotismo, siguiendo por la sexualidad y sublimándose en lo pornográfico. El amor sexualizado, como en la obra de Djuna Barnes, puede usarse como una transgresión de las costumbres sociales adquiridas, manifestando una posición crítica reconstructora. La idealización de los paradigmas del sexo, de todos modos, mantiene vigentes algunos mitos, usados por RCA y, otros, como materia dialéctica: como el mito de la mujer devoradora de hombres o cierto paradigma de la sexualidad, como valor identificativo del ser, la belleza idealizada, etc. La transgresión de lo identitario, como en Gore Vidal o en Agustín Gómez Arcos, hace presente una transvaloración de lo sexual como etiqueta del individuo, y de sus posibilidades sociales. La expresión social del sexo implica un sentido de culpa asociado. Por eso el sexo es, también, una forma de autoconsciencia, de confirmación. El objeto sexual, como el resto de objetos, es un producto de la creatividad personal o la imaginación, por lo que el cuerpo deseado no es sino la modelización externa de una concepción del ser. El sexo, al fin, se reconoce como un imperativo vital, no como un desecho del ser humano, en una moral artificial, alcanzando valor de enseñanza útil. La sexualidad en la mujer es el objeto mitificado y novedoso, la modernidad se expresa en ella, como consagración del lenguaje transformado de la nueva culturización del hombre. La mujer deja de ser un elemento pasivo, dando pábulo al símbolo de la “mantis”.

El primer paso hacia la aceptación de la belleza sexual completa de la feminidad, es la representación de la mujer como un grosero actor de la sexualidad, con toda su animalidad implícita. Se liberan los umbrales de la censura pública y se ofrece un cauce de normalización. El sexo como ambrosía, como regalo vital, es uno de los mitos de la literatura cansiniana, así como su concepción de lo libidinoso como relativo a lo mortal del ser humano.

En el curso de los acontecimientos literarios destacan dos grandes modelos: la rama joyceana y la proustiana. La obra de Kafka, por otro lado, supone la existencia de espacios virtuales, la escisión de la voz, la expresión de la conciencia. En España, Cansinos, los noventayochistas y las vanguardias poéticas constituyen el período pre-moderno; la constatación del género fructifica en Luis Martín-Santos. Dos pilares, entonces: Cansinos y sus coetáneos: Miró, Jarnés y Gómez de la Serna, entre otros, y Martín Santos. Una vertiente del desarrollo es el llamado *behaviorismo*, que viene de Flaubert, donde la objetivación del entorno llega a los límites de la conciencia humana. En Proust el objeto de la realidad es el amor, en el que se concita la experiencia cognitiva. Mientras que, en Thomas Mann, como en Kafka, el yo se liga al espacio, que afecta a la dimensión temporal. RCA tiene muchas concomitancias con el modelo joyceano, que constituye una línea evolutiva de la narrativa española del siglo XX, por ejemplo. Antes de existir Kafka, la tiranía del hombre sobre el hombre era sólo una constatación, no una experiencia íntima, personal, del lector. La muerte de Josef K. en *El proceso* es la maximización del sentido de la culpabilidad invocado por el materialismo social, y el desprecio por el sujeto, reflejo de la deshumanización del relato literario. La intelectualidad de la novela moderna, que concentra en la narración un espacio de discusión filosófica y crítica acerca de la actualidad, supone un sustrato desde el que evidenciar la tipología de personajes singulares y simbólicos. Las líneas críticas van de Joyce a Faulkner o del *nouveau roman* a Sánchez Ferlosio, estableciendo un relato codificado y sensitivo, y uno historicista. Del mismo modo que el barroquismo verbal de *Tiempo de silencio* puede ser comparado al de *Tirano Banderas*. Así también, *Volverás a Región* tiene más que ver con *Pedro Páramo* o *El astillero*, que con toda esa literatura de la posguerra, aunque el tema parezca invocar el dolor de la contienda y la pertinacia de la memoria. Grass certifica en su obra la desmaterialización de la historia. El nihilismo nietzscheano aflora en el Larsen de Onetti, pero aparece antes en RCA de un modo lírico y estático. Virginia Woolf, entre otros, sigue el camino del lirismo iniciado por los

precursores como RCA, con la intención de relativizar la realidad física y de mostrar los estímulos para la conciencia, captados a través de la imagen impresionista y el colorido de la palabra.

La novela de Julian Barnes *El loro de Flaubert* exige, como *El movimiento V.P.*, que el foro de la crítica sea la novela misma y que el lenguaje ponga a prueba la capacidad de sí para aunar el orden ensayístico y la creatividad novelística. Al desacralizar los mitos literarios, como Flaubert, Barnes ha colocado en una disposición lógica los elementos del impulso artístico. La destrucción de la realidad a través de la caricatura nos recuerda a la obra del sevillano. El aislamiento cansiniano, diálogo de sordos frente al mundo, se proyecta en José María Guelbenzu, en las vivencias psicológicas de los sujetos, como también pasa en Jack Kerouac. Un tipo de experiencias de la memoria, como en *Beatus Ille*, también tendría estas trazas. La sociedad ha de admitir un nuevo orden receptivo del proceso creativo, con respecto a sí mismo como individuo. El sujeto, anegado en una realidad cosificada que parametriza la mecánica de la lectura, acaba imposibilitado para leer determinadas obras y, por tanto, esas obras quedan inutilizadas también. Esta actitud es, además, la del escritor que se aleja de los postulados, que se separa del lector para no seguir constreñido por su dominio intelectual. La novela ha de moverse en términos de acción, de renovación constante y, así, confirma las expectativas del modernismo dirigidas a la literaturización del hombre. En Cansinos, cabe la modernidad así como la no-novela, la novela disociada de sus tradicionales amarres, la novela pictórica, la expresión simple amplificada en el ámbito de la prosa compleja, o el juego irónico. Hay quien pone en relación el espacio urbano de Cansinos con Dos Passos, por ejemplo. También son ejemplos de esa conexión universal sus referencias al alcoholismo o la excentricidad como un elogio de la distinción, de la anormalidad (ver Bukowski o la poesía de la ebriedad propia de Claudio Rodríguez). También conecta con aquellas novelas como *La conciencia de Zeno*, donde la enfermedad es el elemento liberador de los lenguajes del sujeto. En la novela lo único que merece la pena objetivarse tiene que ver con la inverosimilitud natural de toda realidad, que está inserta en la conciencia activa del ser. El personaje cambia la realidad en los umbrales en que es cambiado por ella, en una interrelación fenoménica que alude a la presencia del lector, auténtico personaje en el fondo de todo el proceso literario.

El ser implícito en la palabra cansiniana reproduce aspectos singulares de la lengua que brotan de un genetismo de inicio, que antecede al hecho de la comunicación y la abstracción lingüística. Cansinos sería una voz autorizada de lo que Chomsky llamó la Gramática Generativa. Para Joyce, por ejemplo, el yo del personaje ha provocado la extracción de una sensibilidad originaria, que había sido sepultada por la educación recibida. También el personaje de Thomas Mann alberga la necesidad de identificarse, toda vez que el mundo se va distanciando. Para renovar el lenguaje busca una referencia propia, una cultura de la que mana su potencialidad. Cansinos lo hace al crear su judaísmo literario. Joyce, sin embargo, deja ese hueco, y sobre el vacío despliega un enorme edificio expresionista. Julian Barnes, por ejemplo, identifica su yo creador fagocitando al padre literario, Gustave Flaubert, y desmitificando su posición con respecto a la historia y a la crítica social. Pero esto también es un acceso de rebeldía ante la imposibilidad de superar al mito. Mientras la novela moderna trata de equilibrar la tradición con la nueva estética, no tiene ningún reparo en asañear sin piedad la pervivencia del arte, en proyectar una imagen de negatividad que intuye la industrialización depredadora de la herramienta de expresión. Como en Josep Pla, que considera que el arte ha caído en las garras de un adocenamiento y una mediocridad incipientes. La literatura actúa, también, como un paisaje del recuerdo personal, un terruño del apátrida. Los mitos se construyen en la imposibilidad de abarcar el conocimiento completo de todo objeto experimentado, y toda sensación que implique una idea. Por tanto, todo mito contiene verdades irrefutables. Algunos escritores hacen de la lengua una oportunidad para superar la diferencia como elemento de discriminación, de choque entre culturas, un medio de conocimiento del ser individual de algunos pueblos.

El lenguaje no es sólo una fórmula codificada de representación del mundo, es el mundo en sí mismo. Algunos críticos opinan que el lenguaje es el verdadero personaje de la novela moderna. La variedad de los mismos en la obra joyceana, por ejemplo, no sólo establece un catálogo de la realidad lingüística sino que establece vectores relacionales que no podrían ser explicados desde el plano de la normativa, incapaz de apropiarse de ciertos matices personales. La verbosidad es un reflejo de la limitación del código lingüístico o de nuestro desconocimiento de sus fronteras. La búsqueda de la sustancia tras la letra implica una inicial desconfianza en la misma, una creencia en su vacuidad formal. El lenguaje, además, está bajo la vigilancia incesante de la gramática. El lenguaje, como mito moderno, nos concede, sin embargo, una verdad desmaquillada. La palabra es

palabra en el contexto, inserta en el tiempo, que le asigna unos valores determinados, más allá de los cuales se desmaterializa en sí misma y se conmina a la posibilidad de la metáfora, que se mueve en el universo del tiempo no cronológica. Por ello, existe un tiempo de la palabra que es único y evanescente y, otro, que es latente e infinito. La búsqueda de la esencia del lenguaje en Cansinos, se centra en el espectro semántico natural de la misma, a través de la metáfora, mientras que en Joyce abarca los procesos de la ejecución mental del lenguaje, con resonancias asociadas al tiempo del individuo. La novela moderna coloca la realidad al otro lado del lenguaje, mediatizada por éste. Las preocupaciones lingüístico-literarias del narrador remiten a una visión transformadora del arte. La lengua, que contiene nuestro pasado, ha de ser violada para que la realidad se altere y se transforme, como en *1984*, aunque, en este caso, con un sentido negativo. La literatura ha de superar su artificialidad gramatical acercándose a los márgenes de la emisión oral de los mensajes y la visualización estética de la palabra. Hay que transformar la teatralidad típica decimonónica en un flujo de voces y experiencias que se cohesionan ideológicamente. El lenguaje de la novela moderna recupera lo lúdico como vía de conocimiento, inhabilitando la racionalización a ultranza del género en el siglo XIX. Conocimiento complejo e intuitivo en que lo emocional aparece vinculado a una tonalidad del lenguaje. La lengua como organismo tiene derivaciones psicológicas muy precisas ya que, al ser conciencia (su ámbito de definición), puede ser analizada en términos de individualidad y no de materialidad.

El esencialismo del yo promete un descubrimiento inmaterial que rodea a la percepción de todo objeto, pues lo impregna de la experiencia cognitiva del individuo, y lo transforma en sustancia, más allá de su limitación física. En su anarquía, la voz del individuo, autor inexcusable de la novela moderna, prescribe la futilidad de todo registro histórico, revitalizando el papel de la literatura. A veces la novela parodia la realidad física, a través de la realidad percibida, como medio de salvar una identidad que es una losa frente a la libertad del pensamiento, como imposibilidad de huida real del marco contextual. Antonio Lobo Antunes, por ejemplo, se pregunta sobre si somos el ser o el contexto. La conciencia negativa arrastra a una futilidad universal, a un nihilismo profundo que representa la nebulosa de una existencia culpable, que nos domina, a pesar del deseo latente de sobrevivir.

Hablando de la arquitectura y sentido de la narración, la obra kafkiana representa buena parte de los fenómenos de la nueva novela: distinción entre quien cuenta y quien vive la historia, narración cíclica, sentido comprimido del tiempo, vulnerabilidad del yo, duda existencial, mezcolanza de fantasía y realidad, contraste entre el héroe y el entorno, etc. Si en Joyce la escritura es automática, en Kafka sólo podemos intuir superficialmente los entresijos del pensamiento individual. Los juegos orales, las arbitrariedades y la poesía son más propios de Joyce, de Cansinos o Miró. Proust representa una línea impresionista, donde el autor se solaza en su esteticismo detallista. El edificio narrativo de Proust parece desecharse frente a la latencia sensitiva e intelectual del autor. La novela moderna construye su universalidad desde el yo. La memoria invade al personaje. La fenomenología particular tiene un difícil equilibrio. Los espacios imaginarios y el contrapunto ayudan a dar relieve al discurso. Otros autores, como Hermann Hesse o RCA van más allá de la técnica contrapuntística y se centran en el lirismo de las palabras. La novela también puede ser un reclamo de ideas que socializan al individuo, por ejemplo al establecer un vínculo a través del relato, para lo que se necesita un estímulo de la acción lectora. La novela pretende invocar al lector como protagonista activo en el escenario, para lo que se vale de técnicas y recursos tanto teatrales como cinematográficos. El propósito inicial de la literatura acaba abocado a un fin siniestro, indeciso, que plantea la negación de la propia creatividad y su función social y ontológica. Es una postura crítica exagerada, finalista, pero normal en cuanto a la ética del comportamiento intelectual, que no acepta ningún tipo de dogma. Lo irracional es una obligación para el conocimiento. El sentido del “divino fracaso” cansiniano establece un nuevo código de conducta del creador, y también en cierta manera, del personaje al aceptar la realidad incuestionable de todo hombre, más allá de la materialización de sus acciones, que están vacías de contenido.

La alteración temporal, como rasgo de la modernidad, aparece ligada a la sucesión constante de ideas, que son las que marcan el ritmo cronológico. La duda sobre cómo se muestra la realidad y en qué plano del tiempo, surge de la reflexión del personaje sobre el sentido del hombre. El tiempo es una materia discordante, ya que la experiencia onírica tiene una sustancia vívida. En Cansinos, la no permanencia en el tiempo sirve para corroborar determinados sentimientos que parecían no encontrar acomodo en la realidad física. En los relatos de Cansinos no hay un arriba y un abajo, ni dos mundos enfrentados, sino seres excluidos que construyen realidades subsumidas en el orden existente. Si la

vida es un presente que se desvanece, entonces sólo queda esperar que la circularidad del tiempo nos salve. Cansinos hace que los individuos piensen habitualmente en sí mismos como sustancia de debate, como motivos de duda, en un escepticismo funcional que va construyendo las proposiciones y reafirmando los pareceres. El tiempo, por tanto, no vuelve, se trata de la acción volitiva del hombre. La sensación de que ciertas cosas han de suceder, dentro de una lógica temporal, acaba convirtiendo a aquél en algo limitado y engañosamente manejable. En Cansinos el amor es un refugio constante y también un término identificativo del ser. Pero tiene connotaciones mortales, que abordan el problema de la dependencia del ideal, personificado en el cuerpo. El autor, en alguna forma, es libidinoso y depende morbosamente de su creatividad como los amantes entre ellos. La violencia ejercida sobre el ser débil, en la novela moderna, también es un signo de esa dependencia débil del hombre. La figura de la mujer en Cansinos, por otra parte, es un referente de la necesidad de completar el vacío que está condicionado en la pulsión sexual, pero también tiene un componente casticista. La amenaza sobre las estructuras convencionales simbolizada en el ascenso social de la mujer, reaviva los mitos de la hembra como devoradora de hombres. La mujer se va convirtiendo en símbolo colectivo de la realidad, de la esperanza, el placer, el deseo, pero también de la frialdad, de lo inalcanzable del ser, más allá del mito medieval y religioso que le asigna la centralidad de todo mal del hombre.

La metáfora tratada como una herramienta usual, como una fotografía reinsertada en el yo, es uno de los cimientos de la novela de RCA. Toda sensación espontánea, toda percepción, es incontrolable, indomeñable. La banalización de los hechos, convertidos en signo de una metacultura, arrastra al lector hacia una conversión de la cotidianidad. La vida de los personajes cansinianos, alterada en los márgenes de su propia irrealidad, marginado todo devenir exterior, es una construcción derivada de esta manera de proceder del autor modernista. Se entiende que la herencia genética de la literatura cansiniana, como el desarrollo de la personalidad humana, depende de la acción “especular” que se confirma en el otro que, en el caso de la voz lingüística, tiene que ver con los usos de la palabra tamizados por el carácter y la tipología de los individuos, con sus singularidades y precisiones. Todos estos son los elementos que hemos ido desgranando y que representan una obra singular y caracterizadora de la modernidad, como es la obra de Rafael Cansinos Assens.

BIBLIOGRAFÍA

Estudios y Ensayos.

ABELLÁN, José Luis: *Historia crítica del pensamiento español. La crisis contemporánea I. Restauración canovista 1875-1897*, Volumen 6, Barcelona, Círculo de lectores, 1993.

ABELLÁN, José Luis: *Historia crítica del pensamiento español. La crisis contemporánea II. Fin de siglo. Modernismo. Generación del 98 (1898-1913)*, Volumen 7, Barcelona, Círculo de lectores, 1993.

ABELLÁN, José Luis: *Historia crítica del pensamiento español. La crisis contemporánea III. De la Gran Guerra a la Guerra Civil Española, 1914-1939*, Volumen 8, Barcelona, Círculo de lectores, 1993.

ALBÉRES, René-Marie: *Metamorfosis de la novela*, Traducción de Cecilio Sánchez Gil, Madrid, Taurus, 1971.

ALONSO, Amado : *Materia y forma en poesía*, Madrid, Editorial Gredos, 2011.

APARICIO MAYDEU, Javier: *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2011.

ARISTÓTELES: *Retórica*, Madrid, Editorial Gredos S. A., 2007.

AUGÉ, Marc: *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología sobre la modernidad*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2014.

AZAM, Gilbert: *El modernismo desde dentro*, Barcelona, Anthropos, 1989.

AZNAR SOLER, Manuel: *Los laberintos del exilio*, Sevilla, Editorial Renacimiento, Biblioteca del exilio, 2003.

BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2011.

BENET, Juan: *Ensayos de incertidumbre*, Barcelona, Debolsillo, 2012.

BERGSON, Henri: *Memoria y vida*, Traducción de Mauro Armiño, Barcelona, Ediciones Altaya S. A., 1994.

BERKELEY, George: *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*, Barcelona, Ediciones Altaya S. A., 1994.

BORGES, Jorge Luis: *Inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial S. A., 1998.

CASTILLO, Homero: *Estudios críticos sobre el Modernismo*, Madrid, Editorial Gredos S. A., 1974.

CHOMSKY, Noam: *El conocimiento del lenguaje*, Barcelona, Ediciones Altaya S. A., 1995.

CLARK, Suzanne: *Sentimental Modernism. Women writers and the Revolution of the word*, Indianápolis, USA, Indiana University Press, 1991.

CORTÁZAR, Julio: *Clases de literatura: Berkeley, 1980*, Buenos Aires, Santillana, Ediciones Generales, S. L., Versión digital para Kindle, 2013.

CRUZ CASADO, Antonio y otros: *Andalucía y la bohemia literaria*, Edición de Manuel Galeote, Málaga, Editorial Arguval, 2001.

DEBICKI, Andrew P.: *Historia de la poesía española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1997.

- DE NORA, Eugenio G.: *La novela española contemporánea (1898-1927)*, Volumen I, Madrid, Editorial Gredos S. A., 1958.
- DE NORA, Eugenio G.: *La novela española contemporánea (1927-1939)*, Volumen II, Madrid, Editorial Gredos S. A., 1979.
- DE ROUGEMONT, Denis: *El amor y occidente*, Traducción de Antoni Vicens, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 2003.
- DE TORRE, Guillermo: *Literaturas europeas de vanguardia*, Sevilla, Renacimiento, Biblioteca de Rescate, 2001.
- DE VILLENA, Luis Antonio: *Biografía del fracaso*, Barcelona, Editorial Planeta, 1997.
- DE VRIES, S. Ph.: *Los ritos y símbolos judíos*, Caparrós Editores S. L., 2000.
- DILTHEY, Wilhem: *Teoría de las concepciones del mundo*, Barcelona, Ediciones Altaya S. A., 1995.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Orígenes del discurso crítico*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1993.
-1997: *Hermenéutica*, Madrid, Arco Libros S. L.
-2001: *Estudios de teoría literaria*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- DUFRENNE, Mikel: *Fenomenología de la Experiencia Estética. El objeto estético*, Volumen I, Versión castellana a cargo de Román de la Calle, Valencia, Fernando Torres Editor S. A., 1982.
- DUFRENNE, Mikel: *Fenomenología de la Experiencia Estética. La percepción estética*, Volumen II, Versión castellana a cargo de Román de la Calle, Valencia, Fernando Torres Editor S. A., 1983.
- DUVAL, Jean-François: *Kerouac y la generación beat*, Traducción de Francesc Rovira, Barcelona, Crónicas, Anagrama, 2013.
- EAGLETON, Terry: *La estética como ideología*, Presentación de Ramón del Castillo y Germán Cano, Madrid, Editorial Trotta, 2011, 2ª Edición. Título original: *The Ideology of the Aesthetic*, Primera Edición 2006.
- ESTRELLA CÓZAR: *Cansinos Assens y su contexto crítico*, Granada, Universidad de Granada, Diputación de Granada, 2005.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis: *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Madrid, Editorial Gredos S. A., 1982.
- FERNÁNDEZ PARRILLA, Gonzalo: *La literatura marroquí contemporánea. La novela y la crítica literaria*, Cuenca, Escuela de Traductores de Toledo, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.
- FREEDMAN, Ralph: *La novela lírica. Herman Hesse, Andre Gide, Virginia Woolf*, Traducción de José Manuel Llorca, Barcelona, Barral Editores S. A., 1972.
- FEYERABEND, Paul: *Adiós a la razón*, Barcelona, Ediciones Altaya S. A., 1995.
- FLITTER, Derek: *Teoría y crítica del romanticismo español*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- FUSILLO, Máximo: *Estética de la literatura*, Traducción de Francisco Campillo, Madrid, La balsa de la Medusa, 2009.
- GANIVET, Ángel: *Idearium español*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1994.

Rafael Cansinos Assens. *La renovación del lenguaje de la novela*.

GARCÍA, Carlos: *Correspondencia Rafael Cansinos Assens / Guillermo de Torre, 1916-1955*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2004.

GARCÍA CASTAÑÓN, Luz: *El realismo social del relato marroquí contemporáneo*, Madrid, Ediciones Mundo Árabe e Islam, Agencia Española de Cooperación Internacional, 2000.

GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio, Universidad de Granada: *Trazos del africanismo español fin de siglo*, Granada, Centenario de la muerte de Ángel Ganivet (1898-1998), Diputación provincial de Granada, Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet, 1998.

GUILLÉN, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005.

GULLÓN, Ricardo: *Direcciones del modernismo*, Madrid, Editorial Gredos, 1963.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco: *Introducción*, en SAWA, Alejandro: *Declaración de un vencido*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2009.

HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*, Volumen II, Traducción de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes, Barcelona, Mondadori, 2004.

HEWITT, Andrew: *Fascist modernism. Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde*, Stanford, California, Stanford University Press, 1993.

HUME, David: *Investigación sobre el conocimiento humano*, Barcelona, Ediciones Altaya S. A., 1995.

KENNER, Hugh: *Flaubert, Joyce y Beckett*, Traducción de Rafael Vargas, México D. F., Fondo de Cultura Económica, Versión Digital para Kindle, 2012.

KUNDERA, Milan: *El arte de la novela*, Traducción de Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde, Barcelona, Tusquets, 1994.

LEYVA, Gustavo (coordinador): *Política, identidad y narración*, México D. F., Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Itzapalapa. Biblioteca de Signos, 2003.

LITVAK, Lily: *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX. 1880-1913*, Taurus, 1986.

LLEDÓ, Emilio: *El silencio de la escritura*, Madrid, Austral, 1998.

LODGE, David: *El arte de la ficción*, Traducción de Laura Freixas, Barcelona, Ediciones Península, 2011.

MACDONALD, Ian R.: *Gabriel Miró. His private library and his literary background*, London, Tamesis Books limited, 1974.

MAIER, Johann y SCHÄFER, Meter: *Diccionario del judaísmo*, Pamplona, Editorial Verbo Divino, 1996.

MARCUSE, Herbert: *El hombre unidimensional*, Barcelona, Ariel, 1990.

MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa: *La gloria y la memoria. El Ultraísmo Iberoamericano 'suivant les traces' de Rafael Cansinos Assens*, Argentina, Fundación Leopoldo Marechal, Books on Demand (www.bod.fr).

MEAD, George H.: *Mind, Self and Society. From the standpoint of a social behaviorist*, Edited and with an introduction by Charles W. Morris, Chicago, The University of Chicago Press, 1972. (Eighteen Impression.).

- MENKE, Christoph: *La soberanía del arte*, Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor Libros, 1997.
- MERAJVER-KURLAT, Marta: *El Ulises de James Joyce. Una lectura posible*, New York, Jorge Pinto Books Inc., Versión Digital para Kindle, 2008.
- MORALES LAZCANO, Víctor: *Africanismo y Orientalismo español en el siglo XIX*, Madrid, UNED, 1988.
- MOSÉ BEN MAIMON: *Guía de perplejos*, Madrid, Editorial Trotta, 1994.
- NABOKOV, Vladimir: *Curso de literatura europea*, Traducción de Francisco Torres Oliver, Barcelona, RBA Libros S. A., 2012.
- NAIPAUL, V. S.: *Nueva York con Norman Mailer*, Barcelona, Random House Mondadori, S. A., Versión Digital para Kindle, 2012.
- ONTAÑÓN DE LOPE, Paciencia: *Estudios sobre Gabriel Miró*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- OTEO SANS, Ramón: *Cansinos-Assens. Entre el Modernismo y la Vanguardia*, Alicante, Editorial Aguaclara, 1996.
- PABST, Walter: *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Versión española de Rafael de la Vega, Madrid, Editorial Gredos S. A., 1972.
- PALENQUE, Marta: *Gusto poético y difusión literaria en el realismo español. La Ilustración Española y Americana (1869-1905)*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1990.
- PERELMAN H. y OLBRECHTS-TYTECA L.: *Tratado de la argumentación (La nueva retórica)*, Madrid, Editorial Gredos, 1989.
- RAMOS, Vicente: *El mundo de Gabriel Miró*, Madrid, Editorial Gredos S. A., 1970.
- RICO, Manuel: *La novela entre dos siglos. Escritos sobre la nueva narrativa española y otras historias (1990-2011)*, Madrid, Ediciones del Umbral, Versión Digital para Kindle, 2013.
- RICOEUR, Paul: *La metáfora viva*, Traducción de Agustín Neira, Madrid, Editorial Trotta S. A., 2001.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo: *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona, Ediciones Península, 1998.
- SÁBATO, Ernesto: *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Editorial Seix Barral S. A., 2011.
- SALHI, Mohammed Salhi: *Huellas comunes y miradas cruzadas: mundos árabe, ibérico e iberoamericano*, Rabat, Universidad Mohamed V, Publicaciones de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Serie: Coloquios y Seminarios nº 45, 1995.
- SANTA CECILIA, Carlos G.: *La recepción de James Joyce en la prensa española (1921-1976)*, Sevilla, Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, 1997.
- SANZ VILLANUEVA, Santos: *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, Madrid, Ediciones de Bolsillo, 1972.
- 2010. *La novela española durante el franquismo*, Madrid, Nueva Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos.
- SCHWOB, Marcel: *El deseo de lo único. Teoría de la ficción*, Edición de Cristian Crusat. Traducción de Cristian Crusat y Rocío Rosa, Madrid, Páginas de Espuma, 2012.
- SPANG, Kurt: *Géneros literarios*, Madrid, Editorial Síntesis S. A., 2000.

STEINER, George: *Gramáticas de la creación*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002.

TOYNBEE, Arnold J.: *Estudio de la Historia*, Volumen I, Traducción de Luis Grasset y Luis Alberto Bixio, Barcelona, Ediciones Altaya S. A., 1994.

TOYNBEE, Arnold J.: *Estudio de la Historia*, Volumen II, Traducción de Luis Grasset y Luis Alberto Bixio, Barcelona, Ediciones Altaya S. A., 1994.

TOYNBEE, Arnold J.: *Estudio de la Historia*, Volumen III, Traducción de Luis Grasset y Luis Alberto Bixio, Barcelona, Ediciones Altaya S. A., 1994.

TUÑÓN DE LARA, Manuel: *Poder y sociedad en España. 1900-1931*, Madrid, Espasa-Calpe S. A., 1992.

VARELA JÁCOME, Benito: *Renovación de la novela en el siglo XX*, Madrid, Editorial del Cardo, 2003. (Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).

VIDELA, Gloria: *El Ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos S. A., 1971.

VILLANUEVA, Darío: *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1994.

V.V.A.A.: *Andalucía y la bohemia literaria*, Edición de Manuel Galeote, Málaga, Editorial Arguval, 2001.

WHARTON, Edith: *Escribir ficción*, Traducción y prólogo de Amelia Pérez de Villar, Madrid, Página de Espuma S. L., 2011.

WILBER, Ken: *La conciencia sin fronteras*, Traducción de Marta I. Guastavino, Barcelona, Editorial Kairós, marzo 2012.

WILSON, Edmund: *James Joyce*, Traducción de Luis Maristany, Barcelona, Endebate, Random House Mondadori, S. A., 2013.

YERRO, Tomás: *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra S. A., 1997.

Novelas.

APOLLINAIRE, Guillaume: *El poeta asesinado*, elaleph.com, formado PDF, 1999.

ASIMOV, Isaac: *Yo, robot*, Traducción de Manuel Bosch Barret, Barcelona, Edhasa, 2010.

ASTURIAS, Miguel Ángel: *Hombres de maíz*, Madrid, Biblioteca Asturias, Alianza Editorial, 2008.

AUSTER, Paul: *La trilogía de Nueva York*, Traducción de Maribel De Juan, Barcelona, Anagrama, 2010.

BACHMANN, Ingeborg: *Malina*, Traducción de Juan José Solar Bardelli, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 2005.

BARNES, Djuna: *El bosque de la noche*, Traducción de Maite Cirugeda, Prólogo de Ana M^a Moix, Introducción de T. S. Eliot, Barcelona, Círculo de Lectores S. A., 2004.

BARNES, Julian: *El loro de Flaubert*, Traducción de Antonio Mauri, Barcelona, Editorial Anagrama S. A., 1994.

-1999: *Inglaterra, Inglaterra*, Traducción de Jaime Zulaika, Barcelona, Editorial Anagrama.

- BARTOL, Vladimir: *Alamut*, Traducción de Mauricio Wacquez y Slavica Membrado Bursac, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 2002.
- BECKETT, Samuel: *Sueño con mujeres que ni fu ni fa*, Traducción de José Francisco Fernández y Miguel Martínez-Lage, Barcelona, Tusquets Editores, 2011.
- BENET, Juan: *Volverás a Región*, Barcelona, Ediciones Destino, 2004.
- BERBEROVA, Nina: *La acompañante*, Traducción de Enrique Sordo, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 2004.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, Valencia, Prometeo, 1923.
- BOLAÑO, Roberto: *Los detectives salvajes*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2012.
- BORGES, Jorge Luis: *El Aleph*, Madrid, Alianza/Emecé, 1978.
- BRETON, André: *Nadja*, Traducción de José Ignacio Velázquez, Barcelona, Círculo de lectores, 2001.
- BROCH, Hermann: *La muerte de Virgilio*, Madrid, Alianza Editorial S. A., 2012.
- BUKOWSKI, Charles: *Hijo de Satanás*, Traducción de Cecilia Ceriani y Txaro Santero, Barcelona, Anagrama, 2011.
- BURGESS, Anthony: *La naranja mecánica*, Traducción de Aníbal Leal y Ana Quijada, Barcelona, Minotauro, 2002.
- BURROUGHS, William: *El almuerzo desnudo*, Traducción de Martín Lendínez, Barcelona, Editorial Anagrama, 2008.
- CAMUS, Albert: *El extranjero*, Traducción de José Ángel Valente, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 2002.
- CAPOTE, Truman: *A sangre fría*, Traducción de Fernando Rodríguez, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 2006.
- CARPENTIER, Alejo: *El siglo de las luces*, Barcelona, Colección Austral, Espasa Calpe, S. A., 2007.
- CELA, Camilo José: *La colmena*, Barcelona, Editorial Noguer, 1978.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand: *Viaje al fin de la noche*, Traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Círculo de lectores, 2001.
- CHACEL, Rosa: *Memorias de Leticia Valle*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2005.
- CHATWIN, Bruce: *Los trazos de la canción*, Traducción de Eduardo Goligorsky, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 2000.
- CORTÁZAR, Julio: *Rayuela*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- DINESEN, Isak: *Lejos de África*, Traducción de Bárbara McShane y Javier Alfaya /Aquilino Duque, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 2004.
- DONOSO, José: *El obsceno pájaro de la noche*, Madrid, Biblioteca El Mundo, 2001.
- DOS PASSOS, John: *Manhattan transfer*, Traducción de José Robles Piquer, Barcelona, Círculo de Lectores S. A., 1989.

Rafael Cansinos Assens. *La renovación del lenguaje de la novela*.

DOSTOIEVSKY, Fiodor: *Crimen y castigo*, Prólogo de Miguel Ángel Molinero, Traducción de F. Ramón G. Vázquez, Madrid, Biblioteca Edaf de bolsillo, 1985.

DU MAURIER, Daphne: *Rebecca*, Traducción de Fernando Calleja Gutiérrez, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 2009.

DURAS, Marguerite: *El amante*, Traducción de Ana M^a Moix, Barcelona, Círculo de lectores, 1995.

ECHVERRÍA, Esteban: *El matadero. La cautiva*, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 2006.

ECO, Umberto: *La isla del día de antes*, Traducción de Helena Lozano Miralles, Barcelona, Debolsillo, 2005.

ENDE, Michael: *El espejo en el espejo. Un laberinto*, Edición de Ana Belén Ramos, Traducción de Fernando González Viñas, Madrid, Letras Populares-Cátedra, 2014.

FAULKNER, William: *El ruido y la furia*, Traducción de Mariano Antolín Rato, Barcelona, Editorial Círculo de Lectores, S. A., 1997.

FERRERO, Jesús: *Bélver Yin*, Madrid, Biblioteca El Mundo, 2001.

FUENTES, Carlos: *La muerte de Artemio Cruz*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2007.

FÜST, Milán: *La historia de mi mujer*, Traducción de Teresa Ruiz Rosas, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2009.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *Cien años de soledad*, Madrid, Colección Austral, Espasa Calpe, 1990.

GIDE, André: *El inmoralista*, Traducción de Julio Cortázar, Barcelona, Círculo de lectores, 2001.

GINZBURG, Natalia: *Léxico familiar*, Traducción de Mercedes Coral, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 2005.

GOLDING, William: *El señor de las moscas*, Traducción de Carmen Vergara, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 1990.

GÓMEZ ARCOS, Agustín: *El cordero carnívoro*, Traducción de Adoración Elvira Rodríguez, Saint Boi, Cabaret Voltaire, 2007.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *El caballero del hongo gris*, Madrid, Salvat Editores S. A., 1970.
-1973: *El novelista*, Madrid, Colección Austral n^o 1524, Espasa-Calpe S.A.

GORKI, Máximo: *La madre*, Madrid, Edimat Libros, S. A., 2000.

GOYTISOLO, Luis: *Antagonía*, Barcelona, Anagrama, Narrativas hispánicas, 2012.

GRASS, Günter: *El rodaballo*, Traducción de Miguel Sáenz, Barcelona, Círculo de lectores S. A., 1986.

GREENE, Graham: *El tercer hombre*, Traducción Silvana Bullrich, Barcelona, Editorial Argos Vergara, 1980.

GROSSMANN, David: *El libro de la gramática interna*, Traducción de Ana María Bejarano y Jordi Font, Barcelona, Random House Mondadori, S. A., versión digital para Kindle, 2012.

GUEL BENZU, José María: *El mercurio*, Barcelona, Editorial Argos Vergara S. A., 1982.

HASEK, Jaroslav: *Las aventuras del buen soldado Svejk*, Traducción de Monika Zgustova, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2008.

HEMINGWAY, Ernest: *El viejo y el mar*, Traducción de L. Salda, México D. F., Ediciones Gernika.

- HESSE, Hermann: *En el balneario*, Traducción de Pilar Giralt, Barcelona, Editorial Bruguera, S. A., 1972.
-1978: *El último verano de Klingsor*, Barcelona, Editorial Planeta.
-2001: *El juego de los abalorios*, Traducción de Mariano S. Luque, Madrid, Alianza Editorial.
-2002: *Narciso y Goldmundo*, Traducción de Luis Tobio, Madrid, Pocket Edhasa.
- HIGGINS CLARK, Mary: *Un grito en la noche*, Traducción de Lorenzo Cortina, Barcelona, Plaza & Janés, 1998.
- HOUELLEBECQ, Michel: *La posibilidad de una isla*, Traducción de Encarna Castejón, Madrid, Alfaguara, versión digital para Kindle, 2014.
- HUXLEY, Aldoux: *Un mundo feliz*, Traducción de Ramón Hernández, Madrid, Colección Millenium, Diario El Mundo, 1999.
- ISHERWOOD, Christopher: *Adiós a Berlín*, Traducción de María Belmonte, Barcelona, Acantilado, 2014.
- JARNÉS, Benjamín: *Locura y muerte de nadie*, Edición de Víctor Fuentes, USA, Stockcero, 2008.
- JOYCE, James: *Ulises*, Traducción de Jose M^a Valverde, Barcelona, Tusquets, 1999.
- KAFKA, Franz: *El castillo*, Traducción de D. J. Vogelmann, Madrid, Alianza Editorial, S. A., 1994.
- KEROUAC, Jack: *En el camino*, Traducción de Martín Lendínez, Barcelona, Editorial Anagrama, Mayo 2000.
- KENNEDY TOOLE, John: *La conjura de los necios*, Traducción de J. M. Álvarez Flórez y Ángela Pérez, Barcelona, Editorial Anagrama, 2013.
- KESEY, Ken: *One flew over the Cuckoo's Nest*, London, New American Library, Penguin Group, Original de 1962, Versión Digital para Kindle.
- KING, Stephen: *El resplandor*, Traducción de Marta I. Guastavino, Barcelona, Debolsillo, versión digital para Kindle, 2012.
- KLÜGER, Ruth: *Seguir viviendo*, Traducción de Carmen Gauger, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1997.
- KOESTLER, Arthur: *El cero y el infinito*, Traducción de Eugenia Serrano Balanyá, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 2001.
- LAFORÉ, Carmen: *Nada*, Edición de Domingo Ródenas de Moya, Barcelona, Ediciones Destino, S. A., 2001.
- LAWRENCE, T. E.: *Los siete pilares de la sabiduría*, Traducción de María Cándor Orduña, Madrid, Huerga & Fierro Editores, 1997.
- LEE, Harper: *Matar un ruiseñor*, Traducción de Baldomero Porta, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 2006.
- LESSING, Doris: *El cuaderno dorado*, Traducción de Helena Valentí, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 2004.
- LEZAMA LIMA, José: *Paradiso*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1976.
- LIMÓNOV, Edward: *Historia de un servidor*, Traducido por Víctor Luis Gómez Salvador y Marina Lysenko, Madrid, Ediciones del oriente y del mediterráneo, 1991.

- LOBO ANTUNES, Antonio: *Esplendor de Portugal*, Traducción de Mario Merlino, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 2001.
- LOWRY, Malcom: *Bajo el volcán*, Traducción de Raúl Ortiz y Ortiz, Barcelona, Bruguera, 1981.
- MAILER, Norman: *Barbary shore*, New York, Random House, versión digital para Kindle, 2013.
- MAULRAUX, André: *La condición humana*, Traducción de César A. Comet, Barcelona, Círculo de Lectores S. A., 2001.
- MANN, Heinrich: *El ángel azul*, Traducción de D. Manuel R. Blancafort París, Barcelona, Plaza & Janés, 1983.
- MANN, Thomas: *La montaña mágica*, Traducción de Isabel García Adanes, Barcelona, Edhasa, 2005.
- MARÍAS, Javier: *Mañana en la batalla piensa en mí*, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 1995.
- MARTÍ, José: *Amistad funesta*, USA, Alejandro's Libros, 2013.
- MARTÍN GAITE, Carmen: *Nubosidad variable*, Barcelona, RBA Editores, 1992.
- MARTÍN-SANTOS, Luis: *Tiempo de silencio*, Barcelona, Editorial Seix-Barral S. A., 1978.
- MARX, Groucho: *Memorias de un amante sarnoso*, Traducción de Juan Leira, Barcelona, Pocket Edhasa, 1977.
- MENDOZA, Eduardo: *La verdad sobre el caso Savolta*, Barcelona, Seix Barral, 2007.
- MILLER, Henry: *Sexus*, Traducción revisada de Carlos Manzano, Barcelona, Edhasa, 2009.
-2011: *Nexus*, Traducción revisada de Carlos Manzano, Barcelona, Edhasa.
-2012: *Plexus*, Traducción revisada de Carlos Manzano, Barcelona, Pocket Edhasa.
- MIRÓ, Gabriel: *El obispo leproso*, Madrid, Bibliotex S. L., Biblioteca El Mundo, 2001.
- 1984. *El humo dormido*, Edición de Vicente Ramos, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas.
- 2001b. *Las cerezas del cementerio*, Madrid, Bibliotex S. L., Biblioteca El Mundo.
- 2010. *El obispo leproso*, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas.
- MORAVIA, Alberto: *El conformista*, Traducción de Enrique Ortenbach, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 2002.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio: *Beatus Ille*, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve, 2005.
- MURDOCH, Iris: *El mar, el mar*, Traducción de Marta Guastavino, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 2005.
- MUSIL, Robert: *Las tribulaciones del estudiante Törless*, Traducción de Roberto Bixio, Madrid, El País. Clásicos del siglo XX, 2003.
- NABOKOV, Vladimir: *Lolita*, Traducción de Francesc Roca, Barcelona, Editorial Anagrama, Febrero 2014.
- NEMIROVSKY, Irene: *El baile*, Traducción de Magdalena Guilló, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 2004.
- OÉ, Kenzaburo: *Una cuestión personal*, Traducción de Yoonah Kim y Roberto Fernández Sastre, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 1994.
- ONETTI, Juan Carlos: *El astillero*, Edición de Juan Manuel García Ramos, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 2007.

- ORWELL, George: *1984*, Traducción de Rafael Vázquez Zamora, Barcelona, Ediciones Destino, 2008.
-2013: *Rebelión en la granja*, Traducción de Marcial Souto Tizón, Barcelona, Debolsillo.
- OZ, Amos: *Una historia de amor y oscuridad*, Traducción de Raquel García Lozano, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 2006.
- PASOLINI, Pier Paolo: *Amado mío*, Traducción por Jesús Pardo y Jorge Binaghi, Barcelona, Biblioteca Formentor, Seix Barral, 2014.
- PASTERNAK, Boris: *El salvoconducto / La infancia de Liubers*, Traducción de Ernesto Hernández Busto y Víctor Gallego, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, S. A., 2000.
- PLA, Josep: *El cuaderno gris*, Traducción de Dionisio Ridruejo y Gloria de Ros, Madrid, Diario El Mundo, Colección Millenium, Unidad Editorial S. A., 1999.
- PROUST, Marcel: *Un amor de Swann*, Traducción y notas de Carlos Pujol, Barcelona, Biblioteca Universal del Círculo de lectores. Círculo de Lectores S. A., 2001.
- PYNCHON, Thomas: *Against the Day*, Nueva York, The Penguin Press, versión digital para Kindle, 2012.
- REGÁS, Rosa: *Luna lunera*, Barcelona, Planeta, 2007.
- RHYS, Jean: *Ancho mar de los sargazos*, Traducción de Andrés Bosch, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 2004.
- ROA BASTOS, Augusto: *Hijo de hombre*, Barcelona, Debolsillo, 2008.
- ROBBINS, Harold: *Traficantes de sueños*, Barcelona, Biblioteca Universal Caralt, 1976.
- RODOREDA, Mercè: *Espejo roto*, Traducción de Pere Gimferrer, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 2005.
- ROTH, Philip: *El teatro de Sabbath*, Traducción de Jordi Fibia, Barcelona, Random House Mondadori S. A., versión digital para Kindle, 2011.
- RULFO, Juan: *Pedro Páramo*, Edición de José Carlos González Boixo, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 2007.
- SÁBATO, Ernesto: *Sobre héroes y tumbas*, Barcelona, Editorial Seix Barral S. A., 2008.
- SAN MARTÍN, Manuel: *El borrador*, Barcelona, Editorial Planeta, 1961.
- SÁNCHEZ, Clara: *Presentimientos*, Madrid, Alfaguara, 2008.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael: *El Jarama*, Barcelona, Ediciones Destino, 1977.
- SARAMAGO, José: *El evangelio según Jesucristo*, Traducción de Basilio Losada, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 1992.
- SARTRE, Jean Paul: *La náusea*, Madrid, Alianza Editorial S. A., 2013.
- SCHLINK, Bernard: *El lector*, Traducción de Joan Parra Contreras, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 1998.
- SCHULBERG, Budd: *La ley del silencio*, Traducción de Marcelo Cohen, Barcelona, Acantilado, 2011.
- SCHWOB, Marcel: *Vidas imaginarias. La cruzada de los niños*, Traducción de Mauro Armiño, Madrid, El Club Diógenes, Valdemar, 2003.

-2007: *Mundos terribles*, Traducción de Eric Jelain, Prólogo de Rafael de Cózar, Epílogo de Andrés Sorel, Sevilla, El Olivo Azul, 2007.

SEMPRÚN, Jorge: *El largo viaje*, Traducción de Jacqueline y Rafael Conte, Barcelona, Seix Barral S. A., Biblioteca Breve, 1978.

SHARPE, Tom: *Wilt*, Traducción de J. M. Álvarez Flórez, Barcelona, Círculo de Lectores, 1988.

SOLJENITSIN, Alexandr: *Un día en la vida de Iván Denisovich*, Traducción de J. Ferrer Aleu, Barcelona, Plaza & Janés, 1974.

STERNE, Lawrence: *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, Traducción de José Antonio López de Letona, Madrid, Cátedra Letras Universales, 2000.

SUE, Eugene: *El judío errante*, Barcelona, Ediciones Vértice, 1967.

SÜSKIND, Patrick: *El perfume. Historia de un asesino*, Traducción de Pilar Giralt Gorina, Barcelona, Seix Barral, 1998.

-1992: *La historia del señor Sommer*, Traducción de Ana M^a de la Fuente, Barcelona, Círculo de Lectores.

SVEVO, Italo: *La conciencia de Zeno*, Traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Círculo de Lectores S. A., 2001.

SZÉKELY, János: *Tentación*, Traducción de Mária Szijj, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 2007.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: *La saga/fuga de J. B.*, Barcelona, Círculo de Lectores S. A., 1988.

UMBRAL, Francisco: *Capital del dolor*, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 1996.

UNAMUNO, Miguel de: *Niebla*, Edición de Mario J. Valdés, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 2010.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del: *Flor de Santidad. La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, Madrid, Colección Austral nº 302, Espasa-Calpe S. A., 29 Enero 1970.

VALLES CALATRAVA, José R.: *Diccionario de teoría de la narrativa*, Granada, Editorial Alhulia S. L., 2002.

VARGAS LLOSA, Mario: *La ciudad y los perros*, Madrid, Alfaguara, 2004.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: *Tatuaje*, Barcelona, Ediciones G. P., 1976.

-1991: *Galíndez*, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1991.

VIDAL, Gore: *Myra Breckinridge*, Traducción de Rosendo Castillo, Barcelona, Mondadori, 2000.

VIZINCZEY, Stephen: *En brazos de la mujer madura*, Traducción de Ana María de la Fuente, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 2007.

VON HARBOU, Thea: *Metrópolis*, Traducción de Amparo García, Gallo Nero Ediciones S. L., Junio 2013.

WARTON, Edith: *La edad de la inocencia*, Traducción de Manuel Sáenz de Heredia, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 2004.

WIESEL, Elie: *El olvidado*, Traducción de Enrique Sordo, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 1991.

WOOLF, Virginia: *Las olas*, Traducción de Andrés Bosch, Barcelona, Editorial Lumen, Tusquets Editores S. A., 2000.

YOURCENAR, Marguerite: *Memorias de Adriano*, Traducción de Julio Cortázar, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 2002.
- 2004. *Opus nigrum*, Traducción de Emma Calatayud, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A.

Tesis doctorales.

ÁVILA ELVIRO, Sonia: *Determinaciones culturales del género en "Ulises" de James Joyce*, Tesis doctoral realizada bajo la dirección de Dámaso López García, Madrid, Facultad de Filología. Departamento de Filología Inglesa. Universidad Complutense de Madrid, 2004. (Descargada en formato PDF de la Web: www.dialnet.es).

COBOS FERNÁNDEZ, Inmaculada: *Parodia y experimentación en la obra de Djuna Barnes*, Tesis doctoral realizada bajo la dirección de Esther Sánchez-Pardo González, Madrid, Facultad de Filología. Departamento de Filología Inglesa. Universidad Complutense de Madrid, 1995. (Descargada en formato PDF de la Web: www.dialnet.es).

DE PAZ BLANCO, María Rosario: *Lenguaje y experiencia en la mística judía*, Tesis doctoral realizada bajo la dirección del doctor José Miguel Marinas Herreras, Madrid, Facultad de Filosofía. Departamento de Filosofía del Derecho, Moral y Política II. Universidad Complutense de Madrid, 2008. (Descargada en formato PDF de la Web: www.dialnet.es).

ORTIZ DE ZÁRATE AGUIRREBEÑA, Amaya: *La metáfora y la incertidumbre informacional*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. Javier González Márquez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Psicología. Departamento de Psicología Básica (procesos cognitivos), Octubre 1991. (Descargada en formato PDF de la Web: www.dialnet.es).

PASCUAL MARTÍNEZ, Pedro: *Escritores y editores en la restauración canovista (1875-1923)*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información (Dpto. de Periodismo III), 1992. (Descargada en formato PDF de la Web: www.dialnet.es).

PATIÑO ÁVILA, Jesús Ernesto: *La identidad expresiva en Marcel Proust*, Tesis doctoral dirigida por Antonio Miguel Molina, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filosofía (Dpto. de Filosofía, Teoría del conocimiento e Historia del pensamiento), 2004. (Descargada en formato PDF de la Web: www.dialnet.es).

SÁNCHEZ PÉREZ, Francisco: *Protesta colectiva y cambio social en los umbrales del siglo XX: Madrid 1914-1923*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia (Dpto. de Historia Contemporánea), 2002. (Descargada en formato PDF de la Web: www.dialnet.es).

Artículos y Revistas.

ALONSO MARTÍNEZ, Nieves: *Historia y discurso en novelas españolas de posguerra*, Universidad de Concepción, Concepción, Chile, en "Crítica Semiológica de Textos Literarios Hispánicos", Vol. II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, Madrid, 20-25 Junio de 1983, CSIC, edición de Miguel Ángel Garrido Gallardo.

ÁLVAREZ SÁNCHEZ, Jaime: *Bohemia, Literatura e Historia*, Cuadernos de Historia Contemporánea, 2003.

ARDILA, J. A. G.: *Los caracteres nacionales según En torno al casticismo de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. (Cuad. Cát. M. de Unamuno, 39, pp. 81-105, ISSN: 0210-749X).

AZANCONT, Leopoldo: *Borges y Kafka*, Revista *Índice*, Año XVII, 170, febrero de 1963, p. 6, recogido en "La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981", Joaquín Marco y Jordi Gracia, Edhasa, Barcelona, 2004.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: *Y sintió que era suyo aquel destino*. En *El siglo que viene*. Revista de cultura. Sevilla. Diciembre 1994. n° 22.

BARRERA LÓPEZ, José María: *Un maestro en vanguardia: Cansinos Assens versus Juan Las*. En *El siglo que viene*. Revista de Cultura. Sevilla. Diciembre 1994. n° 22.

BARTOLOMÉ-PONS, Esther: *Las tres facetas literarias de Rafael Cansinos Assens*. En *Ficciones*. Revista de Letras. Granada. Otoño 1999/Invierno 2000.

BERNAL MUÑOZ, José Luis: *El color en la literatura del modernismo* (disponible en Internet).

CANSINOS ASSENS, Rafael: *Impresión de una visita*, en Revista *Índice*, año XVII, 170, febrero de 1963, p.5, recogido en "La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981", Joaquín Marco y Jordi Gracia, Edhasa, Barcelona, 2004.

CERVANTES (Revista)

[Artículos publicados por Rafael Cansinos Assens. Extraídos de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España en formato PDF. (www.bne.es):

-*Lirogramas (Juan Las)*. Otoño. Invierno. Revista Cervantes. Noviembre 1920. Pág. 17-18.

-*La hermana de la madre. (Elegías familiares)*. Revista Cervantes. Núm. 4. Noviembre 1916. Pág. 178-188.

CONDE GUERRI, M^a José: *Rafael Cansinos Assens en la novela corta*, León, Universidad de León, Versión PDF.

COSMÓPOLIS (Revista)

[Artículos publicados por Rafael Cansinos Assens. Extraídos de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España en formato PDF. (www.bne.es):

-*Un gran poeta chileno. Vicente Huidobro y el Creacionismo*. Revista Cosmópolis. Año I. Núm. 1. Enero 1919. Madrid. Pág. 68-73.

-*El Arte nuevo. Sus manifestaciones entre nosotros*. Revista Cosmópolis. Año I. Núm. 2. 1919. Madrid. Pág. 262-267.

-*La nueva lírica*. Revista Cosmópolis. Año I. Núm. 5. Mayo 1919. Madrid. Pág. 72-80.

-*Figuras del día. Raquel Meller*. Revista Cosmópolis. Núm. 8. 1919. Madrid. Pág. 647-648.

-*Las grandes figuras literarias. Barbery d'Aureville*. Revista Cosmópolis. Núm. 20. Agosto, 1920. Madrid. Pág. 705-715.

-*Cuestiones estéticas. La crisis del teatro*. Revista Cosmópolis. Núm. 23. Noviembre, 1920. Madrid. Pág. 460-472.

-*El mendigo y nosotros. (Compendio de estética de la caridad)*. Revista Cosmópolis. Núm. 25. Enero, 1921. Madrid. Pág. 27-39.

-*El arte extático del mendigo. (Compendio de estética de la caridad II)*. Revista Cosmópolis. Núm. 26. 1921. Madrid. Pág. 306-318.

-*La mano del mendigo. (Compendio de estética de la caridad III)*. Revista Cosmópolis. Núm. 27. 1921. Madrid. Pág. 448-459.

-*Las amigas antiguas*. Revista Cosmópolis. Núm. 28. 1921. Madrid. Pág. 708-713.

-*La sátira del gineceo*. Revista Cosmópolis. Núm. 29. Mayo, 1921. Madrid. Pág. 103-111.

-*Los muertos de la mañana*. Revista Cosmópolis. Núm. 31. 1921. Madrid. Pág. 454-460.

-*La última juerga. Cuento*. Revista Cosmópolis. Núm. 33. Septiembre, 1921. Madrid. Pág. 108-111.

-*La importancia estética del tiempo. (Prólogo a la versión castellana de la novela "El teniente Conrado", de Carlos Spitteler (edición de Mundo Latino))*. Revista Cosmópolis. Núm. 34. 1921. Madrid. Pág. 254-263.

-*La boga del folletín (Temas literarios)*. Revista Cosmópolis. Núm. 36. 1921. Madrid. Pág. 589-602.

-*Instrucciones para gozar del estado divino*. Revista Cosmópolis. Núm. 37. Enero, 1922. Madrid. Pág. 55-57.

FERRARI, Américo: *Discurso narrativo y niveles de significación en Pedro Paramo*, Université de Geneve, Ginebra, Suiza, en "Crítica Semiológica de Textos Literarios Hispánicos", Vol. II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, Madrid, 20-25 Junio de 1983, CSIC, edición de Miguel Ángel Garrido Gallardo.

FRECHILLA DÍAZ, Emilio: *La perspectiva narrativa*, Dpto. Crítica Literaria, Universidad de Oviedo, Oviedo, en "Crítica Semiológica de Textos Literarios Hispánicos", Vol. I de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, Madrid, 20-25 Junio de 1983, CSIC, edición de Miguel Ángel Garrido Gallardo.

GARCÍA MAINAR, Luis M.: *William Faulkner's The Sound and the Fury: The Status of the Popular in Modernism*, Revista Alicantina de Estudios Ingleses 12, Universidad de Zaragoza, 1999.

GARCÍA-MOLL, Solange: *Visión y revision de Rafael Cansinos Assens en El movimiento V. P.*, Bloomsburg, University of Pennsylvania, AIH, Actos XII, Centro Virtual Cervantes, 1995.

GIMFERRER, Pedro: *Notas sobre Julio Cortázar*, Revista *Insula*, 227, octubre de 1965, p. 7, recogido en "La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981", Joaquín Marco y Jordi Gracia, Edhasa, Barcelona, 2004.

GUALBERTO VALVERDE, Rebeca: *La ciudad enferma: Espacio, metáfora y mito en Manhattan Transfer, de John Dos Passos*. En *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 3, núm. 1, pp. 175-194, Universidad Complutense de Madrid. En <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen031/varia05.htm>, 2011.

HELIOS (Revista)

[Artículos publicados por Rafael Cansinos Assens. Extraídos de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España en formato PDF. (www.bne.es):

-*Umberto Saffiotti p'el campanile di Venezia*. *Información Literaria*. Aparece firmado por Rafael Cansino. Revista Helios. Año II. Núm. X. Enero 1904. Pág. 113-116.

HIDALGO ANDREU, Pilar: *D. H. Lawrence y el Modernismo: Women in love*, Universidad de Córdoba.

HÜBNER, Daniel F.: *Rafael Cansinos-Asséns y el Movimiento V. P. Entre la novela lírica y la crónica humorística del Ultraísmo en España*. Zaragoza. Universidad de Zaragoza. 1991.

KOREMBLIT, Bernardo Ezequiel: *Rafael Cansinos-Assens o el vellocino de la literatura*. En *Revista Sefárdica*. Federación Sefaradí Latinoamericana. Buenos Aires. Publicación del Centro de Investigación y Difusión de la Cultura Sefaradí. Año I, n° 2. Noviembre 1984.

LINARES, Abelardo: *La sombra desmesurada de Cansinos Assens*. En *El siglo que viene*. Revista de Cultura. Sevilla. Diciembre 1994. n° 22.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel: *El hijo santo, novela de Gabriel Miró. Consideraciones sobre un olvido*, Universidad de Alicante, versión PDF.

M. DE LA ROSA, Julio: *James Joyce en España* (disponible en Internet).

MARCO, Joaquín y GRACIA, Jordi: *Impresión de una visita, Rafael Cansinos Assens*, Revista *Indice*, año XVII, 170, (febrero de 1963), p. 5, recogido en "La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981", Barcelona, Edhasa, 2004.

MARTÍNEZ SAN MARTÍN, Ángel: *La novelística de Felipe Trigo, síntoma de una sociedad*, Equipo de Teoría de la literatura del CSIC, Madrid, en “Crítica Semiológica de Textos Literarios Hispánicos”, Vol. II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, Madrid, 20-25 Junio de 1983, CSIC, edición de Miguel Ángel Garrido Gallardo.

MATTALÍA ALONSO, Sonia y COMPANY RAMÓN, Juan Miguel: *Lo real como imposible en Borges*, Universidad de Valencia, Valencia, en “Crítica Semiológica de Textos Literarios Hispánicos”, Vol. II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, Madrid, 20-25 Junio de 1983, CSIC, edición de Miguel Ángel Garrido Gallardo.

RIVKIN, Laura: *Los trabajos del infatigable Pío Cid: hacia una estética simbolista*, University of Virginia, Virginia, USA, en “Crítica Semiológica de Textos Literarios Hispánicos”, Vol. II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, Madrid, 20-25 Junio de 1983, CSIC, edición de Miguel Ángel Garrido Gallardo.

SCHWARTZ, Jorge: *Cansinos Assens y Borges: ¿un vínculo (anti)vanguardista?*, Universidade de Sao Paulo, Centro Virtual Cervantes, versión PDF.

ULTRA (Revista)

[Artículos publicados por Rafael Cansinos Assens. Extraídos de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España en formato PDF. (www.bne.es):

-*Paráfrasis. La vida como representación.* Revista Ultra. Año I. Núm. 1. 27 Enero 1921. Madrid. Pág. 1.

-*Mujeres y locomotoras.* Revista Ultra. Año I. Núm. 2. 10 Febrero 1921. Madrid. Pág. 1.

-*Viaductos.* Revista Ultra. Núm. 3. 20 Febrero 1921. Madrid. Pág. 1.

-*La belleza cruel.* Revista Ultra. Núm. 4. 1 Marzo 1921. Madrid. Pág. 1.

-*La apoteosis de las escaleras.* Revista Ultra. Núm. 5. 17 Marzo 1921. Madrid. Pág. 1.

-*La piedad de los poetas.* Revista Ultra. Núm. 6. 30 Marzo 1921. Madrid. Pág. 1.

-*En primavera.* Revista Ultra. Núm. 7. 10 Abril 1921. Madrid. Pág. 1.

-*Transición.* Revista Ultra. Núm. 8. 20 Abril 1921. Madrid. Pág. 1.

-*Desvanes del ocaso.* Revista Ultra. Núm. 9. 30 Abril 1921. Madrid. Pág. 1.

-*El ídolo y el revólver.* Revista Ultra. Núm. 10. 10 Mayo 1921. Madrid. Pág. 1.

VACCARO, Santo Gabriel: *La presencia de Cansinos Assens en las letras de Jorge Luis Borges*, Universidad Federal de Santa Catalina, Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, versión PDF.

VICENTE, Arie: *Cansinos Asséns: Pasión y agotamiento en el movimiento filosemita de 1905*, East Texas State University, Actas XI, Centro Virtual Cervantes, 1992.

VICENTE GARCÍA, Luis Miguel: *La reflexión sobre la condición femenina en la obra de Rafael Cansinos Assens. Lo que hubiera respondido Emilia Pardo Bazán* (disponible en Internet).

VICENTE GARCÍA (2): *La novela de un literato de Cansinos Assens: de la anécdota a la narrativa de la colmena*, Universidad Autónoma de Madrid, versión PDF.

V. V. A. A.: *El siglo que viene*, Sevilla, Revista de cultura, Núm. 22, Diciembre de 1994.

V. V. A. A.: *Ficciones*, Revista de Letras, Otoño-Invierno 2000.

V. V. A. A.: *Grecia. Revista de Literatura (1918-1920)*, Edición de José María Barrera López, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, Área de Cultura de la Diputación de Málaga, 1998.

W. PHILIPS, Allen: *Apuntes para el estudio de la bohemia en algunas novelas modernas (1880-1930)*, Universidad de California, Santa Bárbara.

OBRAS DE RAFAEL CANSINOS ASSENS.

- 1915: *El pobre Baby*, Madrid, La novela de bolsillo, Núm. 33.
- 1916: *Estética y erotismo de la pena de muerte*, Madrid, Renacimiento.
- 1916b: *El sacrificio del más joven*, Madrid, La novela para todos, Año I, Núm. XII, 8 de Junio.
- 1917: *La Nueva Literatura II (1898-1900-1916)*, Madrid, V. H. de Sanz Calleja Editores.
- 1918: *El eterno milagro*, Madrid, Biblioteca "Patria" de obras premiadas. Tomo CXLVII.
- 1919: *Poetas y prosistas del novecientos (España y América)*, Madrid, Editorial América.
- 1919b: *El canto nupcial de los esclavos*, Madrid, El Cuento Nuevo. Revista Semanal, Tomo 1, Núm. 11. Jueves 30 de Enero.
- 1919c: *La madona del carrusel*, Madrid, Las novelas de la simpatía, Edición Mundo Latino.
- 1920: *La santa niña Catalina. Poema dialogado en ocho episodios*, Madrid, Biblioteca Patria de obras premiadas, Tomo CLVII.
- 1921: *La novia escamoteada*, Madrid, La Novela Semanal. Núm. 24. Año I. Publicaciones Prensa Gráfica. 8 de Diciembre.
- 1921b: *Las pupilas muertas*, Madrid, La Novela Corta. Núm. 289. Año VI. 25 de Junio.
- 1921c: *La dorada*, Madrid, La novela corta, Núm. 273, Año VI.
- 1921d: *Los sobrinos del diablo*, Madrid, V. H. Sanz Calleja.
- 1922: *La amada fúnebre*, Madrid, La Novela Corta. Núm. 320. Año VII. 28 de Enero.
- 1922b: *La pobre Meca*, Madrid, Biblioteca Patria, Tomo CXCVIII, Noviembre.
- 1922c: *El madrigal infinito*, Madrid, Editorial Renacimiento.
- 1922d: *El último trofeo*, Madrid, La Novela Semanal, Año II, Núm. 74.
- 1922e: *La leyenda de Sophy*, Madrid, La Novela Corta, Núm. 341, Año VII.
- 1922f: *Sevilla en la literatura. Las novelas sevillanas de José Mas*, Madrid, Colección Crisol, Librería y editorial Rivadeneyra.
- 1923: *El pecado pretérito*, Madrid, La Novela de Hoy, Año II. Núm. 47. 6 de Abril.
- 1923b: *El poderoso*, Madrid, La Novela Corta. Núm. 417. Año VIII. 1 de Diciembre.
- 1923c: *Alma carne*, Madrid, La Novela Corta. Núm. 393. Año VIII.
- 1923d: *El gran borracho*, Madrid, La Novela Corta. Núm. 402. Año VIII.
- 1923e: *La pobre reina de Chipre*, Madrid, La Novela Corta. Núm. 374. Año VIII. 3 de Febrero.
- 1923f: *El hechizo del sur lejano*, Madrid, Los contemporáneos, Núm. 762, 30 de Agosto.
- 1923g: *Ancilla Domini*, La Novela Semanal, Núm. 110, Año III.
- 1923h: *La señorita Perséfone*, Madrid, La Novela Corta, Núm. 411, Año VIII.

Rafael Cansinos Assens. *La renovación del lenguaje de la novela*.

- 1923i: *Las dos amigas*, Madrid, La Novela Corta, Núm. 385, Año VIII, Abril.
- 1924: *Cristo en la morería*, Madrid, La Novela Corta. Núm. 446. Año IX. 21 de Junio.
- 1924b: *Maternidad última*, Madrid, La Novela Corta. Núm. 459. Año IX. 20 de Septiembre.
- 1924c: *La onerosa palma de las vírgenes*, Madrid, La Novela Corta. Núm. 470. Año IX. 29 de Noviembre.
- 1924d: *Los temas literarios y su interpretación*, Madrid, Editorial V. H. Sanz Calleja.
- 1924e: *Literaturas del norte. La obra de Concha Espina*, Madrid, Colección Crisol.
- 1924f: *La prenda del amor*, Madrid, La Novela Semanal, Año IV, 19 Septiembre, Núm. 166.
- 1924g: *Mi amiga Maruja*, Madrid, La Novela Corta, Núm. 434, Año IX.
- 1925: *La nueva literatura I. Los Hermes (1898-1900-1916)*, Madrid, Editorial Páez, 2ª edición.
- 1925b: *El padre enlutado*, Madrid, La Novela Semanal, Año V, Núm. 228, 21 de Noviembre.
- 1925c: *Los valores eróticos en las religiones. De Eros a Cristo*, Madrid, Casa Editorial V. H. Sanz Calleja.
- 1926: *La casa de las cuatro esquinas*, Madrid, La novela mundial, Año I, Núm. 39.
- 1927: *La nueva literatura IV. La evolución de la novela (1917-1927)*, Madrid, Editorial Páez.
- 1930: *Los valores eróticos en las religiones. El amor en el Cantar de los cantares*, Madrid, Mundo Latino.
- 1935: *Fiodor Mijailovich Dostoyevski. El novelista de lo subconsciente*, Madrid, Aguilar.
- 1936: *Evolución de los temas literarios*, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla.
- 1937: *Los judíos en la literatura española*, Buenos Aires, Columna.
- 1947: *Verde y dorado en las letras americanas*, Madrid, Aguilar.
- 1954: *Mahoma y el Korán*, Buenos Aires, Editorial Bell.
- 1973: *Ética y estética de los sexos*, Madrid, Ediciones Júcar.
- 1978: *El movimiento V. P.*, Madrid, Libros Hiperión. Edición facsímil.
- 1982: *Muerte y transfiguración de Última*, Madrid, Separata del nº 16 de "Poesía", Revista Ilustrada de información poética.
- 1998: *Las bellezas del Talmud*, Barcelona, Edicomunicación S. A.
- 2001: *El divino fracaso*, Madrid, El Club Diógenes, Valdemar.
- 2002: *Bohemia*, Madrid, Arca Ediciones.
- 2004: *El llanto irisado (1924)*, Sant Viçenç dels Horts, Biblioteca de autores andaluces. Printer, Industria Gráfica.
- 2006: *El candelabro de los siete brazos*, Madrid, Alianza Editorial.
- 2009: *La novela de un literato*, Madrid, Alianza Editorial, tres volúmenes.

- 2010: *La huelga de los poetas*, Madrid, Arca Ediciones.
- 2011: *Las luminarias de Janucá*, Madrid, Arca Ediciones.
- 2011b: *La que tornó de la muerte (1918)*, Madrid, Biblioteca Misterio. Edición facsímil.
- 2011c: *El secreto de la sabiduría (1918)*, Madrid, Biblioteca Hispania. Parábola. Edición facsímil.
- 2011d: *En la tierra florida (1920)*, Madrid, Editorial Mundo Latino. Edición facsímil.
- 2011e: *La epopeya de las alas*, Sevilla, Arca Ediciones.
- 2013: *Las cuatro gracias (narraciones de amor) (1918)*, Madrid, Editorial Mundo Latino. Edición facsímil.

APUNTES BIOGRÁFICOS *

1882 Cansinos nace en Sevilla (24 de Noviembre), calle de la Tinaja 7, a las 14:00 horas, hijo de Manuel Cansino de la Vega y Dolores Assens y Rodríguez.

1892 (Octubre) Ingresa en la escuela de párvulos, “sección de niños pobres”, de los padres Escolapios, en la Plaza de la Paja.

1893 (Junio) Realiza el examen de ingreso en el Instituto y aprueba con sobresaliente.

(Octubre) Comienza sus estudios de Grado en el Instituto de Sevilla. Estudia Latín.

1894 (Junio) Termina el primer año de Grado con sobresaliente en Geografía y matrícula de honor en Latín.

(21 Julio) Fallece su padre, Manuel Cansino, a causa de una tuberculosis pulmonar. Tenía 48 años. Murió a las 6 de la tarde. Fue enterrado en el cementerio de San Fernando. Según el certificado de defunción vivían en ese momento en la calle Cautelar, 57.

(Noviembre) Empieza a manifestarse su vocación literaria en las clases de Latín, Francés y Retórica, donde conoce a los clásicos latinos y franceses –Virgilio, Horacio, Fénelan, La Fontaine- y se inicia en las técnicas literarias del estilo y de la métrica.

(Fin de año) La familia tiene graves problemas económicos.

1895 (Marzo) Hacia el mes de marzo. Funda con un grupo de amigos una sociedad semimasónica.

(Junio) El día del Corpus Christi. Comienza a traducir “Las aventuras de Telémaco”, de Fénelan.

1896 (Primavera) El padre Antonio López, profesor de Retórica y Poética, propone a sus alumnos pies forzados para que sobre ellos escriban quintillas, cuartetas, décimas o sonetos. RCA destaca notablemente en esta labor y el profesor le dedica la siguiente décima: *Oigo con grata ilusión de tu genio esclarecido.*

1898 (10/01/1898) El domingo 10 de enero llega a Madrid a la Estación de Mediodía (hoy Atocha). Vive toda la familia en la calle Montealeón. Rafael no hace otra cosa que leer. Para él Madrid es un lugar “lóbrego y sombrío y destartalado”. En este tiempo leyó la obra completa de Víctor Hugo que le prestó un amigo de su padrino (al que empieza a llamar “tío”) y que le causó una profunda impresión.

Se trasladan a la calle del Barco 4, donde instalan una pensión.

Se convierte en fervoroso admirador de Salvador Rueda, al que lee en la Biblioteca Nacional, y especialmente de Adolfo Luna, que publicaba con frecuencia en *El Heraldo* una breve *Nota del día* glosando la actualidad. Deja de imitar a Víctor Hugo y ahora escribe en el estilo de Rueda y Luna.

1899 (01/11/1899) Fallece su madre con 55 años de edad, a causa de un quiste en el bazo.

Aparece su primera publicación en la revista *Vida Nueva*, prestigiosa revista dirigida por Dionisio Pérez donde colaboraban Maeztu, Manuel Bueno, Martínez Ruiz, Adolfo Luna... La revista desapareció poco tiempo después...

Publica un cuento en *Revista Gráfica*, dirigida por Pelayo Viznete. La revista desaparece enseguida.

* Estas notas están extraídas y seleccionadas a partir del *Proyecto Cansinos*, que es accesible en cansinos.org, página web oficial de la fundación ARCA (Archivo Rafael Cansinos Assens).

1900 (Octubre) Pasa una temporada en el Seminario de Astorga, adonde llega huyendo de las amenazas de su padrino de mandarlo a quintas (servicio militar). Le expulsan del seminario por dar mítines republicanos y sesiones de canto hondo a los seminaristas.

El general Azcárraga, amigo de su padrino, le consigue un empleo en la administración de *La Ilustración Española y Americana*. Le duró un mes.

Publica en *La Avispa*.

Lee a Julián del Casal que le causa una profunda impresión.

Conoce a los hermanos Sawa.

(Diciembre) Es cabecilla de las huelgas del instituto y es detenido.

Frecuenta la tertulia *El Motín*.

Conoce a Villaespesa, quien a su vez le presenta a Isaac Muñoz, a Bargiela, a Manuel Machado, a García Candamo, etc. En esta época admira mucho a Juan Ramón Jiménez.

1901 Vive una vida desordenada y bohemía.

Cansinos en esta época comienza a perderse, de la mano de los hermanos Mulano, en el llamado mundo bohemio. El alcohol y la prostitución son sus escenarios recurrentes.

En plena fiebre orientalista, junto a su compañero de bohemia Isaac Muñoz, que se dice árabe, Cansinos utiliza su origen judío como una pose, como un elemento más de su malditismo modernista.

1904 Aparece un libelo con el título *Los hampones de la literatura* (Madrid, sin fecha) firmado por un tal Chizquiznaque, en el que se difama e insulta a prácticamente todos los escritores de la época. Cansinos aparece con el nombre de R. ben Cansino.

1905 El doctor Pulido revela en *El Liberal* al público español la existencia de los sefarditas y reclama el concurso de los escritores para establecer con ellos relaciones culturales y afectivas. El doctor aspira a reparar el agravio de que se les hizo víctimas en épocas de fanatismo religioso. Cansinos acudió a su llamada y lo visita cuando tiene en preparación el libro *Los israelitas españoles y el idioma castellano*. En casa de Pulido conoce también a uno de sus asesores, José Farache, sefardita oriundo de Gibraltar, con el que entabla amistad.

José Farache, que tiene con Rafael una amistad filial y al que considera descendiente de judíos conversos, le cuenta la existencia de una familia sefardita asentada en el norte de Marruecos y en el Reino Unido que lleva el apellido Cansino. Rafael rebusca en libros viejos en la Biblioteca, y lee la *Historia de los judíos españoles* de Amador de los Ríos, encontrando nuevas evidencias de sus antepasados judíos... Surge de ahí una nueva dirección para su lirismo, que se orienta a la Biblia, a los profetas, al estilo cortado y vibrante del salmo. Comienza así en RCA el proceso de interiorización del judaísmo como pertenencia y, quizá también, como fe.

1906 (Junio) Comienza a trabajar como periodista en *La Correspondencia de España*.

Gracias a la influencia de Catarineu, Luis Bello le publica una crónica en *Los Lunes de El Imparcial*. Cansinos comienza a abrirse camino en el difícil mundo de la prensa.

1908 Vive en la calle Escalinata, 8 y 10, piso principal.

1909 (Marzo) Alquila una casa en el principal derecha de la calle Mira el Río Alta, 15.

1911 Comienza a frecuentar el café Colonial de la mano de Daguerre.

1914 Llega a Madrid procedente de Francia el escritor Max Nordau acompañado de su mujer y de su hija Maxa. José Farache le presenta a Cansinos, que a principios de siglo había traducido su novela "Matrimonios morganáticos", estableciéndose entre ambos relaciones amistosas.

Ramón funda una tertulia literaria en la antigua botillería de Pombo. Asisten a la inauguración Manuel Abril, Bartolozzi, Ricardo Baeza, Goy de Silva, los hermanos Zubiarre, Tomás Borrás, AVECILLA, Cándamo, Andrés González-Blanco, Alcaide de Zafra... y Cansinos Assens, al que Ramón ofrece la presidencia y nombra socio fundador, cargos por los que el sevillano muestra muy poco entusiasmo.

1915 *La Novela de Bolsillo* premia (quinientas pesetas) y publica *El pobre baby*.

(02/12/1915) Es nombrado correspondiente de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras.

1916 La representación de su cuento *El misterio de la jota*, adaptado para la escena por Manuel Cerezo Garrido, se estrena en el Novedades y le proporciona buenos beneficios económicos.

Yahuda le propone a Cansinos que haga periodismo a favor de los aliados, pero el sevillano rehusa por motivos de conciencia antibelicista.

1918 Cansinos Assens, influido por Huidobro, proclama caducado el Modernismo y propone un nuevo movimiento poético, el Ultra, al que Xavier Bóveda da difusión en *El Parlamentario*. Nace así el *Ultraísmo*.

Comienza una lucha feroz por el protagonismo de la Vanguardia. Huidobro discute con Ramón y Guillermo de Torre se enfrenta a los dos. Pierre Reverdy escribe a Cansinos desde Francia, acusando al chileno de haberle usurpado el título de inventor del *Creacionismo*... Intervienen también Joaquín Edwards Bello, primo de Huidobro, Rafael Lasso de la Vega, Eliodoro Puche, etc. Probablemente en este tiempo comenzó RCA a incubar su novela *El Movimiento V. P.*

1919 (20 Junio) En el número 22 de la revista *Grecia* comienza a utilizar el seudónimo de Juan Las. *Las* significa en francés "cansado", "hastiado".

1920 Marzo. Hacia el mes de marzo de 1920, en plena efervescencia ultraísta, Jorge Luis Borges se acerca a la tertulia de Cansinos en *El Colonial*.

1921 Vive en la calle Morería, 8-10, en el principal izquierda, con ventanas frente al Viaducto.

El Movimiento V. P.

1922 Escribe una novela corta, *La leyenda de Sophy*, basada en la vida de Sofía Giardin, con la que mantuvo una estrecha relación.

1923 Manuel Aguilar deja su cargo como director de la Sociedad General Española de Librería y crea su propio sello editorial. Manuel Ciges Aparicio pone en contacto a Cansinos con Aguilar, iniciando con el editor una colaboración como traductor que durará hasta el final de su vida. La primera obra que traduce es *La Atlántida* de Pierre Benoit.

(18/08/1923) En la novela corta *Ancilla Domini*, inspirada probablemente en un acontecimiento de su vida personal reciente (?), Cansinos aparece enredado con una muchacha de servicio, Placidia, y envuelto en un drama de celos con su hermana.

1924 (19 Octubre) Jorge Luis Borges publica en *El Faro de Vigo*, *A Rafael Cansinos Assens*, que al año siguiente incluye ligeramente modificado en uno de sus primeros libros, *Luna de enfrente*.

1925 Marzo. Cansinos Assens, a petición de su director, Joaquín Aznar, se convierte en el crítico literario de *La Libertad*.

Le conceden el premio de la Real Academia *Castillo de Chirle* por su labor de crítica literaria.

1926 Enero. Es nombrado Officier de la Académie de Francia.

(30/03/1926) Conoce a Josefina Megías Casado, natural de Don Benito, Badajoz, con la que tendría una relación amorosa que durará hasta la muerte de ella en 1946.

1927 Se funda la CIAP –Compañía Ibero Americana de Publicaciones- a cuyo frente figura el banquero y presidente del Colegio de Doctores, Ignacio Bauer. Cansinos sentía auténtica aversión hacia Bauer desde el día en que le fue presentado y le propuso ser su negro a cambio de promover la carrera del literato. Sus encuentros fueron siempre desencuentros. La CIAP, comprando empresas, se hizo en muy poco tiempo con el control del mercado editorial español y Cansinos Assens pasó a engrosar la lista de autores *non gratos*. Si a partir de 1925 se deduce por la bibliografía que Cansinos baja el ritmo y el número de libros propios o traducidos, probablemente desanimado por la falta de eco de su obra, a partir de 1927 prácticamente desaparece del panorama editorial. En 1930 se recupera como traductor con la entrada de Manuel Aguilar en escena, pero como autor Cansinos ya no tendrá presencia en las librerías hasta los años 80, casi veinte años después de su fallecimiento. El año 1927 marca la fecha de inicio del declive de Cansinos, que será progresivo hasta el total olvido de su figura como escritor.

1931 Sus hermanas reciben una herencia que le permitirá a Cansinos llevar una vida más holgada. Cansinos seguía conviviendo con su hermana Pilar.

1938 (25/08/1938) A petición de RCA la Junta de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico se hace cargo de su biblioteca para su conservación durante la Guerra Civil. Su archivo, hoy conocido como Archivo Rafael Cansinos Assens, en algún momento de la guerra fue trasladado al domicilio de su compañera Josefina Megías en la calle Goya.

1939 Se traslada a la Avenida de Menéndez Pelayo, número 57, segundo piso.

1940 (16/10/1940) La dictadura fascista concluye el expediente de depuración de RCA y, bajo la acusación de ser judío y llevar una vida rara, el Secretario de la Dirección General de Prensa del Ministerio de la Gobernación le comunica: “Que queda invalidado para ejercer la profesión de periodista”.

1942 En una misteriosa *Colección Universo* aparece la obra de Cansinos *Mitología*, dividida en cuadernillos. La obra no lleva el nombre del autor en la portada. En el último de los cuadernillos, al final, figura “R. Cansinos Assens”.

1943 Fallece su hermana María Josefa a causa del mal de Pott (tuberculosis de columna vertebral).

1945 Agosto. La Biblioteca Nacional le devuelve su biblioteca, que la había depositado allá durante la guerra civil, muy mermada.

1946 (11/07/1946) Fallece, de forma súbita, Josefina Megías. Esta mujer custodió durante años, en su casa de la calle Goya 113, el actual Archivo Rafael Cansinos Assens.

1949 Noviembre. Fallece su hermana Pilar con la que había convivido toda su vida.

1950 Septiembre. Comienza a trabajar en la casa como criada Braulia Galán Lancha, futura esposa de RCA. Sobre su relación con ella puede consultarse el “Álbum familiar” en *La Nueva Literatura* (Diputación de Sevilla, Sevilla, 1998) donde hay unas declaraciones de la propia Braulio sobre su vida con Cansinos.

1952 Junio. Es elegido miembro de la Academia Goetheana de Sao Paulo.

La novia escamoteada de RCA aparece en la selección de Federico Sainz de Robles *La novela corta española*. Promoción de *El cuento semanal* (1901-1920), publicada por Aguilar en Madrid. ¿Es la primera vez que se publica una obra suya en España desde 1937?

1953 (08/12/1953) Recibe un homenaje en Buenos Aires en el club social Las Heras con motivo de su setenta aniversario (en realidad cumplía 71). Lo organizan César Tiempo, Luis Emilio Soto y Jorge Luis Borges.

1958 (09/12/1958) Nace su hijo Rafael Manuel en el domicilio familiar de Menéndez Pelayo.

1964 Escribe el que será su último poema, un salmo titulado *El último deseo*.

El lunes 6 de julio fallece, al atardecer, en el Sanatorio Rúber de Madrid, calle Juan Bravo, 38, en la habitación 218.

(08/07/1964) César González Ruano escribe una necrológica en ABC. Fue la única de la prensa española. Posteriormente, en la revista *Índice*, Gerardo Diego también dedica un texto breve a la figura del sevillano. Los dos estuvieron en el entierro de Cansinos en la Sacramental de San Justo de Madrid, aunque Gerardo Diego se quedó en la puerta del cementerio. Asistieron siete personas.