

Francisco Umbral

La escritura perpetua



La escritura como química esencial del escritor, previa a la vida, la biografía o la vocación, es analizada en este brillante ensayo de Umbral, que ha centrado sus reflexiones en un modelo de escritor/piloto. César González-Ruano, que escribió diariamente toda su vida e hizo el último artículo por la mañana para morir por la tarde. La escritura perpetua o absoluta, la incesante transformación del mundo en texto, la suplantación vida/literatura, recíproca e incesante, la explicación inexplicable del escribir: toda una antropología del hombre/escritor o del escritor/hombre es lo que plantea este ensayo con lucidez, velocidad, actualidad, gran aporte literario y pensamiento abierto y decisivo.



Francisco Umbral

La escritura perpetua

ePub r1.0
Titivillus 05.03.16

más libros en epubgratis.org

Título original: *La escritura perpetua*
Francisco Umbral, 1989
Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

La escritura perpetua no es sino la afirmación perpetua del yo. Todos afirmamos el yo viviendo, sencillamente. Vivir es afirmarse, como el que dijo que «vivir es defenderse». Sólo que el escritor, además, va dejando, como una baba de caracol, brillante, una estela de prosa por la que esa afirmación se hace más visible. No hay otra escritura que la escritura perpetua, ya que, el escritor que realmente lo es, escribe siempre, incluso cuando no escribe: sobre todo cuando no escribe.

El escritor tiene una visión literaria del mundo, tiene un monóculo que nunca se le cae, ni siquiera cuando duerme, y con ese monóculo ve una realidad más o menos real que la de los otros. Ser escritor es no acceder al mundo. No pasar jamás más allá del monóculo.

Pero ocurre que, además, hay escritores que, efectivamente, escriben a diario, toda su vida, y publican a diario, o por grandes bloques, y éstos son los ejemplos más visibles de la escritura perpetua, de esa perpetua y monstruosa afirmación del yo que es la literatura.

La literatura, como afirmación incesante y creciente del yo, no supone, claro, que el escritor esté hablando siempre de sí mismo. Pero cuando escribe de lo que ve, de lo que le rodea, de lo que viaja, las pirámides de Egipto o las cataratas del Niágara, está hablando de sí, está dándonos sus pirámides y sus cataratas (esto lo sabemos desde Kant). Y, por otra parte, al margen de la interpretación inevitablemente subjetiva de las cosas, el mero hecho de escribir supone ya una afirmación fáctica del yo, como en el aceitunero lo supone el varear sabiamente un olivo.

No hay otra escritura, pues, que la escritura perpetua. Se es escritor por siempre y para siempre, o no se es. De ahí que no creamos mucho en los escritores de domingo. El caso del escritor que publica a diario o a plazo fijo —el columnista de hoy o el folletinista de ayer—, no hace sino visualizar, ya lo hemos dicho, este extremo de la escritura perpetua, que supone ir transformando la vida en texto a medida que se produce, ya que, aunque se escribe sobre el pasado, se escribe siempre desde el presente, como nos enseñan las últimas investigaciones en torno a la memoria humana.

CGR es un caso perfecto de escritura perpetua, por cuanto fue pasando la vida a texto, obstinadamente, día tras día, durante casi toda su vida (en este libro nos referiremos exclusivamente al CGR cronista), y la escritura, en él, no es que sea paralela de la vida, sino que ambas son una misma cosa.

Un fácil análisis economicista nos revelaría que CGR en buena medida, escribió al día para vivir el día, pero cabe preguntarse, posteriormente, por qué eligió eso y no otra cosa. Vivir es afirmar el yo, ya está dicho, y cada cual tenemos una manera de hacerlo. CGR encontró la suya en leer cada día su nombre en los periódicos.

Pero la escritura perpetua supone una perpetua renuncia a la vida. Se vive para escribir lo vivido, y si esto le ocurre, en buena medida, a todo escritor, en el escritor diario llega a ser monstruoso. Uno ya no sabe si vive o acumula material para escribir (mediante la necesaria crítica, naturalmente).

Así, la perpetua y natural afirmación del yo —vivir es afirmarse—, se convierte en todo lo contrario: uno sólo se afirma si publica. Se trata, pues, de un proceso de drogadicción. «Soy más yo cuando me drogo». Y luego: «Si no me drogo no soy yo». Pensadores como Unamuno y Ortega cayeron en esta droga del periodismo, porque la afirmación diaria del yo, en el periódico, es deslumbrante y presentísima. Con muchos de sus artículos hicieron libros, pero el verdadero éxito del libro ya lo habían gozado, día a día, en el periódico.

Cosa no muy diferente ocurre con el lector. Cuando llega a ser un nicotinado de determinado columnista, extraña, luego, a ese columnista en libro:

—Sí, bueno, el libro está bien, pero yo le prefiero en el periódico.

La escritura perpetua, en este sentido, es como un matrimonio que se establece con el

lector. Un matrimonio que no soporta infidelidades ni ausencias. El lector se acostumbra a esa controversia diaria con el columnista, y no soporta fácilmente que se la interrumpan, aunque esto suele molestar a los directores en su protagonista.

La escritura perpetua, publicada o no, es, no sólo una afirmación del mundo. El columnista acerca el mundo a sus lectores. La escritura perpetua, como entrega no diaria, sino a plazo fijo o incierto, es la manera más pura de ir traduciendo el mundo a texto: es la manera de que el libro se convierta en la verdadera vida del escritor, y la vida, en mero incidente doméstico (aunque se trate de un divorcio, por ejemplo).

Lo que nadie conoce, salvo el autor, es la capacidad de succión de un libro. Al libro todo le vale, todo lo aprovecha, y lo que no le hace daño, nietzscheanamente, le hace más fuerte. Sólo que nada le hace daño. Aunque se trate de un libro sobre la Baja Edad Media, la conversación de la santa esposa con la cocinera, sobre el menú del día, puede enriquecer las nociones del autor sobre gastronomía medieval. Alberto Moravia, una vez, escucha a su esposa y a la cocinera hablar en la cocina sobre lo que van a hacer de cena. Y esta conversación le da resuelto el delicado problema de lo que comían Ulises y Penélope en la Odisea.

La escritura perpetua, pues, es la que incesantemente transforma la vida en texto, y el escritor que nos hace esto más visible es el cronista, hoy columnista. La escritura es perpetua o no es tal escritura. El escritor de raza está escribiendo siempre.

En realidad, y como parece obvio, todo hombre está siempre traduciendo su vida a pensamiento. Ver las cosas es pensar las cosas. Por eso nuestro proceso mental no es puramente vegetativo. Vivir las cosas también es pensar las cosas, en un proceso de desdoblamiento que nos hace asistir a nuestra propia vida, y que es el origen de casi todas las neurosis. La explicación de que nuestra especie sea una especie neurótica. Por eso precisamente le fascinan a uno los animales, todos los animales, porque viven en otro plano, en el plano puro de lo inmediato, de lo directo —«fornican directamente», dijo el poeta—, y no se ven vivir.

Verse vivir es ya no vivir, sino asistir a la propia vida. Y la situación límite de este proceso es la escritura. El escritor, el hombre que, además, perpetúa ese espejismo de verse vivir, espejismo al que llamamos literatura, es el neurótico total que ya, jamás, accederá a su vida en directo, sino a través del monóculo literario, por decirlo de una manera elegante que ya hemos utilizado.

CGR se elige escritor, como tantos adolescentes, creyendo que así va a vivir más, pero lo que pasa es que vive menos, porque la literatura está siempre exigiendo unos réditos de la vida. La escritura perpetua es la distancia perpetua entre el escritor y la realidad.

Un fácil economicismo nos llevaría a pensar que el que escribe todos los días es porque tiene que comer todos los días. Más bien diríamos que el que elige escribir todos los días —habiendo tantas cosas que hacer—, para comer todos los días, es escritor sin remedio.

La escritura perpetua como perpetua afirmación del yo. Pero la escritura perpetua no sería posible si el mundo no fuera perpetuamente literario. Escritor es el que polariza, involuntariamente, todos los mensajes literarios del mundo, o alguno. Así la escritura perpetua no hace sino reflejar la perpetua literaturidad del mundo: el mundo como texto, ya lo hemos dicho, incluso antes de que alguien lo ponga por escrito.

Y esta modesta idea no viene a fijar un mundo ordenado o desordenado, sino sólo a afirmar que el mundo, con todo su caos y sus eternos resortes de azar y necesidad, resulta siempre susceptible de ser ordenado en texto, de ser leído como tal.

Sin duda, es el hombre, naturalmente, quien da coherencia al discurso de las cosas, discurso simultáneo, caótico y lo que Romain Rolland llamaba «unanimista». Viene a decir Kant que el mundo lo creamos/ordenamos con nuestra mirada, y decían los románticos que el paisaje no es sino un estado de ánimo.

De modo que el hombre que quiere traducir la vida a texto, el hombre que lamenta

morirse «sin haber expresado el grito de las gaviotas» no está lamentando otra cosa que no haberse expresado a sí mismo por completo. Es su mundo el que necesita poner en limpio, es él mismo quien ansia transmutarse en texto. Dice Borges, sobre Quevedo, que, «antes que un hombre, es una vasta y poderosa literatura».

Todos quisiéramos ser esa vasta y poderosa literatura, y la manera cotidiana de intentarlo es hacerse cronista de la vida que pasa. Éste es el gran empeño de CGR, fallido y no, y por eso vamos a privilegiar, en este libro, su labor de cronista por sobre su labor de novelista, poeta, reportero, biógrafo, memorialista, etc.

La crónica, por otra parte, es lo que mejor hizo, aunque tenía oficio para hacerlo todo, pero lo urgente, en él (una urgencia de toda una vida) era expresarse expresando el mundo en su grito más inmediato de cada día, como el grito de las gaviotas. CGR es así, no sé si el más alto ejemplo, pero sí el más visible, el más utilizable como ejemplo de escritura perpetua, de transmutación diaria, eterna, incansable, de la vida en texto.

La escritura perpetua no es sino uno de tantos intentos de la criatura humana por fijar el tiempo mismo; la crónica explica su éxito por su fracaso: al tiempo no hay quien lo fije. Cuando un cronista —CGR—, en libro o artículo, llega a esta persuasión, el tiempo ya le glorifica tanto como le destruye.

«Muchos días salgo y entro, siempre tarde, en casa con cara y corazón de otros tiempos. Como si en pleno julio exterior, en pleno interior otoño, abril fuera en mis ojos y, huésped mía, estrofa de percal, frescos brazos de un alma ligera y relimpia, tuviese a la primavera». El artículo se titula *El couplet* y trata de la vuelta de este género a la actualidad (a la actualidad del tiempo de la crónica). Es un artículo movido, vivo, y se inicia ya con un jaleo: «Muchos días salgo y entro, siempre tarde». El artículo nos mete de golpe en el fragor de una vida. El artículo está vivo. Don Antonio Machado pedía que el poema terminase en movimiento, con un rasgo de vida, más que con una sentencia. El artículo literario, que tanto tiene que ver con el poema en prosa, se diferencia de cualquier otra clase de artículos por eso: por el movimiento, porque dentro de él vive un hombre, autor, o viven varios.

El hallazgo estaba ya en Larra, frente al ladrillamen de la prosa neoclásica. Es un hallazgo, ya digo, que pasa de la poesía a la prosa, de Bécquer a Larra, aunque esto sea un imposible cronológico.

Pero la primera frase del artículo se completa así: «con cara y corazón de otros tiempos». El artículo, pues, va a ser elegíaco, o más bien, va a ser un juego entre la elegía y la prisa de la vida, la vida de prisa, como le gustaba decir al autor.

El arranque es decisivo. Lo que empieza a ras de tierra, a ras de la ideación penosa, es imposible levantarlo. Hay que entrar en tromba en la cuartilla. La literatura tiene las mismas leyes que la poesía. Todo texto quedará siempre regido por su arranque (a no ser que tenga dos, cosa frecuente). Los comienzos son importantes. Dan el tono y crean el ritmo. «Como si en pleno julio exterior, en pleno interior otoño, abril fuera en mis ojos y, huésped mía, estrofa de percal, frescos brazos de un alma ligera y relimpia, tuviese a la primavera».

El paralelismo/contraposición julio exterior interior otoño, manifiestan ya la voluntad poética, concretamente barroca, de esta prosa, más la belleza añadida del cambio de lugar del adjetivo: «exterior» va después de «julio». «Interior» va delante de «otoño». Queda así más retórico. No puede decirse, precisamente, aunque es un urgente artículo de periódico, que se trate de una prosa descuidada. «Abril fuera en mis ojos». «Fuera» por estuviera o habitara es una audacia gramatical que viene a enriquecer el párrafo. «Estrofa de percal» es una metáfora que reúne lo culto con lo popular o costumbrista de manera muy peculiar en el autor. «Frescos brazos de un alma ligera». El ponerle brazos al alma está muy en la poesía de vanguardia que CGR cultivó en su juventud.

Pero el alma es «ligera y relimpia». *Relimpia* viene aquí a consonar con *percal*. Relimpia es palabra muy del pueblo, muy de mujeres que tienen la casa «como los chorros del oro». Se nos va dibujando así, como sin querer, una criatura femenina, joven y popular: la primavera.

La primavera es una criada relimpia con el alma de percal. La primavera es una estrofa —la primavera es corta— de percal. ¿Costumbrismo? Se trataría, en todo caso, de un costumbrismo muy trascendido, cogido muy desde arriba, que no arranca desde abajo para tratar de elevarse (vano empeño de Mesonero), sino que desciende de la poesía a la costumbre, pasando por la urgencia del periodismo.

Y todo esto en cuatro líneas y media. ¿Puede decirse, de un escritor que escribe así, que es un escritor fácil, ligero, urgente, superficial? Se trata, por el contrario —escribió así toda su vida, sin abandonarse nunca— de un manierista y de un barroco indeclinable, que pesa y mide todo lo que hace. Ruano es fácil por rápido, pero no por descuidado, la escritura es en él una disciplina férrea (no abandonarse jamás a la frase hecha). Quiere ser poeta en cada renglón. La rapidez física, cronológica, no debe engañarnos respecto a la subconsciente y poderosa elaboración mental y literaria.

«Aunque en el Retiro existan varios estanques, uno sólo tiene honores de tal, honores casi de lago, de lago misterioso que, reducido después por barandillas y contenciones,

parece haber estado allí desde el principio del universo mundo. Desde León Pinelo —no sabemos cómo se le escapó al mismo Plinio— hasta don Pedrito de Répide, castizo y dengue, mágicamente preciso, sospecharon los poetas —ésos que tienen siempre razón— que el estanque grande del Retiro era nada menos que un desesperado dedo del océano que la tierra no había conseguido sumergir.»

Lo que parece que va a entrar de lleno en el costumbrismo, se escapa por la imaginación. El autor, en el estanque mayor del Retiro, no ve un estanque mayor del Retiro, no ve un estanque, sino un lago, y nada menos que un lago que lleva allí «desde el principio del universo mundo». Esta referencia a lo cósmico ya es poética. Nos hemos salvado del costumbrismo municipal y espeso. Tras la erudición clásica, la erudición reciente, caliente y castiza: don Pedrito de Répide, adjetivado de dengue, manera de no decir homosexual que dice mucho más, literariamente, que homosexual. Y el Don chocando con el diminutivo, que es también una manera muy ruanesca de apelar, lo que nos descubre que el escritor —como todo escritor de raza— no es insensible, ni mucho menos, a la magia de los nombres.

Suponer que el estanque del Retiro no es una cosa artificial, sino un accidente natural, presenta ya una actitud lírica ante las cosas, y el lirismo es lo único que puede salvarnos del costumbrismo, costumbre que llega mucho más lejos de lo que creemos.

Pedro de Répide, gran cronista de la Villa, tuvo siempre la devoción de Ruano, y no sólo por sus méritos literarios, sino porque lo conoció en su juventud, que en Répide era madurez, y porque, luego, el exilio y la nostalgia hicieron de él una figura mágica (Répide volvería a España, a Madrid, sólo para morir). Ruano, ya lo iremos viendo a lo largo de este libro, rinde culto a los hombres/metáfora, a las figuras, no siempre literarias, ni mucho menos, que le permiten hacer literatura, porque son literarias en sí.

El hombre como cosa, el hombre literariamente cosificado, el candelabro humano, es un objeto que se le da muy bien a Ruano (delfín máximo de Gómez de la Serna) como motivo literario: de ahí su gusto por la necrología: no se trata de hacer fácil retórica sobre el muerto, sino de que un muerto, conocido o desconocido, ilustre o anónimo, se ha convertido en una cosa cosa, pero en la cosa más llena de significaciones. El hombre/cosa, muerto reciente o histórico —Baudelaire— tiene para GGR la fascinación doble y ambigua de ser hombre y de ser cosa: una biografía que glosar y una anatomía que describir. Ruano no creyó nunca que la literatura fuese mucho más que pupila y muñeca, casi como la pintura.

Saber «ver en lo que es» (Stendhal) y saber dibujar. Lo demás es vaga y amena filosofía. Si Ruano ve los hombres como cosas, como objetos vivientes en los que importa más la escenografía que la psicología —sería vano llamar a esto superficialidad—, ve las cosas, a la inversa, como seres, y se resiste a aceptar el estanque del Retiro como un lago municipal. Prefiere creer que se trata de un lago natural, de algo que se ha formado por sí mismo en los tiempos de la creación del mundo, y a lo que luego no hay más que poner barandillas.

A este último proceso hechizante podríamos llamarlo asimismo, si no estuviera tan compensado, en el autor, por el proceso contrario y cultísimo: la cosificación de las personas, vivas o muertas. El llegar a prescindir de juicios morales —Ruano es un poco amoralista, como Proust— para ver en una persona sólo una cosa que se mueve, que tiene voz y mirada, no es pintoresquismo (como creía el propio Ruano: alguna vez lo dijo), sino el final de un proceso de cultura más interior que exterior, por el que el hombre resulta sernos todo exterioridad, y esa exterioridad nos brinda su mejor lectura. Ruano habló alguna vez de «esa broma de la vida interior».

«Sobre nuestro castizo, tentacular, polícromo y matritense Rastro se podría escribir una enciclopedia, entre otras razones porque ningún otro espectáculo es más enciclopédico que él».

Seguimos en lo que estábamos: el animismo de las cosas y la cosificación de los hombres. A Ruano le fascina el Rastro, como a su maestro Ramón, por dos razones en cierto modo contrapuestas: porque es la apoteosis de la nostalgia y porque supone un surrealismo espontáneo y en crudo. Los hombres son psicología. Las cosas son literatura. Ruano es más literario que psicólogo, aunque sepa ver muy bien la psicología de los hombres en lo que, como ya hemos dicho, tiene de exterior, de manifestada.

Ruano, después de haber vivido en todas las capitales de Europa, profesa la religión del madrileñismo (sin «amigos de la capa» ni otras coñas, por supuesto). Y profesa, sobre todo, la religión de la nostalgia. Ejerce todos los días, personal y literariamente, en el ritual del pasado, remoto o reciente, pues sabe que la literatura no es sino el deslizarse del tiempo sobre las cosas, aunque nunca lo formulase así.

El Rastro es un desastre. El Rastro es la acumulación involuntariamente nostálgica y caótica de las cosas. El Rastro es el revés del Museo del Prado. Madrid vive entre el Rastro y el Museo del Prado. El Museo es el cielo de las cosas, y el Rastro es su Infierno o Purgatorio.

En Madrid, las familias buenas, reducidas en la resaca de sus cosas, van al Museo, y las familias malas, «perdis», que se decía en la época isabelina, van al Rastro.

El Rastro es fascinante, pues, para un escritor, como resaca de la playa y el puerto de la vida, como nostalgia desordenada. Del Rastro se puede estar escribiendo siempre. Ruano lo dice: «Uno mismo ha escrito muchos artículos sobre el Rastro». En el Rastro encuentra Ruano esa nostalgia inmediata de las cosas. Esa nostalgia motivada por la vida de nuestros padres o nuestros abuelos, y que es ya la literatura. Pero también se encuentra a Lautreamont.

Es decir, el paraguas sobre la cama de operaciones: el absurdo. Uno piensa que todo el surrealismo está marcado por la memoria de los objetos de la generación anterior, y que en cierta medida es una reacción contra esa memoria, una manera «rebelde» de utilizarlos, pero una imposibilidad, en fin, de deshacerse de ellos.

Todo el surrealismo es una protesta contra el mundo burgués, anterior y vigente, pero una protesta que *incluye* ese mundo, que lo *ama*. Nuestro autor, de formación vanguardista, no deja de experimentar en sí la doble fascinación de la sombrilla de la abuela y de ver esa sombrilla alineada con unas botas de pocero. Dos sensibilidades, múltiples sensibilidades literarias se confunden, pues, en el Rastro.

O en quien sabe verlo y mirarlo. Ruano, más sintético que analítico, no se detiene demasiado a diferenciar lo que es nostalgia incondicional (o irónica) del pasado, de lo que es ya emoción surrealista de nuestro tiempo: la fascinación del objeto por sí mismo, poetizado largamente por su falta de función.

Dijo el filósofo que «el sentido del objeto es el uso». Cuando el objeto entra en desuso, pues, se vuelve poético, inútil, sugerente. Ya no cumple una función, sino que sólo la evoca. Esto lo ha dado la literatura eternamente y lo ha dado el surrealismo rabiosamente, como nostalgia crítica, que me gusta decir a mí. Todo está resumido en la frase de Novalis: «Otorgó a lo cotidiano la dignidad de lo desconocido».

El Rastro es cotidiano y desconocido. Tiene una rara dignidad aristocrática y popular. Claro que funciona por razones de oportunidad y economía, pero eso apenas nos importa. Tenía que haber habido una generación literaria del Rastro, como hubo una del Viaducto. El nostálgico sólo verá nostalgia, en el Rastro, y el hombre de mirada actual sólo verá asociaciones insólitas de las cosas, el azar y la necesidad de nuestro tiempo, lo que un día se llamó surrealismo, la relación metaforizante de todo con todo.

Ruano trata el Rastro, como la vida, en el filo de ambas sensibilidades. CGR nace en la calle del Conde de Xiquena, muy cerca de Recoletos, donde un ferrocarril de Cafés y terrazas de Cafés invita e invitaba a una continua vida social y lo que entonces se llamaba bohemia. Es hijo único de matrimonio venido a menos. Estudia Derecho y en seguida descubre en el periodismo una manera fácil de vivir, ganar dinero y aparecer en sociedad brillantemente. Él confesaría, muchos años más tarde, lo que le dijo una vez su amigo y maestro, el periodista Manuel Bueno, fusilado en Barcelona, cuando la guerra, por los republicanos:

—Ruanito, hay que hacer algo más que ser encantador y escribir en los periódicos.

Manuel bueno había sido encantador y había escrito en los periódicos. Pero no había hecho Obra, como se dice pedantemente en el mundo literario. Nada quedó de él. CGR hace libros al mismo tiempo que su intenso periodismo, pero son libros, asimismo, periodísticos, encargos. Escribe poesía, al tiempo que sus reportajes y artículos. Pertenece casi al 27, por edad, pero sólo luce en él el periodista literario. ¿Por qué? ¿Hay una conspiración contra Ruano? Nunca hay una conspiración. Lo que sí hay es un rechazo de clase. Los del 27, aquella generación de profesores, que pueden dedicarse a estudiar y leer, que no necesitan hacer reportajes de crímenes para vivir, ignoran en buena medida al escritor/periodista. Esto es pura sociología literaria. Pero también es cierto lo contrario: es decir, que los versos de Ruano no acaban de ser buenos, están en todo sin estar en nada. CGR tiene un gran oído literario y lo mismo sale por Vicente Huidobro que por Garcilaso.

Más escritor que poeta, su poesía es literaria. Uno ha procurado distinguir siempre entre el hallazgo literario y el poético. Un poema no es una sucesión de hallazgos literarios. Con una sarta de greguerías no puede hacerse un buen poema: por eso Ramón no hizo poesía, aunque muchas de sus greguerías fuesen poéticas.

El poema es una concepción total e inefable que tiene poco que ver con el hallazgo literario. El hallazgo literario queda muy bien en prosa, pero queda prosaico en la poesía. Un poema no es una alfombra de nudos que se confeccione ensartando hallazgos literarios.

CGR, que alterna en Recoletos con todos los grandes del 27, jamás llega a ser un 27. Y no sólo porque tenga que hacer periodismo para vivir (para vivir como él quería), sino porque es poeta en prosa, pero raramente en verso.

Y viene a coincidir, además, con la generación más exigente del siglo, la que ya no quería saber nada de los Machado, por ejemplo. Su facilidad de pluma le permite intentarlo todo, del soneto al surrealismo, y en todo está él, pero apenas está la poesía, tal y como se entendía en los años veinte.

Un escritor no se frustra por las circunstancias exteriores. Ni siquiera por las interiores: mala salud, depresiones, etc. Un escritor se frustra cuando no encuentra su tono, su género o su acento. CGR logra la aceptación del gran público en su periodismo literario.

Eso le bastó a Larra, pero Larra tiene una actitud cívica y crítica muy concreta, mientras que Ruano cree que basta con la literatura. Lo leen las porteras y las marquesas, pero no dice nada moral, político, intelectual, a los intelectuales. De otro modo habría sido el Larra de su momento.

En una época muy cercanamente heredera del XIX, el escritor es moralista o no es nada. Hay una moral conservadora para las clases conservadoras y una moral progresista que apasiona a todo el progresismo ideológico y científico. El amoralismo se paga, como lo pagan Wilde. Gide o Byron, cada uno en su país. La sociedad convierte al escritor en el arca de sus ahorros morales, y quiere cobrarse periódicamente el crédito de una comedia, una novela, un libro donde se le ratifiquen sus principios, liberales o conservadores. El escritor que dilapida ese caudal, que supuestamente se ha depositado en él, mediante un juego de ingenio cínico, o

entregándolo al arte por el arte, sufre el castigo airado de su sociedad. Esto que les pasó en grande a los escritores que hemos citado, le pasa a CGR en pequeño, pero él no es muy consciente de ello. Cree, sencillamente, que la *izquierda no le quiere*.

«En pocos años se nos ha ido alejando la madrileña Puerta del Sol. La Puerta del Sol ya sólo es un simbólico centro de Madrid, de este Madrid recrecido que tiene muchos centros, donde se ha desplazado la vida tentacular y ruidosa, ampliando su monarquía de ruidos».

Hasta ahora hemos dado aquí fragmentos de artículos de tema madrileño, parte de la inmensa obra madrileñista de Ruano. Ya se ha dicho que este madrileñismo no tiene nada de castizo, y que muchos de los artículos de CGR, con tema de Madrid, vienen del *Spleen de París*, de Baudelaire, mucho más que de los amigos de la capa y otras cosas así.

La mitificación de la gran ciudad es moderna, romántica, y se inicia precisamente con *Las flores del mal*, del citado Baudelaire. El primer Romanticismo es silvano, campestre, sólo habitado por la ruina medieval. El segundo, que es el de Baudelaire, se hace ya urbano, cosmopolita, artificial en sus «paraísos». Esto, más que una evolución literaria, es una evolución histórica: Europa se va llenando de grandes ciudades industriales donde pronto se hospeda el misterio, desde la miseria a la prostitución.

El poeta comprende, de pronto, que ya no necesita salir al campo para nada. Y no digamos el prosista, el novelista, que, como Balzac, Zola o Proust, encuentran a la humanidad, múltiple y nueva, adunada en las grandes ciudades. No tienen más que observarla a medida que viven. Sólo los últimos novelistas suramericanos devolvieron la novela de la gran ciudad a la aldea: Macondo. Aparte Flaubert o Faulkner, cultivadores de lo provinciano, que es un estadio intermedio muy interesante de estudiar, por cierto, la novela moderna es la novela de la capital, desde *Manhattan Transfer* a *La colmena*. Toda la literatura decadente de Baudelaire, Lorrain, Huysman, Wilde, etc., es literatura de ciudad. García Lorca escribe *Poeta en Nueva York*. La obsesión general, sólo expresada por un folletínista, son «los misterios de París».

CGR ha escrito sobre todo de las grandes ciudades de Europa y, concretamente, de su carácter de grandes ciudades, más que de sus valores urbanos o históricos. Paul Morand es el gran cronista de la gran ciudad, de Venecia a Barcelona, y en CGR hay mucho paulmorandismo. El escritor ha comprendido que la urbe es un venero literario mucho más rico y nuevo que la campiña. La nueva literatura es consecuencia de la revolución industrial.

En el campo no pasa nada, en el campo hay que inventárselo todo, como se inventa Don Quijote sus aventuras. En la ciudad, por el contrario, no paran de pasar cosas. Londres tiene su Dickens como París su Balzac.

CGR, habiendo vivido en casi todas las ciudades de Europa, grandes y pequeñas, restringe a Madrid la segunda mitad de su vida, y decide descubrir, artículo a artículo, «los misterios de Madrid», hacer de Madrid una ciudad tan enlaberintada como París, pues sabe que a las ciudades las hacen los escritores.

Ya lo había dicho Oscar Wilde:

—La niebla sólo empezó a caer sobre el Támesis cuando lo decidieron los lakistas.

El Madrid que ve Ruano, ya en su madurez, es el de los años 40, 50 y 60. Un Madrid cambiante que se va haciendo gran ciudad, que se va despegando del «poblachón manchego» que viera Azorín, y CGR señala con fina sensibilidad ciudadana lo que Madrid gana o pierde en cada cambio. En todo caso, parece haber adoptado la máxima de Cocteau: «Ciudadano universal en París». Y se instala para ser ciudadano «universal» en Madrid.

Así, cuando engrandece Madrid, se está engrandeciendo él mismo, que es su cantor último, máximo y cotidiano. Cela con *La colmena* y Ruano y con sus artículos nos dan el Madrid de la larga postguerra.

«Los libros de viejo son todo un concepto conversacional, un valor entendido que no quiere decir necesariamente que los libros sean viejos, ni antiguos, ni tampoco usados. Exactamente, quiere decir que son libros de ocasión, bien por el precio a que pueden comprarse, respecto al que tienen en una librería de nuevo, bien porque su rareza suponga su inexistencia en éstas».

Mucho escribió Ruano sobre los libros de viejo. Gusta de ellos por tres razones:

Por la aventura de buscarlos.

Por el placer de leerlos.

Por el lujo de tenerlos.

Hay dos clases de lectores: el omnilector y el recurrente. Ruano recurre siempre a los viejos libros, a los «maestros menores», como él decía, refiriéndose, por ejemplo, a Samain. En la literatura, como en la vida, es un conservador que se ha hecho un mundo limitado y no quiere salir de él. Aunque a veces se hastía de su propio monotonismo y se pone a leer a Henry Miller: «Es como abrir una ventana a un ventarrón», dice. (Henry Miller era «lo último» en los 60).

A Ruano le gusta la aventura de buscar viejos libros, o raros, y se imagina a Larra haciendo lo mismo, en otras traperías de libros de Madrid. En su manera vital de vivir lo sedentario del libro.

Luego, estos libros, Ruano los lee o no los lee. Ruano es un gran snob que escribe a diario de su esnobismo. Quizá compra libros raros para enseñárselos a las visitas. Aunque la verdad es que lee mucho en la cama —gran cama con cabecera barroca—, y hojea siempre estos viejos libros. Su intuición literaria, poderosa, le permite adivinar por dónde va el libro completo.

El libro, para Ruano, es un lujo del escritor, y su dandismo adolescente le ha marcado para el lujo. Tener libros difíciles o bellos es tener la cultura en casa, como Juan Ramón aseguraba tener la Poesía, más o menos, sentada en sus rodillas. «Por su gusto y por el mío».

No sé si Ruano leyó mucho o poco. Quizá mentía en la confesión de sus lecturas. Lo que a mí me parece es que leyó siempre a los mismos, de Saint-Simon a Somerset Maugham. Comprar los libros en la librería es horterera, claro. Lo nuevo es horterera.

Ruano busca libros usados, y no sólo por la pátina del tiempo, sino porque ve la literatura —su literatura— como un mundo cerrado donde difícilmente puede entrar algo nuevo.

Hay en esto un legitimismo literario muy curioso de estudiar en Ruano. Los buenos son los postrománticos y los vanguardistas de su juventud: se cierra a cualquier otra vanguardia. Tiene la conciencia —y la tiene porque lo necesita para vivir— de haber vivido un momento único de la Historia de Europa —«verdaderamente entrañable», lo llama él—, el que va de la última gallofa decimonónica a los vanguardismos de entreguerras. Y tiene, asimismo, la conciencia de ser el cronista español de eso; que no le quiten el sitio. En eso está.

—Hay que ver qué gentes ha conocido uno —me decía una vez.

Y estas gentes iban de Unamuno y Valle a Cela, de Palacio Valdés a Cocteau y Dalí. Era consciente. Ruano, de haber vivido en el meollo del cogollo del bollo, y de ahí iba sacando, muchas veces, sus artículos, y todo este material es lo que hace únicas sus *Memorias*. Ruano, en fin, es el ser interior a la literatura, el que sólo ha vivido literariamente —aunque él presuma mucho de putas y alcohol—, el que ha vivido las putas y el alcohol a través de la literatura, el niño/burbuja que jamás salió de la burbuja literaria, porque la realidad no le interesaba si no podía leerse o escribirse. Uno cree, hoy, que esto es una forma de psicopatía como otras —quizá porque uno mismo la padece—, y aquí está para nosotros el interés *clínico* de Ruano.

«El abanico, que tanto ha contado en la iconografía femenina y que ha sido uno de los objetos más característicos y graciosos de su uso, hasta el punto de que en alguna ocasión nos ha parecido la continuación natural de la mano, algo así como si la mano de la mujer terminara en abanico, sufrió hace unos años una terrible y poco explicable decadencia, de la que hoy lentamente se levanta, y entró en desgracia casi general, que lo dejaba poco menos que para abanicar clandestinamente aires muertos de vitrina y calores de casticista recuerdo nostálgico».

Estamos, con este artículo, como con los del Rastro, en el mundo de los objetos. De los objetos humanizados. Los objetos han fascinado siempre al escritor y nunca ha sabido muy bien qué hacer con ellos:

Flaubert los enumera.

Proust los explora.

Baudelaire los metaforiza.

Hay en esta pasión por los objetos una suerte de fetichismo general, de lo que llamaríamos fetichismo de la vida. Un objeto siempre es la metáfora de otra cosa. Ya hemos dicho que, según el filósofo, refiriéndose a los objetos, «el sentido es el uso». Lo que explica al objeto, tantas veces inexplicable, es el uso, la utilidad. La verdad es que los abanicos tienen muy poca utilidad respecto del calor.

Pero el ser humano segrega literatura. Sería fácil hacer una historia del abanico, desde los egipcios hasta hoy. Y lo que nos revelaría esa historia es que el abanico, más que utilitario, es suntuario.

El hombre se caracteriza por fabricar objetos suntuarios, inútiles, mágicos, bajo la más leve coartada de utilidad. El gran arte es otra cosa. El gran arte se justifica a sí mismo, supuestamente, por las sacralidades que representa —religiosas, cívicas, etc.—, y luego, abolida esta comedia, el gran arte asume en sí la sacralidad: es lo inefable del hombre, lo que el hombre crea más allá de sí mismo, el salto más allá de su sombra.

Bien, aceptamos el juego. Pero ¿qué pasa con los pequeños objetos, como el abanico, sin otra justificación que su leve y dudosa utilidad? Un abanico con paisaje puede ser tan bello que, en él, evidentemente, el significante desborda con mucho a lo significado. No hacía falta todo un Goya para darse un poco de aire. Por no hablar de los abanicos/álbum, enriquecidos con firmas ilustres.

El abanico, como tantas cosas, se va convirtiendo en un objeto inexplicable y fascinante, al que ya no explica su utilidad, como al gran arte no lo explica su *sacralidad*. El hombre produce belleza porque sí, a cualquier nivel, y con esto rompe los ciclos naturales de la economía del vivir.

El hombre es el único animal no económico. CGR no lo es. Por eso le fascina lo inútil; a los surrealistas les fascinaba como rebelión contra el utilitarismo burgués. Pero la revolución es más profunda. El hombre, en la guerra o en el arte, es un animal que se derrocha. Es el único animal descompensado. A esta descompensación la llamamos lirismo, y el pequeño lirismo del abanico manifiesta el fenómeno modestamente. Muchos escritores han experimentado la fascinación fetichista de los pequeños objetos femeninos, generalmente inútiles. Ruano es uno de ellos. Su instinto social le hace comprender lo que de creación social tiene el abanico. Y este aspecto es el que mejor glosa. La sensibilidad para la «socialidad» de las cosas es lo que al escritor le hace *cronista*: narrador del tiempo.

«Aunque literariamente crea que no hay mejor fuente para el escritor que la nostalgia, no me tengo, en cuestiones madrileñas, por un llorón castizo, ni mucho menos».

Se trata de una glosa de las «manuelas», cuando sólo quedaban dos o tres en Madrid. Evidentemente, lo que canta el escritor, en esta crónica, no es la manuela o el tílburí, o el landó, o el fiacre, o la calesa, como emblema de un Madrid mejor, sino la nostalgia de un tiempo que vuelve grupas. Pero no se entrega a lo fácil —no es un costumbrista—, sino que medita sobre el tiempo, a lo Jorge Manrique, y sobre las ropas

chapadas y los infantes de Aragón.

El costumbrista es el escritor llorica que cree que su mundo es el mejor de los mundos posibles, y que lo está perdiendo, pero esto es común a todo ser humano, y en Ruano lo hemos señalado. Cualquier inteligencia un poco superior ve que el tiempo es un distanciarse de las cosas, un ir «perdiendo la costumbre de vivir», como escribiera en su artículo póstumo. Lo que se va no son las manuelas sino los Manueles. O sea, los hombres, entre quienes estamos, naturalmente, nosotros mismos.

Y eso es lo que hay que glosar una y otra vez, pero no en abstracto, como los filósofos, sino en lo lírico, como los poetas. «Poeta es el que no da nunca una idea, sino una cosa» (Francis Ponge). Por ejemplo, una manuela.

Ruano es lírico, naturalmente, no sólo por el estilo, sino porque vive transverberado por el paso del tiempo, por el enigma —tan sencillo— del tiempo. Poco importa, pues, que fuese poeta en verso o en prosa. Lo que nos importa, aquí y ahora, es el lírico fundamental que dijo una vez:

—Ya sólo me calienta el sol de los jóvenes y el sol de los muertos.

El sol de los jóvenes era la gloria de un día. El sol de los muertos es la gloria de siempre. O el olvido para siempre, viene a ser lo mismo. El filósofo eleva su queja personal a deficiencia universal. Dice Hegel que cualquier filosofía no es sino la crónica de un tiempo puesta en aforismos. El lírico, al contrario que el filósofo, parte de lo particular —las manuelas— se da una vuelta por lo universal, y vuelve a lo particular. Sabe que toda verdad es verdad entrañada, en movimiento. Quiere que la vida viva en sus versos o en sus prosas. Por eso es poeta: porque no perpetra el pensamiento disociado de la vida, de la emoción inmediata, de lo cordial.

César González-Ruano canta las manuelas desaparecidas, y se pone así a un paso del costumbrismo llorón. Pero no hay cuidado. Le salvan dos cosas: el lirismo y el cinismo. Por lírico, sabe que las manuelas sólo son un signo del tiempo universal que gira o «no vuelve ni tropieza». Por cínico, sabe que el fondo de la emoción está en haber sobrevivido temporalmente a las manuelas para poder cantarlas. El cínico, en Ruano, perjudica casi siempre al lírico, a efectos académicos, digamos. El cínico acaba siempre por burlarse de su propio lirismo, como solía hacerlo Ruano en la última línea de sus artículos.

Pero el cinismo no es sino una última protesta más allá de la queja lírica. Una queja póstuma y rebelde. La sonrisa que sujeta el llanto. Que sobriedad macho en este cronista que se alimenta siempre de temas sentimentales sin hacer jamás sentimentalismo. Corrigiendo el posible sentimentalismo de un artículo con una rúbrica final de cinismo. Y aún se creía que esa rúbrica era meramente estética.

Aquí es que no nos enteramos de nada.

En torno a 1932, CGR escribe y publica su libro *Baudelaire*, que tiene una documentación seria y una prosa excesiva. Lo importante de este libro es que en él cristaliza la voluntad del autor de empezar a hacer algo definitivo.

Se arrepiente prematuramente de su cinismo juvenil, que consiste en chulear el periodismo para ser chuleado por las mujeres, y quiere el prestigio sólido, entrar en los ámbitos mudos y reales de la literatura. No sabe que eso no existe. El *Baudelaire* es su libro más trabajado, pero no su mejor libro. Escribiría otros menos ambiciosos, pero más naturales, más llenos de la lozanía de la vida, que a él le llegaba muy directamente. Un tercer y definitivo aspecto del *Baudelaire* es el confesional.

Una lectura superficial de Baudelaire nos ha hecho creer a muchos, en la adolescencia, que el caos de Baudelaire «es sagrado», como formularía luego su discípulo Rimbaud. Y nos consagramos a ese caos. El *Baudelaire* de Sartre, que no creo llegase a leer Ruano, deja al poeta en un niño malo que no quiere sino rebelarse contra su madre y contra el general Aupick: en otras palabras, que se guarece en ellos y los necesita, como de alguna forma necesita a Dios.

Entre este Baudelaire niñoide y el Baudelaire del mito, diabólico y desgarrado, poeta a la intemperie, puede que esté la verdad. Baudelaire fue un escritor como todos —aunque excepcionalmente dotado—, que tenía problemas familiares y problemas económicos, que hizo su obra contra la escasez, las enfermedades, los amores y las depresiones. Como todos. CGR se dedica a consagrar al Baudelaire *maudit* tanto como Sartre se dedicaría luego a *castigar* al Baudelaire travieso.

Ni lo uno ni lo otro. El libro de Ruano es tan excesivo por abajo como el de Sartre por arriba. En la adolescencia amamos a Baudelaire, aparte sus versos, porque legitima todos nuestros desórdenes. Baudelaire no fue satánico, sino que quiso ser académico, pero su satanismo ha florecido después en cada generación nueva. Lo que realmente influye en el mundo, y concretamente en el idioma castellano, es su alejandrino francés, tomado —y estilizado— de Víctor Hugo, medida y música que Rubén Darío traslada a nuestro idioma y que aún es visible, incluso, en el verso libre de Vicente Aleixandre, por no hablar de Neruda. Precisamente el gran acierto de Aleixandre —acierto que nunca he visto comentado— está en diluir el alejandrino baudeleriano, ritmo e imagen, en un versolibrismo pasado ya por los surrealistas. Ruano, con mucha menos malicia poética, traduce ese alejandrino el endecasílabo italo/español, y hace unos versos en los que está el peor poso del francés.

Pero Baudelaire, evidentemente, interesa como modelo de vida tanto como modelo de obra. Tanto o más. El *Baudelaire* de Ruano es un rico y bello libro juvenil, donde lo más evidente, en efecto, resulta eso: la voluntad de hacer algo *serio*.

No diremos que esta religión del satanismo perjudica a Ruano, ya que nada perjudica al escritor, si lo es de verdad y hace una obra, unitaria o dispersa. Pero sí que lo aleja de los ámbitos de la llamada «poesía pura» del 27, tanto literariamente como humanamente. Al propio Baudelaire le perjudicó el baudelerianismo, a partir de la publicación de *Las flores del mal*, como a Lorca el lorquismo. *Las flores del mal* daban para ser eterno, pero no para ser *inmortal*, académico. Son muchos los casos del escritor estrangulado por su autotópico, y aquí sí que está el satanismo de la escritura, del universal Baudelaire al local CGR.

«Cinco mujeres de luto riguroso, un luto como ya en las evolucionadas costumbres no hay muerto que lo exija, se han sentado frente a mí. Son, contra lo que se pudiera imaginar el lector, cinco mujeres jóvenes, la mayor podrá tener treinta años, la menor, casi una niña que aún anda con dificultad encaramada en sus altos tacones. No se parecen demasiado. No van diciendo escandalosamente que son hermanas. No hay madre aquí. Y, sin embargo, mantienen un luto igual, un luto lútísimo».

El artículo se titula «Las majas enlutadas» y habla de cinco mujeres de negro que han entrado a desayunar en el café, temprano, cuando el escritor se disponía a iniciar su jornada de trabajo. Se trata, sin duda, de un drama popular y pequeño, familiar y ocasional, pero el cronista, el costumbrista de lo insólito, es sensible a estos golpes de efecto que de pronto le ofrece la vida cotidiana. Una primera lectura del texto nos permitiría establecer la tesis apresurada de que nuestro escritor tiene una visión meramente esteticista de lo popular, y que la gente sólo le interesa, literaria y humanamente, cuando se presenta en bajo o altorrelieve.

Pero no es exactamente así. En principio, tendríamos que decir que el esteticismo de CGR afecta a las porteras —o, en este caso, a las huérfanas humildes y recientes— tanto como a las marquesas. Ya se ha hablado en este libro de la cosificación de los seres, que responde simétricamente, en su mecanismo literario, a la personalización de las cosas: animismo.

Así pues, la visión esteticista del pueblo, si la hubiere, no sería en Ruano mero aristocraticismo paternalista, pues que al mismo tratamiento embalsamatorio, laudatorio, crematorio, someterá también a la aristócrata, al artista, a la amada, al amigo. Esto nos da la medida de cómo CGR está preso en la literatura, de cómo todos sus instintos de vivir se reúnen y resumen en el instinto literario, que es el único que le permite apropiarse de la realidad, distanciándola. Paradójicamente. O no tan paradójicamente.

Mas, sentado esto, veamos ahora su verdad contraria y complementaria: Ruano conoce al pueblo más de lo que él mismo quisiera, quizá, es el señorito madrileño que se ha mezclado mucho con las clases bajas, desde las humildes meretrices de San Bernardo, en sus tiempos de estudiante, hasta los taxistas que le traen y llevan diariamente por Madrid. La ciudad misma propicia estas mezclas. Y, por otra parte. CGR tiene una intuición psicológica, individual y de conjunto, que muchas veces traiciona su voluntad meramente estética.

Quiero decir que, con frecuencia, se propone hacer *sólo literatura* —miniar una estampa— a propósito de un individuo o un conjunto humano, social. Pero su sabiduría natural sobre el hombre —ha vivido bastante y bastante despierto— le aporta observaciones que desgarran la trama cuidada de lo meramente estético para darnos una verdad intuida e inesperada.

Así, ocurre que un retrato suyo, o una lámina de época, que creemos haber gustado por sus meras calidades de prosa, donde alcanzan mayor fuerza, verdad y equilibrio es en esas revelaciones, con frecuencia ingratas o audaces. Y comprendemos que, sin ellas, todo el conjunto habría quedado como excesivamente empastelado y *literario*.

Ruano quisiera improvisar un pequeño mural popular con las cinco mujeres de luto que se le presentan de pronto. Pero su conocimiento o subconocimiento del pueblo le lleva más allá del muralismo, y trae los personajes más acá. «Cinco majas de esa clase media que viene del pueblo o que va al pueblo como un río a su mar natural». Apunta aquí, ya, un movimiento sociológico muy bien observado. Las enlutadas ya no son cinco estatuas, sino cinco datos. El escritor las ha redimido del estatismo de su majeza. Durante todo el artículo están vivas. No son, ya se ha dicho, un mural, ni tampoco una lámina, como las mujeres de Azorín. El cronista sabía de la gente más de lo que él mismo pretendía saber.

Venimos glosando determinados artículos de CGR porque nos parecen significativos, y creemos que toda la inmensa colección de ellos forma algo muy parecido a un diario íntimo —aparte los que el autor escribió—, tanto por la continuidad de la escritura como por el subjetivismo de los temas o por la manera subjetiva de tratar temas más o menos distantes.

Ruano escribe siempre de sí mismo, como lo hace todo escritor, y desde sí mismo —no podría ser de otra forma—, pero no sólo en cuanto a circunstancia existencial, sino también en cuanto a la más real e inmediata. Esta lectura de sus artículos —muchos de ellos recogidos en libro— como la escritura perpetua de un diario íntimo, nos proporciona quizá la versión más adecuada del escritor entero. Así, hemos ido viendo que este escritor de prisa jamás descuida la prosa. Que roza el costumbrismo, salvándose siempre de él. Que le fascinan las cosas más que las personas, quizá. ¿Por eso no es buen novelista? O, en último extremo, que ve a las personas como cosas magníficas y animadas. Que tiene el sentido o la intuición de las ciudades, como otros lo tienen del paisaje. Que ama los libros por sí mismos, tanto como por su contenido: es *interior* a la literatura. Que, en su amor a los objetos, roza el fetichismo. Que sabe elevar la nostalgia concreta y local a nostalgia universal literaria. Que su intuición de escritor traiciona su esteticismo deliberado y le lleva a decir más cosas de las que quisiera.

Etc. En fin: estilista, entre el costumbrismo y el lirismo, fetichista lírico, cosmopolita, con sentido de orientación poética en las ciudades, bibliófilo desde dentro de la literatura, no desde fuera, nostálgico universal que va expresando esto en pequeñas nostalgias locales, esteticista deliberado al que su penetración humana traiciona de continuo.

Un decadente, pues, más por la voluntad y por el proyecto juvenil de vida que por la falta de voluntad: trabaja mucho y ve el mundo muy claro. Nos da siempre la sensación de que quiere alucinarse con una droga en la que no cree demasiado. O de la que nunca puede olvidar que es una droga, un artificio. Posando toda una vida de esteticista, cuando se abandona a sus intuiciones, a su cuerpo a cuerpo con la existencia, es cuando nos da lo mejor de sí como escritor y como hombre. Está preso de sí o de una idea que de sí se ha hecho, y todo esto no es sino literatura, voluntad desesperada de vivir literariamente, por vivir *más*, con lo que vive *menos*.

Seguiremos en este libro rastreando algunos de sus artículos, para glosarlos: aquéllos que nos añaden un matiz a la personalidad del escritor, o al escritor mismo. Cree uno que Ruano, escritor sin género (ya se hablará de esto), tiene o encuentra su género en esa rara variante del diario íntimo que es el artículo de cada día, donde oficialmente se habla de lo que pasa, pero donde, realmente, habla él de lo que le pasa.

Deja, así, CGR, el más profuso diario íntimo de nuestra literatura —aparte el que dejó explícitamente como tal—, y en ese diario o colecciones de artículos hay que estudiar para conocer al hombre/circunstancia que lo hizo y, de este modo, tener de tan vasta obra literaria una noticia más larga y significativa que la meramente crítica, estructural o estilística. ¿Nos interesa conocer un hombre a través de su escritura o una escritura a través del hombre que la hizo? Uno ya no lo sabe.

Uno desconfía tanto de la crítica meramente formal como de la crítica «romántica», que busca sólo al hombre y su «sentimiento». El hombre/obra es un todo y por el interior de ese todo quisiéramos viajar un poco.

«¡Ésta es la marimorena!». Nunca, en ningún país, se ha visto llamar a la muerte con tan alegres gritos, igual que se llama en una plaza redonda de sol vivo al tótem de la Gloria. «¡Ésta es la marimorena!».

El artículo, largo, tirando a reportaje histórico, se llama «La novia de Velarde», y cuenta de una viuda que, yendo a buscar al militar, encontró la muerte. Ruano, que siempre lo hizo todo, hizo también el reportaje histórico de ocasión —2 de mayo—, vivificando la Historia. Da por supuesto que los españoles tienen razón frente a los franceses. O ni siquiera se lo plantea.

Se plantea solamente una estampa de época en la que todo es materia literaria. Nada menos que la novia/amante viuda de Velarde, el compañero de Daoíz, corriendo por las calles madrileñas de 1808, a la busca de su hombre, y encontrando la muerte casual.

Todo el trabajo es un pastiche, claro, pero para el escritor esteticista, es un álbum de láminas gustosamente glosable. Otros muchos lo han hecho antes y después de Ruano.

Cuando un escritor, cuando un no historiador se acerca a la Historia, es por gusto estético. No le importa tanto la precisión como la composición de un cuadro terminado, definitivo, a Ruano. Así escribe «La novia de Velarde». Con convicción histórica discutible —o indiscutible, porque ni siquiera se la plantea—, goloso de un argumento completo que le brinda el tiempo pasado, y que no tiene sino vivificar y actualizar mediante una prosa eficaz.

El trabajo, pues, no es histórico, ni pretende serlo, en el sentido académico de la palabra, sino exclusivamente literario. Y más *exclusivamente* que los temas del momento, pues que en realidad nos importa poco de los gabachos y los mamelucos, hoy y en el hoy de Ruano.

Siempre que un escritor moderno aborda la Historia, directamente o a través de los clásicos de su momento, es por razones éticas o estéticas. Personalmente nos quedamos con estas últimas. La Historia, como maestra de la vida, es un dislate. Kavafis, Rubén Darío, Flaubert, Maupassant, Loti, Marguerite Yourcenar, nuestros jóvenes poetas, invaden la Historia como un recinto de orgías estéticas inagotables.

Hacen lo que Borges llamaba «el libro hecho con libros», y no con la vida (casi todos los suyos, por cierto).

La Historia, desde el romanticismo, viene siendo una orgía para el artista y el poeta. La Historia nos proporciona historias. Historias terminadas, completas, pulimentadas por la leyenda, perfectas, que no hay más que reproducir y vivificar. La reificación de la Historia, hoy, no es una cosa científica, sino, como queda dicho, una orgía creadora.

La Historia es un granero de temas. Cualquier Historia. Esta lectura esteticista de la Historia, hoy tan vigente, la hace Ruano en sus años de reporterismo madrileño, intuyendo que, frente al artículo con fechas y precisiones imprecisas, del erudito de guardia, va a interesar más su artículo novelado y novelable del episodio histórico correspondiente.

Y acierta, claro.

La gente no quiere conocer la Historia con exactitud, sino leer la Historia como una novela, y con doble gratificación. Véase el *Yo, Claudio* de Robert Graves o el *Adriano* de la ya citada Yourcenar, todo eso lo hace Ruano, antes que nadie, en los periódicos y las revistas. Por supuesto que existían el teatro y la novela históricos. Pero, dentro del periodismo, este cruce de erudición y novela era una novedad (aparte los folletinistas como Fernández y González, que iban a otra cosa).

«El eco o el recuerdo de una serie de coincidencias melancólicas me llega en estos días en que estoy enfermo y recluso con mis pensamientos en cama, en fiebre y tristeza, trayendo un solo y mismo ejemplo: la sordidez del mundo social y la eterna penuria del escritor, en tensión de drama, a través de cualquier época de la vida española».

En cronista que se ha tenido por tan etéreo y deletéreo —siempre el fácil tópico en nuestra vida literaria—, el dinero es tema y musa constante y recurrente de sus artículos. Quizá no otra cosa que la anatomía del cronista en general y de éste en particular sea el presente libro, del cronista como ejemplar literario tantálico, que escribe siempre con el tiempo, sobre el tiempo y contra el tiempo, y, por supuesto, a contratiempo.

«El dinero y los escritores» se titula el artículo que aquí glosamos. Un moralista superficial (la moral nunca es sino la superficie de otras cosas), diría que CGR se frustró por el afán y la facilidad de ganar dinero con el periodismo. Ese afán y esa facilidad los tiene Balzac, y escribe *La comedia humana*, entre deudas y tazas de café. El dinero de los escritores siempre es poco.

¿Y por qué siempre es poco?

Se lo decía Blasco Ibáñez a Baroja, en París:

—Mire usted, Baroja, se podrá discutir si soy el primer escritor universal del momento, pero no se puede discutir que soy el que más gana.

Sería tórpido ver en esto una gratificación obesa. No es sino una *ratificación* espiritual. El escritor es el ser más necesitado de ratificación, entre otras cosas porque nunca tiene su obra delante, completa, visible de un golpe, como el pintor, el escultor o el arquitecto, sino que ha de leerse a sí mismo, página a página, y, naturalmente, no se entera.

De ahí que necesite, el escritor, una corroboración global, social, exterior, y ninguna tan contundente como la del dinero. El dinero, para el escritor/escritor, no es una materia de permuta o lujo, sino la corroboración social que necesita: «Gano dinero, luego se me acepta». CGR, como todo hombre que subraya su individualidad —dandismo—, lo que más necesita es ser aceptado colectivamente: véase Baudelaire, que por algo tradujo del inglés *El hombre de las multitudes*, de Poe. CGR encuentra en el artículo un dinero que es la clave de su aceptación masiva por parte del público español lector de periódicos, inmediatamente antes y después de la guerra civil.

Se ha creído muchas veces —él mismo lo creyó— que iba al dinero por el dinero. No. Iba al dinero como alegoría de la aceptación, del triunfo, del éxito, del *sí* de los lectores. No otra cosa le ocupaba ni preocupaba. Comprendido esto, se acaba el supuesto cinismo de CGR. Y, por tanto, el supuesto satanismo. El dinero es un anticipo de la gloria, muchas veces un anticipo falso, pero como la gloria también en falsa, transitoria, aleatoria y póstuma, qué más da. Puede que, al final, la única gloria verdadera del escritor sea el dinero que gana, traspuesto esto a aceptación lectora. (El que la aceptación sea instantánea o se retrase cien años, es tema que aquí nada nos importa).

El escritor español —se dice—, gana poco dinero y lo pasa mal. Esto es cierto y tiene sus inconvenientes fácticos, pero lo que al escritor le duele en el alma —más allá del hambre de la familia—, cuando no gana dinero, es tener la constancia física, monetaria, de que no se le acepta, de que no interesa.

CGR, pues, se acoge al artículo y deja o no deja de hacer su gran obra, porque en el artículo encuentra el calor de la aceptación general, o casi. Son maneras de vivir que no dan para vivir, como dijo su antecesor Larra.

Pero dan para soñar.

«Han pasado ocho abriles desde aquel otro abril: ocho largos abriles. ¿Os acordáis de mí, acacias madrileñas, madrileños castaños, geranios en la cárcel de balcones dormidos entre verdes persianas, hortensias precursoras de la verbena próxima por las calles que tiemblan con un gas de suicidio, de organillo que aún canta en la terca memoria? ¿Os acordáis de aquél “que ayer no más decía”, que en sepia conquistada se retrataba —¿triste?— al prodigioso borde de vuestra esbelta sombra?».

La crónica se titula *Canción de abril* y es de 1944. Se subtitula «Telegrama cifrado». Cifrado en verso. La crónica nace de un manadero muy de Ruano: el pasado, reciente o remoto. Ocho años tampoco son tanto. Es casi, y sin casi, una crónica en verso. La música del Rubén de su juventud todavía canta en su prosa, a los 44 años de edad. Es difícil escapar a la propia juventud.

Las acacias, los geranios, los castaños, las hortensias, la luz de gas, los organillos. Toda la utillería para un artículo costumbrista. Pero Ruano lo supera mediante el lirismo, y no sólo por la medida de los versos/párrafos, claro. Rubén, implícito en la música, de pronto se hace explícito en el texto: «aquél que ayer no más decía». En Ruano se da el curioso cruce, no único, entre el prosista lírico y el poeta en prosa. Todas estas cosas, dichas en verso, hubieran hecho un mal poema. Todas estas cosas, dichas sin la velocidad interior del verso, hubieran hecho, quizá, una crónica costumbrista y nostálgica.

El cruce verso/prosa es un raro género sin definir que potencia lo uno y lo otro. Las persianas verdes de Madrid nunca habían sido tan verdes como en esta crónica con intención lírica. Quiere decirse que la música sigue siendo tan importante en el poema puro como en la canción. La música —o sencillamente el ritmo— potencia lo que se dice, anula nuestro intelectualismo y nos deja a merced de un halago sensual, sensible y sensitivo.

Ruano no utiliza la rima, naturalmente. Le basta con el metro. García Nieto dijo una vez que, cuando Ruano hacía un artículo en verso, era como el que mete un violín en un saco y lo hace pasar por un jamón. La imagen es exacta. Dar más por menos. El sablazo a la inversa, que es el que Ruano cultivó delicadamente.

Antecedentes de esta crónica. Los poemas en prosa de Baudelaire. *El Spleen de Paris*. Los pequeños poemas de Verlaine. Ya lo hemos dicho en este libro: la lirificación de la ciudad, de la gran ciudad, que se inicia con *Las flores del mal*.

CGR, pues, vive preso entre sus fantasmas literarios de juventud, como todos. Las nuevas lecturas nos añaden conocimiento, a cierta edad, pero la emoción desvirginizadora de las lecturas primeras no se olvida nunca. CGR, precisamente por haber tenido buenas lecturas —aunque no sé si muchas—, hace un artículo sobre Madrid salvándose del costumbrismo y del madrileñismo: horror.

Utiliza, es cierto, materiales de derribo del medio siglo literario que le precede, y los renueva magistralmente, desenfadadamente. Pero, sobre todo, adopta el punto de vista personal, subjetivo, intimista, que es el propio del poeta lírico. Lo que da el tono al escritor no es tanto el *cómo* habla sino el desde *dónde* habla. Ruano no habla desde lo municipal ni desde lo histórico. Habla desde lo personal. Ahí está el lirismo de esta crónica, más que en los versos escondidos y escandidos. La crónica, así entendida, es, como el soneto, la situación/límite de la literatura.

Lo que se salva o no se salva por la palabra.

«Viejos, viejos muy viejos, adorables, tiernos, insoportables, viejos muy viejos, yo os miro a los ojos cada vez con más interés, con más cariño, con más asco, con mayor proximidad, porque mis ojos ya pronto serán como vuestros ojos y porque pronto no os podré ver bien, igual que vosotros me veis borrosamente a mí».

Si no está aquí Baudelaire, díganme ustedes dónde está. El artículo. «La mirada de los viejos», supone un enfrentamiento directo con la vejez total, de tú a tú —aunque Ruano no llegaría nunca a la vejez total—, y el resultado es estremecedor. Esto parece que va

contra lo que hemos dicho de que CGR, «psicólogo de las cosas», como Azorín llamara a Ramón, ve a los hombres como cosas, los cosifica: en consecuencia, un muerto es para él la cosa suprema (por eso hizo tantas necrológicas) y un viejo/viejo es una cosa sobredorada por el tiempo, preestofada por la muerte, que le puede enfebrececer literariamente.

Pero no. CGR escribe este artículo de los viejos cuando él ya se siente viejo, y la inmediatez del contacto es más fuerte que el efecto estético.

El artículo de los viejos (CGR, inevitablemente, haría otros sobre el tema: a todo le daba varios toques) es verdad verdadera además de verdad literaria.

Es un asomarse a la muerte por el ventanillo de la vida última.

Es un considerar esa provincia aislada de los viejos, entre la vida y la muerte, como el reino decaído y lamentable que le espera en seguida, y del que sólo puede salvarle la muerte, como le salvó. Hombre muy trabajado por la vida, viejo prematuro, sus cincuenta o sesenta años zurrados equivalen a los ochenta de un patriarca del campo o el trabajo manual y la vida metódica.

De modo que se entiende con los viejos de tú a tú. «Adorables, tiernos, insoportables».

El viejo, en efecto, inspira la ternura del niño: la vida humana en uno de sus momentos desvalidos, inútiles y líricos. El cronista, sin los manaderos de la ternura, no sería nada. Pero su sentido literario y su dandismo le llevan a corregir la posible carga de excesiva ternura: «insoportables viejos».

En el adjetivo inesperado, disonante, sincero, es donde está el escritor. Para qué vamos a engañarnos: los viejos son insoportables, como los niños. Ya hemos dicho, a propósito del retrato literario y de la Historia, que Ruano sabe encontrar (o encuentra sin quererlo) la nota agria que compense el empastelamiento de un excesivo halago. He aquí el ejemplo: los viejos son adorables y tiernos, pero son *insoportables*. Y esta verdad prosaica es la que da verdad a toda la estampa y nos salva del ternurismo. Hay que tener mucho instinto literario para hacer eso. CGR lo tenía.

Reitera la palabra viejos, porque sabe que la vejez es insistencia, reiteración, infinitud insoportable de la vida. Duración.

Y esa duración ya mareante sólo cabe darla, en literatura, mediante la insistencia. Los adjetivos, aquí, siendo muchos, como de costumbre, valen menos que el sustantivo: viejos. Hay que repetirlo muchas veces para que el lector acabe hastiado de vejez, como nos hastían, secretamente, hasta nuestros viejos más entrañables (y nuestros niños: son formas extremas de la vida, lejanas a la sensatez del vivir, que difícilmente soportamos).

«Yo os miro a los ojos cada vez con más interés». El escritor se sabe cercano a esa extraña circunstancia de la vejez, y la mira y remira como una premuerte que aún permite disfrutar de la vida, o creer que se disfruta. «Interés, cariño, proximidad, asco». Aquí tenemos otra serie de palabras, en este caso sustantivos, que se remata con la violencia inesperada. Los viejos nos dan asco y hay que decirlo. Un escritor es grande cuando se atreve a decir estas cosas. Si no, es poco más que la monja alférez. Los artículos de Ruano sobre los viejos son de los más verdaderos que hizo el escritor. Y, por verdaderos, de los más literarios.

Haciendo la glosa de la glosa, el artículo del artículo, la contraglosa o el artículo a contrapelo, explicamos o creemos explicar aquí a un hombre a través de su obra o una obra a través del hombre que la hizo. Ni lo uno ni lo otro. El todo. La nada.

Si hemos elegido un cronista, un hombre de escritura diaria, para nuestra reflexión sobre la escritura perpetua, es porque en este género literario, y concretamente en este autor, encontramos la situación/límite de la prosa. La situación límite por abajo, por esa zona donde la cantidad cuenta tanto o más que la calidad, donde la entropía es perpetua, porque la calidad se degrada diariamente en cantidad, porque la cantidad se agota diariamente, aspirando a la calidad. La situación límite por arriba habría que

buscarla en cualquier poeta puro, Alexandre u otro, de producción tranquila, demorada y exenta.

El cronista diario, forzando su prosa y su tiempo, nos permite considerar —casi como los surrealistas de escritura automática— los extremos a que llega o puede llegar la escritura en un ejercicio inmoderado. Cuando la facultad se convierte en mecánica, los mecanismos de la facultad natural quedan al aire, es más fácil estudiarlos.

Por otra parte, la escritura perpetua adquiere su forma patética y peripatética en la escritura periodística con voluntad literaria. Escritura perpetua es la del poeta francés que lo escribe todo, que quiere trasladar el mundo a texto, y que al fin exclama:

—Y tenerse que morir sin haber expresado el grito de las gaviotas...

¿Por qué este afán de dejar un duplicado literario del mundo? A mí esto me parece la verdadera y hermosa locura literaria, que encontramos en Apollinaire, Cocteau, Gómez de la Serna y otros grafómanos así.

Sin duda, necesitan apoderarse del mundo mediante la escritura, como Napoleón mediante las batallas. Necesitan expresar literariamente el mundo, que es su manera de entenderlo, como Kant necesita pensarlo.

Pues bien, he aquí que un cronista de periódicos puede hacer lo mismo entre la información diaria: aclararse a sí mismo el mundo, en prosa, cuando parece que se limita a servir la actualidad. Es la escritura perpetua, pero en fórmula aplicada y, por tanto, degenerada. Es obligarse a interpretar el mundo cada día, para el lector apresurado del periódico, y no mediante la política o la cultura, sino, sencillamente, mediante la literatura.

De todo el ingente y pugnaz esfuerzo de CGR por interpretar el mundo «periodísticamente», hagamos alguna selección:

Crónicas del pasado histórico.

Crónicas del pasado personal.

Crónicas del presente.

Crónicas del pasado histórico: «La novia de Velarde» y otros artículos/reportajes por el estilo, donde se le arrima a la Historia el rescoldo de una emoción más cultural que vital, por reificarlo.

Crónicas del pasado personal: aparte sus monumentales *Confesiones*, Ruano aprovecha siempre un fallecimiento, un aniversario, cualquier disculpa, para remontarse a su propio ayer y «acercarnos lo distante», con frase muy suya, mediante una caligrafía tan temblorosa como segura. CGR ha vivido un medio siglo apasionante, está convencido de ello y lo explica siempre que puede.

Crónicas del presente: el hecho del día, la muerte de una criada, el asesinato de una meretriz en el barrio chino de Barcelona. Cualquier *pequeña* cosa le sirve al cronista para trazar una circunferencia amplia y hermosa en torno al *asunto*, para darnos el presente latiente y plural de España o del mundo. Dice Borges que la poesía trabaja siempre con el pasado. CGR ve el presente en pasado, lo hace literario, lo distancia estéticamente, lo noveliza. Está trabajando con el pasado, según la fórmula de Borges, que seguramente no conoce; está tratando el presente en pasado. Lo que quiere decir que está eternizando el presente. Así escribía.

«Hoy hace dos años justos que don Pío Baroja dejó, por fin, de estar solo. En la penumbra de su casa de la calle de Alarcón, donde tantas y tan dilatadas tardes habíamos pasado, él, su soledad y yo, don Pío cerró sus ojos melancólicos a una vida que él no quiso o no pudo nunca que fuera ni alegre ni tan triste como muchos imaginaban».

Así conmemora Ruano el segundo aniversario de la muerte de Baroja. Las escasas referencias que hay en Baroja —*Memorias*— a CGR, carecen de adjetivos y se refieren a comentarios de Ruano sobre el propio Baroja. ¿Por qué el exquisito César se acerca a ese «mozo de cuerda de la novela» que es Baroja (Ramón)?

Por fetichismo literario y por circunstancia. En los años 40/50 en que CGR triunfa literariamente en Madrid. Azorín y Baroja son los últimos del 98, y están en España, en Madrid, porque, de una u otra forma, han «transigido» con el régimen de Franco. De modo que se les homenaja y visita sin cesar, lo cual no quiere decir que no se les recorte y censure todo lo que haga falta, con celo retrospectivo. A Machado muerto se lo apropia el franquismo, y concretamente el señor Fraga, llegando a poner versos suyos al frente de los paradores del Ministerio de Información y Turismo.

A Baroja/Azorín vivos se les erige, sin decirlo, en altas torres de la continuidad y el liberalismo de un régimen despótico. Ahí están los hombres del 98.

En cuanto a la devoción de Ruano por Baroja, uno diría que, aparte sacramentos literarios, CGR encuentra en don Pío, instintivamente, el contrapeso de su quizá excesiva retórica: el laconismo, la precisión, la observación. De sintaxis, de música de la prosa sabía él mucho más que Baroja, quien confiesa repetidamente su torpeza estilística (confesión que deja fuera de lugar la defensa de su «estilo» que han hecho otros). Precisamente porque el 98 se parte en 98 y Modernismo, y Ruano, como epígono, acaso del lado del Modernismo, de la estética y de la música, le interesa, en todo escritor maduro y avisado, el *desestilismo* de Baroja, y, mayormente, sus ejercicios de «ver en lo que es», según repite una y otra vez el viejo, citando a Stendhal.

Ruano, frecuentando a Baroja —libros y visitas—, corrige su proclividad a la *retórica* con unos ejercicios más estéticos que espirituales de precisión, de observación, de laconismo.

Baroja es anterior a Baudelaire, un hombre antiguo —aunque haya quedado como moderno—, porque Baudelaire es la síntesis de Víctor Hugo (lo que Hugo no había sabido sintetizar), y, después de Baudelaire, ya no tiene sentido la mera enumeración a que nos somete Baroja en sus minuciosas descripciones de París, por ejemplo.

CGR es baudeleriano, sintético, prefiere darlo todo en una metáfora a hacer un balance de las cosas, como Baroja (por algo Ramón le llama «mozo de cuerda»: porque carga con todo). Pero CGR, ya casi escritor vencido, reencuentra, de vuelta, como correctivo a sus elocuencias, la precisión seca de Baroja. Y la utiliza.

Luego está, como hemos apuntado, la adhesión mundana de la España del franquismo a don Pío Baroja. Haber estado en su tertulia era casi un capítulo de nobleza para ir a la cárcel, aunque don Pío era tan de derechas que llega a reclamar el despotismo, ilustrado o no, para España. Pero hacían falta mitos de la izquierda. El referirse a sí mismo en tercera persona, el «uno» de Baroja —«uno no sabe muy bien si...»—, no viene de Baroja, sino de su odiado Solana, el pintor: «Está uno pintando un cuadro muy elegante que...». Ruano hereda el «uno», mucho más literario y expresivo que ese aludirse a sí mismo en segunda persona que utilizan los periodistas actuales: «Resulta que llegas a una oficina y te dicen...». Es un estilo de mecanógrafa. Poco más que el «uno» toma CGR de Baroja.

«No, Agustín, no tenías razón cuando escribiste aquello de que la tierra rechaza a los muertos, aquello de: *Cómo odia la tierra a los que vuelven*. No, Agustín, no tenías razón. Como quizá tampoco la tenías al decirme una vez que la muerte es distancia».

Son una generación de articulistas. Le tengo dadas muchas vueltas a esto. Sánchez-Mazas, Foxá. Montes. Murlane. Víctor de la Serna. Ruano, etc. Son una generación de articulistas de derechas: señoritos. Grandes escritores que apenas pasaron del artículo. Foxá hizo novelas, teatro y poemas. De la Serna hizo periódicos. Sánchez-Mazas hizo libros. Ruano también. Sin embargo, por lo que han quedado todos —si es que han quedado— es por el articulismo. Lo dijo Miguel Mihura, que nada tenía que ver con este grupo: «El artículo, que no compromete a nada».

Ahí está la clave: señoritismo. No comprometerse a nada, ni intelectual ni políticamente. Hacer ese soneto del periodismo y entrar luego en las Cortes de amor, como bardos en prosa, a vivir la vida. Para qué empeños mayores. Los empeños mayores los emprenden sin fe. Es lo que Manuel Bueno le dijo a CGR, y que, me parece, ya hemos contado en este libro:

—Ruanito, en la vida hay que hacer algo más que ser encantador y escribir en los periódicos.

Ellos eligieron ser encantadores y escribir en los periódicos. No se propusieron nunca una obra mayor, y, si se la propusieron, no la hicieron. Jugaban con el viento a favor, habían ganado una guerra, y esto acabó de destruirles. ¿Qué gloria conquistar si la gloria estaba conquistada o, por mejor decir, no había gloria conquistable, ya que la Victoria se la había dado íntegra?

Borrada del cielo de España la mitología de los verdaderos, ellos venía a ocupar su sitio sin esfuerzo. Otras generaciones —todas— tienen que luchar contra lo anterior. Ellos no. Ellos nacían —gracias a una guerra— de la nada original. Eran los primeros y los últimos. Quiere decirse que podían apropiarse la luz de los primeros y la intuición oscura de los últimos. Tanta facilidad —tanta felicidad— les hizo cómodos. La facilidad nos destruye. Se quedaron en el artículo, que era una manera de cumplir consigo mismos y con el prestigio social. A esto es a lo que llamo señoritismo.

Fueron la única generación que gracias a una guerra, no tuvo que luchar contra la generación anterior, inexistente. Esto les hizo la vida más cómoda y la obra más corta.

La victoria es buena para el guerrero, pero no para sus escribas. CGR, por menos dotado de fortuna familiar, tiene que hacer de este señoritismo una profesión y del artículo un medio de vida. Lo que los otros hacen por señoritismo —Foxá es diplomático. Mazas es rico. La Serna tiene tras de sí un clan familiar—. Ruano tiene que hacerlo por oficinismo, porque el artículo es su oficina diaria, y también su manera de aparentar un señoritismo ocioso:

—¿Qué oficio permite cerrar a las once de la mañana y haberse ganado el día?
—escribe una vez.

El oficio de articulista, claro. Ya Larra se paseaba, ocioso, por Madrid, luciendo sus chalecos, como si no tuviera otra cosa que hacer, ocultando su esfuerzo y su trabajo, porque dandismo —forma superior del señoritismo— es hacer como que no se hace nada, si es que no hay más remedio que hacer algo.

Los articulistas del Movimiento, digamos, siendo grandes escritores, no llegaron a más porque no tenían a nadie enfrente, y eran flojos ideológicamente porque las ideas les habían sido dadas o prohibidas: en todo caso, no se les permitía conquistarlas. De modo y manera que se quedaron en el trirreme los más cultos —Mazas, Montes, Michelena— y se quedaron en el lirismo los más líricos, o sea Ruano, o sea la puta asesinada o la criada muerta en su buhardilla.

«Supongo que me he enterado cuando no tiene remedio, y aunque me hubiera enterado cuatro días antes de cuando me informan que empezó su demolición ¿de qué habría valido? No puede, desgraciadamente, en nuestro país al menos (...) para un escritor cosas —casas— así con una artículo ni una ingenua súplica o protesta a las autoridades».

La crónica se titula *La casa de Góngora* y pone en aviso al lector sobre su demolición en Córdoba. La devoción de Góngora le viene a Ruano de su generación natural, el 27, de la que pudo ser el benjamín, pero de la cual queda, en realidad, muy distanciado.

¿Por qué?

CGR hace vanguardismo, hace barroquismo, hace gongorismo, como todos los del 27, en verso y en prosa. Pero —y ya se ha explicado en este libro—, hace también otras cosas —decadentismo, esnobismo, satanismo— que le alejan de la «poesía pura».

Por otra parte —y también se ha dicho aquí—, hay un fenómeno de sociología literaria que aleja a Ruano del 27: ellos son profesores o rentistas que no condescienden a nada. Él es un periodista de éxito que vive del crimen de la portera.

Y nuestra literatura es clasista, no lo olvidemos, en la derecha y en la izquierda —quizá más en la izquierda, en aquella «izquierda» liberal y rentista—, de modo que a Ruano no acaba de tomársele en serio.

Por otra parte, y como también se ha dicho, CGR lo hace todo: es 27 de ocasión, como es otras tantas cosas, pero no profesa fanáticamente en la religión de aquel apretado y populoso grupo. Hoy, viendo con distancia de tantos años la obra total y dispersa de CGR, uno diría que no, nunca fue un 27, que estaba entre el Modernismo y las vanguardias de entreguerras, que apenas pasó por la «poesía pura», si es que identificamos esta poesía, por simplificar, con la tan citada generación. Sin embargo. CGR es gongorino por libre, le fascina, cómo no, la *literatura de la literatura* que hace el cordobés, y que él mismo hará a su manera: es un poner albarda sobre albarda de plata. Cuando se lamenta por la demolición de la pequeña casa de Góngora en Córdoba, bajo la piqueta franquista, se está lamentando de la demolición del propio Góngora, sustituido por Garcilaso en lo que tiene de soldado de Carlos V y el Imperio.

CGR, que parece tan claro, es oscuro y gongorino cuando quiere. Se sabe muy bien las elipsis de Góngora. Y la música. Pero, sobre todo, hay algo que le aproxima al gran maestro: la alternancia de letras cultas y letras populares. CGR puede escribir un *Baudelaire*, y lo escribe, pero también escribe artículos que son letrillas gongorinas, sobre lo que pasa o contra quien pasa.

Esta alternancia de letras cultas y letras populares, que también se da en Cervantes y Quevedo, y en casi todos nuestros clásicos, no es sólo española. El Alighieri escribe su *Comedia*, que luego llamaron «divina», mezclando el latín culto con el italiano naciente y callejero de Florencia.

Pero el juego cultismo/populismo ha quedado, no sabemos por qué, como característico de los clásicos españoles, y eso lo hereda a su manera CGR, escribiendo un día sobre André Gide —a su muerte—, como lector que lo ha leído completo, y al día siguiente sobre una niña espigadita que ha visto en el café.

También Goya pasa de los cartones y la gallina ciega a una pintura universalista, alegorista, a la que sólo le sobran las leyendas, que, como dice Baroja, las habría podido poner cualquiera. La amalgama cultura-arroyo ha quedado como muy española, aunque sabemos que es casi general, y CGR la maneja muy bien, haciendo un tema periodístico de la demolición de la casa de Góngora en Córdoba.

Pudiéramos puntar la biografía de CGR mediante unos cuantos acontecimientos fundamentales: publicación del *Baudelaire*, premio «Mariano de Cavia», paso oficial a la derecha con su proclamación pública como monárquico liberal, precisamente en el banquete de homenaje del «Cavia». Corresponsalías en Europa y apresamiento por los nazis en Cherche-Midi, por razones que nunca han estado claras. De este

encarcelamiento obtiene un largo poema y una novela. Regreso a España en los primeros 40, consagración como articulista, publicación de las *Memorias* —su libro fundamental— en 1950, y muerte en 1965, en Madrid. El *Baudelaire*, con todo su aporte de satanismo, viene a ser corregido por un premio burgués como el «Cavia». Su monarquismo resulta esteticista en buena medida, frente a la «greña jacobina» de la República: mantiene cierta amistad personal con don Alfonso XIII. en Roma y en Alemania.

En la prensa desmedulada del franquismo, sus artículos son, cuando menos, una ventana abierta a la vida. Escritor sin género, encuentra el suyo en las *Memorias*, con las que hace su gran libro. No es tan infrecuente como parece el caso del escritor sin género, pese a estar muy dotado para la literatura. Una cosa es escribir bien y otra oficiar en el ritual de un género determinado.

Ruano es uno de nuestros primeros memorialistas en el artículo, el diario íntimo, la entrevista y las memorias propiamente dichas. Pero cuando trata de hacer una novela con la memoria, sólo con la memoria, suele fracasar.

El novelista, como el escultor, por ejemplo, es un especialista, un hombre que no sabe ni quiere hacer otra cosa. Galdós y Baroja. La cabeza de Ruano no funciona así. En las novelas está haciendo memorialismo disfrazado y narcisismo no tan disfrazado.

Se tiene la sensación, leyendo sus textos más íntimos, de que nunca supo bien lo que tenía que hacer. Estaba en posesión de un suntuoso piano, pero no sabía qué tocar. Ya hemos dicho en este libro que el artículo le da el calor del éxito inmediato, el dinero seguro y, sobre todo, el ejercicio de la escritura continua, indispensable para un letraherido como él.

Pero sabe que los artículos pasan. Las memorias y los diarios íntimos son el refugio, digamos, de los escritores sin género, algunos geniales, como André Gide, o muy importante, como el catalán Pla. Y pudiéramos decir, volviendo el argumento del revés, que las memorias y los diarios íntimos, estos géneros sin género, no son en nada inferiores a la novela —salvo comercialmente—, sino superiores, ya que en ellos se refugia la literatura en estado puro, sin el «compromiso burgués» de una trama distraída.

Pero CGR queda, en fin, como uno de los maestros de la crónica literaria de este siglo, e incluso la sociedad de seguros Mapfre, que compró el edificio donde estaba Teide, el último café de Ruano, instituye un premio anual de periodismo con el nombre de CGR, premio muy bien dotado, al que concurren todos los años cientos de artículos publicados, y que ha corroborado ya la gloria de unos cuantos cronistas de actualidad o de gran veteranía.

El artículo, con CGR, llega a ser efectivamente el soneto del periodismo, por la brevedad y la levedad. CGR sabe decir muchas cosas en pocas palabras y sabe —lo que es más difícil— medir sus fuerzas y no entrar nunca en un tema por arriba, aunque el tema sea alto, como el recién citado Gide, a su muerte. CGR descubre que el artículo es una manera lateral de entrarle a las cosas, un partir de lo mínimo para llegar a lo máximo, si la prosa nos lleva, o para quedarse a mitad de camino, que también tiene su gracia, y esa gracia él la tenía como nadie.

La tendencia a la trascendencia (y hago aquí una cacofonía-tautología deliberada) que lleva en sí la escritura, él la resuelve mediante un giro airoso, popular y oportuno. Las letras populares, de que ya hemos hablado, aliviando el natural y progresivo énfasis de la escritura.

«Ella se llamaba Antonia, pero se hacía decir *La Laura*, porque es nombre que hace más delgado el sentimiento y se envuelve mejor con la voz. Y es nombre que tiene un vago aire de canción escuchada entre persianas. *La Laura* quedaba bien y ella ignoraba al Petrarca».

La Laura es un memorable artículo de CGR sobre una meretriz asesinada en el barrio chino de Barcelona, últimos cincuenta, por un falso cliente que quiso robarle las joyas. Por aquí asoma otra de las debilidades humanas y literarias de Ruano: lo canalla. Lo canalla no es sino una miseria que se cree sublime, pero él tampoco lo tiene muy claro. Tan lejos de lo canalla, escribe esta crónica de la vida canalla de Barcelona, que tan brillantemente rompe con el orden moral-inmoral del franquismo, que era el imperante. En unos periódicos de hormigón armado, amenizados con los tópicos de Franco y la prosa de los retroprosistas Ruano busca y encuentra cada día, pacientemente, la noticia mínima por donde asome la vida verdadera, la vida viva, la vida viviente. La vida, entonces, estaba sepultada, como Lázaro vivo o por resucitar, bajo la losa de los sueños franquistas. La vida estaba prohibida, y nuestro cronista realiza todas las mañanas, temprano, en cualquier café de Madrid —Gijón, Comercial, Teide— esa tarea del hombre que busca una aguja en un pajar: un brillo de vida, una brizna de verdad entre los pajares del franquismo.

Pese a la censura, hay noticias que se deslizan, que se filtran, noticias de lo vivo viviente, mínimas y pugnaces, porque los censores jamás tendrán tanta imaginación como un escritor para imaginar tanta imaginación como un escritor para imaginar todo lo que puede desarrollarse a partir de un suelto de diez líneas en letra pequeña.

La Laura nos manifiesta un mundo libre por abajo, ya que no por arriba: el mundo del sexo, el robo, el crimen y la busca barojiana. No hay dictadura que pueda con eso. Las dictaduras funcionan mucho y bien sobre las clases medias, sobre las gentes de orden, pero se les escapan el intelectual y la puta, por arriba y por abajo respectivamente. «Lo más genital de lo telúrico», como diría Neruda, y lo más intelectual de lo intelectual, escapan a la burocracia de la represión.

Y en esas zonas marginales se sitúa CGR cuando escribe sobre André Gide —gran disgusto con el Sistema— o sobre *La Laura*. El otro aspecto fascinante —ya queda apuntado— de este tipo de crónicas *golfas*, donde parece que se hace la apología del crimen o la prostitución, es, sí, la fascinación por lo canalla, que en César funcionó siempre, primero como herencia y luego como inercia de su religión baudeleriana. Si de joven le había fascinado lo canalla por sí mismo, como a todos los jóvenes, de maduro y consagrado le fascina, a distancia, por lo que tiene de revés de la trama franquista, de imperio de la vida sobre el sol militar de los muertos.

Sabe o intuye que, en una sociedad regimentada (tan distinta de la sociedad monárquica y liberal que él soñara bajo don Alfonso XIII), lo único vivo, espontáneo y literario es la prostitución, el vicio y el crimen. En menos palabras, las culturas nocturnas, como uno las ha llamado.

Las culturas nocturnas, de la prostitución al teatro, de la homosexualidad al crimen, sobreviven a cualquier dictadura, de derechas o de izquierdas, porque en ellas alienta la libertad raigal del ser humano, y eso reflorece siempre, por donde puede.

CGR es un gran glosador de las culturas nocturnas. Se ve en seguida que son los temas que más le van y sobre los que mejor escribe. No sólo por la memoria —y la vigencia— de personales culturas secretas, sino porque representan la última cornisa de vida viva que los militares han olvidado en su colonización total de la vida peninsular.

La Laura, así, puta presuntuosa de las Ramblas, es España misma, la España por libre, expuesta a todos los peligros de la noche, como todo el que escapa a la protección de la dictadura. (No hacía mucho tiempo que se habían clausurado en España, por indicación de la Unesco, las casas de lenocinio).

«El café donde cada mañana, desde muy temprano, escribo, es un café pequeño, bien puesto, aunque, como uno, vaya envejeciendo. Un café de no excesiva clientela matinal para gusto mío, y supongo que para disgusto lógico de sus dueños».

El artículo se titula *Muchachas herméticas*, salió en una tercera de ABC y trata de las chicas que van a estudiar al café. Ruano las observa, tras su mampara de humo y literatura, y descubre:

a) que son bellas.

b) que son herméticas (que no coquetean).

c) que son estudiosas.

Todos estos descubrimientos son estupefacientes para el viejo autor de *Fe la Romántica* (según Marañón, la mejor novela corta española del siglo). El que sean bellas, el que le gusten las estudiantes, ya de viejo, echa abajo todas las teorías de Ruano favorables a la mujer madura, experta, vivida. Comprende que la única mujer que importa es la niña, porque todos hemos soñado yacer con nuestra hija.

Descubre César que estas muchachas son herméticas en cuanto que no coquetean, en cuanto que van a lo suyo, a estudiar, y si, al final de la jornada de estudio, aparece al gamberro habitual a buscarlas, se comportan con él en un nivel de camaradería que nada tiene que ver con el viejo *sí* de las niñas.

Descubre César, en este artículo, y lo confiesa en una especie de adolescencia madura, que las chicas son estudiosas, que las nuevas españolas trabajan de verdad o tienen la verdad —científica, intelectual— por trabajo, por tarea.

El artículo es de los primeros sesenta. El cronista se queda atónito ante este nuevo tipo de mujer española, que pronto tomará la píldora y frecuentará el aborto, aunque él no lo sepa ni lo diga.

La mujer, así, vuelve a ser la tierra incógnita. CGR, hombre de vuelta, hace aquí un artículo «de ida», y por eso tan singular y bello entre los suyos.

Aquí no hay retrancas que valgan. La revolución de la mujer es quizá la única que se está haciendo en España y se ve que estas chicas ya no van a ser como sus madres.

Muchachas herméticas frente al ritual familiar, frente al roneo del macho, frente a la curiosidad de la vida. Muchachas que —ay— nunca le van a pedir un autógrafo a Ruano. Por entonces leían a Camus.

El instinto sociológico-costumbrista de CGR falla aquí y se marea. No sabe qué decir, no tiene nada que decir —salvo lo que observa— sobre estas muchachas herméticas.

Es una España nueva, off-off-franquista, que se le pone delante de los ojos, de sus ojos perspicaces de largo observador de la vida española, cronista y memorialista.

Se trata de uno de los pocos artículos —y por eso lo traemos aquí— en que CGR, que ha adoptado una actitud escéptica ante la vida y el tiempo, se encuentra desconcertado, ilusionado, tembloroso, porque acaba de descubrir, así, una tierra incógnita, la de las nuevas adolescentes españolas, y esto le salva de sus viejos autotópicos y le devuelve a su juventud, ya que él, cuando joven, había sido un fanático de lo nuevo.

Hemos vivido aquel cubo de espejos de Teide. Hemos conocido y amado a las muchachas herméticas. Comprendemos el desconcierto y el júbilo del cronista. Por fin, un perfil nuevo de Madrid y de la vida. Del tiempo. A Ruano se le nota que es joven, por debajo de todas sus dolamas, en que se encandila con lo nuevo, la glosa y procura entenderlo. De buena gana se hubiera acercado a ello para que le incendiase. Sólo le falta constatar que las «muchachas herméticas» —otra vez ay— ya no le leen. Ni se acercan a él, ni le miran. Ellas son injustas, como siempre los jóvenes.

Él sencillamente, es viejo.

«El invierno huele en Madrid, antes de que llegue, a castañas. Sin ese olor íntimo, vernáculo, aldeano y amable, no nos sería fácil a los madrileños imaginar el invierno». CGR hace aquí el artículo de la castañera. Hay que tener mucho valor, a ciertas alturas de la vida y de la profesión, para hacer el artículo de la castañera, que ha quedado en el periodismo como el artículo-tópico, costumbrista, de recurso, aplaciente, pequeñoburgés, ininteresante en una informática tecnológica.

Pero incluso Cela, en *La colmena*, hace el apunte de las castañeras, a quien Elvirita, la meretriz del café, compra un cucurucho de castañas: la castañera que tiene un hijo muy bueno que después del trabajo viene ayudarla a recoger el tenderete y, camino de casa, en un tabernón, se toman ambos, como cena contra el frío-hambre, un desesperado café caliente. Quiere decirse que no hay temas malos ni buenos. Depende de quien los toque y de cómo se toquen. La castañera, en Cela, es un costumbrismo violento y delator. La castañera, en Ruano, es una concesión elegante, cínica, escéptica, del dandy de la crónica, a las pequeña mujeres negras de la calle que también canta Baudelaire.

Veamos el artículo: El invierno huele en Madrid, antes de que llegue, a castañas. Se refiere, naturalmente, a las castañas asadas, que son las que tienen olor. La síntesis invierno-castaña en ya poética, baudeleriana.

Pero al autor va más lejos: el invierno, en Madrid, huele a castañas antes de haber llegado. Los heraldos calientes e íntimos del invierno, en nuestra invernal ciudad, son las castañas o las castañeras. Esto es ya lirismo: un aroma que se anticipa a la cosa. Un aroma que nos llega, sólo, como recuerdo. CGR rebasa aquí, como tantas veces, la norma valleinclanesca de los tres adjetivos, y nos da cuatro adjetivos reunidos, veamos el profundo sentido literario de cada uno de ellos:

Olor íntimo: un adjetivo que penetra en la particularidad de cada vida.

Olor vernáculo: un adjetivo que confiere grandeza y eternidad a las castañas.

Olor aldeano: quizá sea éste el adjetivo más sagaz de todos. Reduce Madrid al «aldeón manchego» que viera Azorín. Nos aprieta a todos, nos constriñe amorosamente, nos reduce a una aldea con Metro y rascacielos.

Olor amable: electivamente, las castañas asadas son una prenavidad por libre; huelen a bondad, a intimidad, a humildad, a placer pobre y sencillo.

Se comprende que hacer el «costumbrismo» a este nivel es mucho más que hacer costumbrismo. Pero uno ha sostenido que hay un costumbrismo de las malas costumbres, que es el que cultivó casi siempre CGR (las culturas nocturnas), y, con ese aval, uno puede permitirse, incluso, hacer el artículo de la castañera.

El costumbrismo tiene mala Prensa por superficial y por conservador. Una cosa está relacionada con la otra: el costumbrismo de Mesonero es superficial porque no se puede ahondar en las costumbres del pueblo o de la burguesía sin dar con un enjambre de problemas sociales, económicos, políticos, etc.

El costumbrismo, en nuestro tiempo, ha ascendido a sociología.

El costumbrismo en Mesonero es conservador —frente al de Larra— porque Mesonero, como la zarzuela y el folklore, tiende a satisfacer al pueblo en sí mismo, a persuadirle de que es feliz en sus limitaciones. Pobre, pero honrado, según la repugnante fórmula.

Hoy, como queda dicho, el costumbrismo es sociología. Entre la sociología y el costumbrismo aplaciente. CGR toma, como siempre, una tercera vía, que es la baudeleriana: el costumbrismo lírico que nos lleva, o casi, al simbolismo. La castañera es mucho más que la castañera.

Las culturas nocturnas, hemos dicho, y estas culturas son las que atraen, provocan y producen lo mejor de CGR. A saber, y renovando el enunciado:

El teatro.

La prostitución.

El crimen.

Entenderemos por *teatro* mucho más que una representación teatral (a las que CGR, por cierto, no fue muy dado, aunque escribiera alguna comedia, como *La luna en las manos*). Entenderemos por *teatro* todo lo que en la vida es representación, presentación sobreactuada de uno mismo: el maquillaje, la educación, la deseducación, el mundanismo, el satanismo, el libertinaje. Entenderemos por teatro todo lo que no es teatro.

El hombre diurno también se representa a sí mismo, evidentemente, pero ocurre que el negociante *hace de* negociante, el elegante hace de elegante, la gran dama de gran dama, y como diría Sartre, hasta el camarero de camarero.

Hacen la farsa de la diurnidad, de la cotidianidad, de la decencia. Hacen la farsa del bien. Los *profesionales* de las culturas nocturnas hacen la farsa del mal. Exageran el mal. Y ahí, precisamente, está lo malo del mal, está su límite: más allá de su límite. El mal es llevar al mal más allá de sí mismo.

El mal empieza donde se agota. Dentro de sus límites, es tan natural como el bien. Llevado más allá de sus límites, llevado a la gratuidad, aparece como el verdadero Mal. El teatro: a CGR le fascinan los seres que han hecho teatro de la vida, que de lo cotidiano han hecho representación, redimiéndolo: Casanova, Baudelaire. Jean Cocteau. Chevalier incluso. Prefiere la representación a la vida, como prefiere la literatura. Sabe que la vida no es nada. Hay que representar la propia vida para que sea algo. CGR prefiere la vida representada a la propia vida. Y esto no es sino una huida de la cotidianidad burguesa y deprimente.

El teatro en la vida —mejor que en el teatro— enriquece la vida y el teatro. Hay que hacer de algo: González-Ruano hace de CGR. Es una manera, entre otras, de darle sentido a la vida: o sinsentido. De elevarse sobre el renglón de los días.

La prostitución: lo de menos en este apartado, claro, es la prostitución oficial, real. Lo importante de la prostitución, entendida como *cultura nocturna*, es la venta por el elogio, por la promesa, por el sueño. Ese periodista que, cansado y de madrugada, escribe lo que le conviene al periódico, no lo que piensa él.

La prostitución, como cultura nocturna, es la que se acoge al incógnito de la noche, cuando todos somos deshombres, para ejercer vicios y mentiras que no admitiríamos de día.

El crimen no es sólo el crimen, que se ejerce mayormente por la noche. No el crimen contra una meretriz o una vieja, sino ese crimen que encubre un suicidio, y que practicamos contra nuestra propia vida.

El que se embriaga, el que se droga, el que pierde la noche y, al perder la noche, está perdiendo el día, es un criminal contra sí mismo, como lo fue CGR en algunas épocas de su vida.

¿Artículos sobre el *teatro* como cultura nocturna?: la memorable entrevista a Jean Cocteau, en los años cincuenta y en Madrid.

Artículos sobre la prostitución: los innumerables artículos donde CGR se declara prostituido por el articulismo, que le da dinero y fama, a cambio de una obra sólida y unitaria, nunca hecha.

El crimen: del asesinato *de La Laura*, ya descrito en este libro, a la condenación fácil de grandes escritores proscritos por el franquismo, CGR se sabe *criminal* y lo confiesa de una manera u otra. Escribe un artículo entusiasta sobre André Gide, a la muerte de éste, y otro artículo condenatorio —manes de la censura—, días después. Él se sabe criminal en esto y asume su criminalidad. El artículo a favor de Gide lo escribió muy de mañana. El artículo contra Gide tendría que haberlo escrito de noche. El crimen es una cultura nocturna.

CGR, trabajador tan mañanero, es un escritor nocturnal.

«La cosa, con parecer tan sencilla, se ha prestado, y sigue prestándose, a tremendas polémicas. Hubo muchos partidarios de que el siglo XIX había terminado exactamente con el día 31 de diciembre de 1899 y que a las cero horas del primer día de enero de 1900 empezaba el siglo XX. Este criterio, que sigue prevaleciendo en la conservación y en la idea general de las gentes, no fue nunca aceptado y creo que se llegó al acuerdo de que el siglo XX empezaba en 1901.»

No se comprende nada de CGR ni de su época si no se comprende primero que no fue una época sino un paso entre dos siglos, una época de gentes con la biografía partida por la mitad. Tiene la culpa Constantino, o quien la tenga, pero lo cierto es que CGR es un escritor *fin de siglo* tanto como un vanguardista de entreguerras.

Estas dos culturas, estos dos tiempos luchan siempre en él, y a veces se inclina por el uno o por el otro, o consigue una prosa donde se armonizan ambos, y que siempre es de lo mejor entre lo suyo. El hombre que vive muy dentro de un siglo, pero viene del anterior, es el hombre un poco resucitado que verá siempre las cosas, las gentes y las costumbres como desde el siglo pasado.

Esto le permite a CGR un juego constante con el tiempo, con los tiempos, que da profundidad espacial a todo lo que escribe. Su teoría particular es que la guerra del 14 fue la última guerra romántica, que el XIX se inmiscuye mucho en el XX y que sólo a partir de 1918 principia este siglo propiamente dicho.

Así, otra partición que podríamos hacer en la obra de CGR, es la que divide esta obra en dos: * todo lo que homenajea al XIX, que es literatura de la nostalgia, literatura de la literatura, y todo lo que se adentra valientemente en nuestro siglo, que es trabajo periodístico-literario con la actualidad.

Pero, como ya ha quedado dicho, incluso en la más inmediata prosa sobre la inmediata noticia, CGR repercute siempre siglo XIX, y éste es su encanto último, está es la dimensión literaria que sus muchos imitadores no pudieron robarle. Él había hablado muy elegantemente de los imitadores:

—Aquéllos que encienden su cigarrillo en mil llama...

Hay algo, empero la circunstancia histórica, que a nadie se le puede robar. El haber vivido entre dos siglos, o en un Madrid que él define como «verdaderamente entrañable», es una circunstancia histórica insustituible, implagiable. Como ser judío, tuberculoso, tener un padre déspota, en Praga, y llamarse Kafka.

Kafka es uno de los escritores más seguidos e imitados del siglo. Se imita una prosa y hasta un sentimiento. Lo que no se puede imitar es el hebraísmo, la tuberculosis, el complejo de padre y la situación de los judíos en el ghetto de Praga. Por eso no salen las imitaciones.

Hay otros millones, naturalmente, que vivieron el paso de un siglo a otro, de un bloque histórico a otro. Pero sólo CGR, entre los españoles y entre los escritores, siente y vive ese paso como un *gap* en su vida, como una quiebra que jamás resolverá y que siempre quiere resolver. Como hombre del XIX (dado que él prolonga este siglo hasta muy entrado el XX, por gusto y por una cierta lógica poética), CGR ve el siglo XX como el fracaso del Romanticismo, y rastrea en cada cosa y en cada hombre lo que pueda haber de XIX.

Más que psicologismo individual o colectivo —y ya se ha hablado del tema en este libro—. CGR ejerce un instinto del tiempo, se pasa la vida olfateando lo que pueda oler a XIX. Como hombre plenamente de nuestro siglo, quiere incorporarse a él con impaciencia y por eso lo hace todo: vanguardismo, futurismo, creacionismo, lo que sea. Es de la generación del Viaducto, de la generación de Huidobro-Cansinos, de la generación del 27, del último Rubén y del penúltimo Juan Ramón.

Quiere hacerlo todo y, al fin, sólo hace periodismo, porque el periodismo es la única forma tangible en que se le presenta la literatura. Pero vive desgarrado entre dos siglos como dos colosos. Porque lo quiere todo, no sabe lo que quiere.

Hay un artículo, «La mañana en el café», en que CGR echa cuentas, a ver por cuánto le sale la pieza:

«Taxi de ida, 7 ptas. Primer café, 3,25. Segundo café. 3,25. Periódicos (hay que enterarse). 1 ptas. Promedio de teléfono, 1,60. Taxi de vuelta, 7. Total, 29,60 pesetas. Sin contar propinas, seis duros de gastos en un artículo de trescientas pesetas. Comercialmente, yo creo que es mucho. Pero el artículo lo agradece. Se nota que lleva dentro todo eso: humo, cafeína, lectura del día, un poco de lujo... Vamos, creo yo».

Lo primero que se advierte en este artículo es humorismo, un humorismo sobrio que se expresa mediante los números. La cosa parece un poco anglosajona, pero se ha permitido meter una cuenta (Ruano lo da en forma de cuenta y suma) dentro de un artículo. Visto más de cerca, no es la ironía de un anglosajón, sino la picardía de un pícaro español.

Ruano, aquí, quiere persuadirnos, o casi, de que pierde dinero en cada artículo, según la entrañable economía de los años cincuenta. En todo caso, nunca como en esta crónica de sus pequeñas cuentas —«he aquí los detalles exactos»— nos había dado CGR su entendimiento del artículo como un negocio, como un medio de vida, como algo que él fabrica para venderlo en seguida.

Y es precisamente de este carácter *mercantil* de su producción de donde nos vienen las mayores fascinaciones. Hemos hablado ya en este libro de las culturas nocturnas, tan afectas a Ruano. Pues bien, he aquí que una cultura tan diurna como la contabilidad nos le vuelve practicable y cotidiano. Quiere ser el oficinista de sí mismo que se sienta a escribir en un café, a las nueve y media de la mañana, como el contable se sienta en su pupitre de la Banca.

Hay aquí un profundo conocimiento de la falla social que es la literatura, de su inutilidad (mayormente dentro del periodismo), y, en consecuencia, un afán por homologar lo que él hace con lo que pudiera hacer cualquier oficinista o pendolista, por darle seriedad a su oficio. Nada menos que la gratuidad del arte se pone en juego en este artículo.

Claro que la ironía, en fin, lo traspasa todo, y lo que nos queda, como se ha insinuado más arriba, es un elegante pícaro que echa sus cuentas por ver si le tiene cuenta el timo. Parece que sí, pues que de ello vivió, y no mal, pese a su mala cabeza aritmética. Reducir un artículo a un estado de cuentas entre lo que se gasta y lo que se cobra (300 ptas. de entonces, que eran, cuando menos, 30.000 de hoy), parece el sumo prosaísmo. Pero supone, por el contrario, el último y desesperado lirismo. Es el ruseñor puesto a pensar, de pronto, en que regala su canto, en que lo da gratis. Es toda la gratuidad del arte y la literatura —tan debatidos a los más altos niveles—, lo que CGR se plantea en este artículo contable.

El arte está mal pagado porque no interesa a nadie. El mundo podría haberse pasado perfectamente sin literatura, sin Shakespeare y Quevedo. Pero los artículos de CGR sí que interesan. Sólo que interesan *lujosamente*. Son el *lujo* del periódico, la moderna y constreñida expresión del viejo folletín, del viejo folletón. Los periódicos acostumbraban a dar, como regalo, un poco de literatura. CGR se siente ese regalo y echa cuentas. El regalo está mal pagado. El artículo es el *toco-mocho* de la literatura y el periodismo, pero no se sabe quién es el estafado ni quién es el *tonto*, si el editor o el autor.

Hemos dicho en este libro que los artículos de CGR pueden leerse como un diario íntimo, dado su intimismo, en los diversos tomos que los han reunido, y ahora nos gustaría decir que también pueden leerse como un epistolario. Cada artículo de Ruano tiene algo de carta personal al lector, a cada lector, por lo subjetivo del punto de partida y del punto de llegada. CGR apela casi siempre a la intimidad.

CGR jamás escribía cartas, y llegó a decir que, después de haberse pasado el día con la pluma en la mano, escribir cartas sería como si un barbero, tras cerrar la tienda, se ofreciese a afeitar gratis a los amigos. Pero sus artículos, sus crónicas, en cambio, tienen con frecuencia el calor del género epistolar, van como dirigidos a un lector o una lectora muy concretos.

La epístola viene del *Werther* y de obras menores. La epístola literaria, queremos decir. La epístola es, quizá, el precedente del monólogo interior.

Los románticos, cuando necesitaban que un personaje dialogase consigo mismo, le hacían escribir una carta. Ningún género tan íntimo y «fuera de género» como el epistolar. El invento, sí, viene de Goethe, y quizá por eso podemos considerarle el padre del monólogo interior. Está claro que el destinatario, en esta clase de literatura, no es sino una disculpa. El gran poeta portugués Fernando Pessoa se dirigió muchas cartas a sí mismo, o a sus heterónimos: hoy son lo mejor de su producción en prosa.

CGR hace una carta en cada artículo, sin saberlo, sin proponérselo, sin tener un destinatario. Pero CGR siempre está escribiendo para la señora marquesa, para el tío del Rastro o para la señorita de provincias. Precisamente por no tener la atención profesional de los críticos, tiene la atención cordial de toda España, y su intuición sabe imaginar un lector concreto, intuido o inventado, de entre los lectores variomúltiples.

Aparte quedan los artículos en segunda persona, dirigidos efectivamente a un nombre concreto o a un tipo social. Modelo de lo primero son los artículos dirigidos a Agustín de Foxá después de muerto. CGR solía escribir las necrológicas en segunda persona. El género invita a ello.

Luego, cuando se dirige a un tipo social directamente —«la tía guarra», por ejemplo, a quien dedica nada menos que una pavana—, sin duda está pensando en un tipo concreto, quizá su propia portera, que con las ausencias y los calores del verano invade la calle. Como un epistolario, pues, puede leerse todo el articulismo de Ruano, lo cual le emparenta con los escritores románticos.

No rigen en el artículo leyes distintas de las de la novela. El monólogo interior es lo que nos mete dentro del personaje, y CGR escribe mucho en monólogo interior-epistolar, con lo que el lector se encuentra emparedado entre dos intimidades: la del que escribe y la del destinatario, más o menos concreto-difuso. Luego está la carta para las multitudes. Como escritor muy leído en múltiples periódicos, CGR no recurre a los grandes temas (y no sólo por problemas de censura, obviamente), sino que elige y prefiere los temas pequeños, menudos, cotidianos, porque sabe que son los que centran la atención de la plazuela nacional. Y acierta.

Lo suyo, pues, es también un epistolario nacional que se leyó mucho en los 40-50-60.

«He entrado en este viejo café superviviente, que abre —una, dos, tres, cuatro— sus ventanas al prócer paseo madrileño, casi, casi como aquel viejo señor que Antonio Machado sorprendiera en un parque, llevándose una mano al alfiler de su corbata, ¡cuántas cosas, Dios mío, han pasado y qué pocas, sin embargo, parecen, al encontrarlo todo idéntico en una mañana igual que aquéllas, cuando, si bien abril ya no andaba en mis ojos, todavía el octubre del cuerpo ni se presentaba siquiera “en medio de camino de la vida”!».

El artículo se titula *Sentadito en el café* y resume y anticipa toda la filosofía quietista del Ruano maduro, que ya no quiere aventuras, ultraísmos ni novedades, sino sentarse todas las mañanas en el café, de vuelta del mundo, a ver pasar la vida, fiel a su viejo-nuevo lema de «un duro y quietos», haciendo los artículos necesarios para vivir, para

sobrevivir, pero sin proponerse introducir en ellos escándalos de forma ni —manes de la censura— de fondo.

Sentadito en el café, gran artículo, como que afecta a la filosofía íntima y nueva-vieja del personaje, es toda una declaración de principios. Vamos a sentarnos en el café y a ganarnos la vida explicándole al lector, más o menos, qué es eso del otoño. O lo que haga falta. Pero siempre sin prisa y con pausas de tabaco negro emboquillado.

Un gran escritor acaba de frustrarse en este artículo, y por eso lo damos o apuntamos. Porque señala mejor que ninguno la abdicación, no ya del revolucionario, sino del rebelde. Bajo la dictadura hay que vivir de una oficina, y mi oficina es el café.

Escribe y calla.

Sentadito en el café.

Como un niño en su pupitre, sin dar la lata. «He entrado en este viejo café superviviente». ¿Superviviente de qué? De una guerra espantosa. Pero eso es lo que no hay que decir. Y Ruano sigue aquí la lúcida máxima del poeta Pedro Salinas frente al Escorial:

En vez de soñar contar.

Ruano cuenta las ventanas del café, que, afortunadamente, son menos que las del Monasterio: «una, dos, tres, cuatro. El prócer paseo madrileño». ¿El Gijón, Recoletos? Pero, en seguida, involuntariamente, el nombre de Antonio Machado. La España-España está muy presente incluso en quienes hacen un esfuerzo más lúcido por obviarla. Como que aquella España es la que les nutre: son ellos.

«Aquí están los milagrosos divanes de rojo peluche, a lomos de los que proyectamos nuestros raptos de Europa, siendo, a despecho de lógica y geografía, nosotros los raptados. Aquí, los altos espejos, en los que se mira el humo dormido de suspirar fumando. Aquí, los veladores de la ya antigua reforma, los veladores cuyo mármol tiene ya temperatura humana y sobre los que tanto escribí y tanto escriben».

Así sigue el artículo. Mediante la fácil alusión al rapto de Europa por el toro. Ruano da la verdad de su vida: ha sido él el raptado por las Europas del amor, la aventura y el viaje, como un Ulises de chaqueta cruzada. «El humo dormido» es un título de Gabriel Miró que Ruano no podía ignorar, ya que entrevistó al personaje, lo conoció personalmente, y le dedicaría sucesivos artículos. Sin embargo, no le importa utilizar «el humo dormido» como imagen, pues tiene un sentido comunal de la literatura y sin duda piensa que lo mismo podría habersele ocurrido a él.

En CGR hay siempre citas de citas, por este sentido del procomún literario, como digo, y porque CGR es un ser *interior* a la literatura, como ya me parece que queda apuntado en este libro, y que, cuando quería tocar una cosa, tocaba siempre una metáfora previa, de otro o suya, olvidada. Por eso los robos, en él —con fama de sislero— no tienen importancia.

«Los veladores cuyo mármol tiene ya temperatura humana». CGR hizo una vez este hallazgo (suponiendo que sea del todo suyo): «piedra con temperatura humana», y lo repetirá incansablemente. Por una parte le facilita la escritura, es uno de sus famosos comodines literarios, y por otra parte le reafirma en aquello que decía Benavente respecto del público del teatro:

—En el teatro, una cosa importante hay que decirla siempre tres veces, porque el público sólo se entera a la tercera.

Ruano repite sus grandes y pequeños autotópicos literarios (hay estudio de un crítico sobre estos autotópicos), no sólo como comodín para resolver un artículo, sino porque sabe (conoce bien al público) que siempre habrá algún lector para quien la imagen resulte nueva. Él mismo lo decía en sus conferencias.

—Siempre hay alguien que necesita que le expliquen la torre Eiffel.

(Veladores) «sobre los que tanto escribí y tanto escriben». CGR firma aquí la amnistía. Se trata, naturalmente, de uno de sus primeros artículos en el Café Gijón, de vuelta a la

España de postguerra. No le reprochemos que ha claudicado. También claudicaron, en mayor o menor medida, Marañón y Ortega.

Artículo, pues, con moral de postguerra. «Sentadito en el café». El satánico va a ser bueno, como dice Sartre que Baudelaire no es sino un niño rabioso dentro del marco familiar del Bien y de la figura de su madre.

CGR ha sido postergado por quienes tuvieron mucha más participación que él —que no tuvo ninguna— en el invento de Franco, pero rectificaron antes o después, mientras que CGR —mucho más escritor que todos ellos, prosista excepcional— no se ocupó de rectificar nada, sino que lo aceptó todo cínicamente: lo normal era revestir las aceptaciones de compromisos morales con el futuro. Pero ninguno tenía su pluma.

«Y aquí acudió la duda, la duda de las mil cabezas, huésped turbio del alma». En la duda, se abstuvo. Pero hay un abstenerse de derechas y un abstenerse de izquierdas. «Respetemos la propiedad de ciertos muertos a quienes de ellos usan». Sabe que le han quitado hasta los muertos. Y dice que no se atreve a citar el río de Heráclito, sino la pescadilla que se muerde la cola. «Éste es mi ciclo, frito y servido en un modesto plato de loza melancólica». Viene a decirnos que tampoco su caso interesa demasiado. Tiene el dandismo de la humildad.

«De aquí saqué mis naves, y aquí, no allá, vengo a quemarlas», todo el artículo está entre la renunciación y la explicación. Pero pasó, naturalmente, como un artículo más, como un artículo literario. «Éste es el café donde se escribe y se odia». Ruano vuelve a encontrar la sempiterna guerra civil española dentro de aquel café de los cuarenta.

Lo que más nos une a los españoles son las guerras civiles. Otra vez todos juntos, amigos y enemigos, dentro de un café. «Estos pleitos de las generaciones son invenciones para andar por casa vistiendo armadura y dando órdenes con la espada al contador de la luz. Nos creemos espectros cuando ya nos ahoga el propio laberinto. Paz a los vivos. Paz a los hombres de mala voluntad. Un duro y quietos».

Filosofía de postguerra. Todo el artículo es tan rico en ideas y cuestiones que no acabaríamos nunca de glosarlo. CGR es, aquí, el hombre de derechas a quien no gusta esta Victoria brutal de la derecha. Y no sabe cómo decirlo y lo dice de mil maneras, porque sabe.

Sentadito en el café. «De aquí saqué mis naves y aquí, no allá, vengo a quemarlas». Prefiere humillarse en España a vivir erguido en el extranjero. Les pasaría a algunos de los más ilustres.

El hombre no es nada sin su circunstancia más entrañada. «Éste es el café donde se escribe y se odia». Encuentra, ya está dicho, que no hay Victoria, y, mucho menos, paz. Encuentra la guerra civil reproducida a escala en un café, reducida. «Estos pleitos de las generaciones...». Aquí ridiculiza eficazmente a los fanáticos de su tiempo, de un tiempo (él, que sólo es fanático del Tiempo).

«No enredemos cuando ya nos ahoga el propio laberinto». CGR se encuentra ahogado en la España de los cuarenta, y prefiere, cínicamente, no enredar más, sino quedarse sentadito en el café, fiel a su lema tardío de «un duro y quietos». Él, que había tirado los duros y nunca se había estado quieto. No se trata sólo de un lema sedente de madurez, sino de un entendimiento absoluto y cínico de lo que va a ser España en muchos años. *Sentadito en el café* es la abdicación implícita de un escritor que no quiere hacer abdicaciones explícitas, como otros más sonantes las hicieran.

Un artículo *necesario* en su prosa de oficio y beneficio.

Por eso lo glosamos punto por punto, o casi. Es un texto fundamental en su vida, y que sus pocos estudiosos no han estudiado nunca, que yo sepa.

CGR se hace monárquico liberal «por estética», como el anarquista Valle fue carlista por estética. Incluso alcanza Ruano la amistad de Alfonso XIII. Pero aquella derecha civilizada, como diríamos hoy, se encuentra, de pronto, cómplice de una guerra brutal y de una conjura monstruosa contra el Estado. Y duda.

Sentadito en el café es el artículo de la duda de Ruano. «Ya he tomado posesión de mi espacio vital». No un fastuoso despacho de director general, sino un ocasional velador de café. Nunca quiso más. Sólo quiso, como todos, los grandes y los pequeños, estar en casa. «Cae la tarde sobre estos castaños, cuyo perfume sólo se siente en la lejanía, sobre suelo extranjero». Esto es lo que quiere: respirar los castaños de España en Madrid, y no unos castaño extranjeros e incluso un poco hostiles. Por estas pequeñas cosas cayeron muchos en desgracia. Lo que no era sino lirismo, cierta izquierda iba a tomarlo por «señoritismo». CGR, clarividente, se cura en salud (precaria): «usando de los viejos privilegios de un inocente señoritismo». Las-los veía venir.

Ruano se va del café. Vuelve a casa en un taxi. «Otro Madrid insospechado va a comenzar en seguida». Comprende que su Madrid ya ha muerto o lo han matado. Comprende que el nuevo Estado hará obras, como las hacen todas las dictaduras, para justificarse. Grandes obras.

«Volveremos a aquel café. Si es posible, cada mañana. Como si nada —de tanto— hubiera sucedido. Como si casi todo hubiera sido un sueño. Pero tampoco a despertar. Eso nunca». Así termina el artículo.

CGR quiere empalmar con el pasado por encima de la guerra, con la moral superviviente de todo español de entonces. Pero la guerra le pesa —«tanto»— y la guerra es lo que gravita sobre todo el artículo. Como catástrofe nacional y como muerte cruenta de un tiempo que fue el suyo. «Cómo si casi todo hubiera sido un sueño. Pero tampoco a despertar. Eso nunca». Queda rubricada la actitud del escritor: tomará la realidad histórica como un sueño y se negará a despertar. «Eso nunca». Toda su generación, en realidad —me refiero a los que se quedaron aquí o volvieron en seguida—, quiere hacer de la Historia un sueño y no quiere despertar a la «tozudez» de los hechos. Son los franquistas liberales que miran la guerra civil como una fantasía histórica, discutible como todas las fantasías, y que intentan proseguir «como si no hubiera pasado nada». O asumiendo que ha pasado todo, lo que viene a ser lo mismo. Ellos creen que se salvan en su conciencia, e incluso que salvan la hidra franquista y la convierten en ángel, porque son más lúcidos que el dictador en seco. CGR, fundamentalmente cínico, y que no quiere nada, sino trabajar, comprende que lo que ha pasado es injustificable (y el peor pecado es tratar de justificarlo «desde el otro lado»).

CGR comprende que ni siquiera desde la derecha, desde su derecha, se puede explicar la catástrofe, y entonces decide no despertar. Hombre interior a la literatura, proclive a encerrarse en su prosa, y sólo en su prosa, encuentra aquí una nueva corroboración de su actitud. No hay que despertar. Hay que escribir sonámbulo. Y este sonambulismo histórico explica mucho de lo que hay en su prosa periodística de escritura automática.

Resumiendo: unos le dieron la cara a la realidad, porque había que dignificar de conceptos la Victoria de Franco. Otros, o sea Ruano, vienen de fuera, del extranjero. César no ha tomado parte en nada. Incluso, al entrar en España, se instala primero en Sitges, y manda colaboraciones a la Prensa de Barcelona, como no decidiéndose a integrarse en el hervor español del franquismo: Madrid. Hombre de derechas, más por constitución que por ideología, hombre «patológicamente ajeno a la política», como dice de sí en sus Diarios, CGR comprende que aquella derecha que ha triunfado no es «su derecha» liberal e incruenta.

Desea paz «a los hombres de mala voluntad». A los rojos. Comprende que se ha embarcado en una causa que va demasiados lejos. Él, para ser un «señorito», no necesitaba matar obreros. Ni intelectuales. Finalmente se establece en Madrid, que es su pueblo, como Ortega. Marañón o Pérez de Ayala (de los dos últimos fue muy amigo). Y escribe, como declaración de principios, *Sentadito en el café*, donde está todo y parece que no hay nada. Incluso la mala conciencia de utilizar un botones. Esta

crónica es la carta magna de su abdicación.

«Otro Madrid insospechado va a comenzar en seguida». Ruano, de poca sensibilidad política, según él, sabe que, queramos o no, va a empezar una España nueva. Peor o mejor, pero diferente.

«Volveremos a aquel café. Si es posible, cada mañana. Como si nada —de tanto— hubiera sucedido». Nada menos que la guerra civil entre guiones. No era eso lo que quería su monarquismo ilustrado. «Como si casi todo hubiera sido un sueño». Su cobardía histórica —o su indiferencia, a veces— le lleva a considerar el horror como un sueño, en bien de lo cotidiano y su continuidad.

La actitud es moralmente inadmisibile, claro —la cabeza debajo del ala—, pero uno se pregunta si no es aún más inadmisibile la actitud de quienes, en un sueño despierto, afrontan la Historia, la asumen —siendo culpables— y quieren redimirla y redimirse. Eso sí que me parece monstruoso.

«Pero tampoco a despertar. Eso nunca».

CGR, todo literatura, no quiere despertar de su sueño literario. «Esto nunca». El alud de Historia y realidad es tan enorme que apenas le permite aislarse en su pequeño paraíso de prosa y tabaco negro emboquillado, más dos o tres cafés en vaso (le habían sido totalmente prohibido el alcohol).

Había tenido, de siempre, una tendencia a la huida de la Historia. (Llamo huidas de la Historia a las de Proust, Joyce y otros esteticistas: Joyce llega a decir: «No me hablen de la guerra; sólo me interesa el estilo»). Había tenido siempre sí, una tendencia a la huida de la Historia, pero la precipitación histórica de la guerra civil le aleja de la realidad total. Lo suyo será la realidad parcial, subjetiva, mínima, cotidiana. Ahí encontró su hueco de gran articulista. Escéptico del ruido y la furia de los tiempos, «un cuento contado por un idiota», decide quedarse «Sentadito en el café». Se acoge a una realidad-irrealidad de espejos llenos de sol y sillas patas arriba para hacer literatura. No puede aceptar ni rechazar lo que pasa en España. No puede con la historia grande. De modo que se acoge a la pequeña. Sentadito en el café.

Exequia para un raro escritor. «Acabo de estar, por fin, con Rafael Cansinos Assens. Estaba en el depósito del sanatorio Rúber, vestido para el último viaje con una sábana tan blanca como su rostro. Solo, quieto, con los ojos cerrados ya del todo, casi como los cerraba cuando hablaba con tono profético y cansado. Junto a él, su mujer, tardía esposa en su larga soltería».

Creemos haber dicho en este libro que Ruano, como su maestro Gómez de la Serna, y como todos los vanguardistas, es un escritor esteticista de los seres. Por eso se le dan bien los muertos, porque el muerto es la cosa máxima, suprema: una cosa estática, pero connotada de biografía.

Define a Cansinos como un escritor *raro*. Y lo fue. Un escritor judiazo que vivía en la Morería, de las traducciones mayormente. Decía traducir de modos los idiomas. Quizá sólo traducía del francés.

Cansinos, emprendió una innecesaria batalla contra Gómez de la Serna, porque Ramón era mucho más escritor que él, aunque menos culto. Ruano va a visitar al escritor al hospital donde ha muerto, y lo encuentra muy parecido al que fue en vida.

La viuda se lo dice:

—Por qué no ha venido nadie.

Cansinos, que quizá nunca concedió demasiada atención al Ruano reportero, o, después, al Ruano «ganador de la guerra», por fin tiene que conceder una audiencia de muerto al Ruano que va a verle para hacer un artículo.

No sabían estos escritores que lo mejor que iba a quedar de ellos era la lápida de Ruano.

César habla del tono profético cansado de Cansinos en vida. Sus memorias, *La novela de un novelista*, son ilegibles. Nada que ver con las Memorias del propio Ruano. A Cansinos le iba el tono solemne y judaico. El tono conversacional de unas memorias no le iba nada y le sale muy mal, pese a la riqueza del material acumulado. Físicamente, se parecía un poco a Oscar Wilde, pero no era nada maricón.

Cansinos, que en su soltería llega a mitificar a «la Hermana» (quizá por las humillaciones domésticas a que la somete), se casa tarde y mal. El espectáculo Cansinos-Aguilar es el espectáculo de un judío explotando a otro judío. Duró toda la larga postguerra, hasta la muerte de Cansinos, que CGR glosa generosamente en este artículo (Cansinos nunca se había ocupado de él).

Cansinos es la generación de la Morería y el Viaducto —Cansinos, Huidobro, Corpus—, una generación de la que anduvo cerca Ruano, que anduvo cerca de todo, y tan lejos.

«¿Estáis contentos, muertos, de haber dejado esta vida? Cuando se vive, por mal que se viva, por dolorosa o triste que la vida sea, nadie queremos dejar de vivir. Pero ¿y cuándo se ha muerto? ¿Queréis alguno dejar la Muerte? Sospecho que no. Debe de ser la muerte un estado feliz. Nada, huésped de ella, inquieta, amiga. Acaso nada tampoco alegre, endulza. Pero ¿quién puede creer que la felicidad sea dulzura y alegría? Sería demasiado simple, demasiado elemental».

El animismo de Ruano, que le hace un escritor primitivo, es decir, lírico, le lleva a escribir esta crónica. «Los muertos», seguramente a fecha fija y conmemorativa. Ya hemos dicho y repetido en este libro que CGR es escritor de las cosas, antes que de las psicologías, y por eso le van bien los muertos, que son cosas magníficas, inanimadas, pero con biografía.

Cansinos en el artículo anterior. Los muertos generales en éste. «¿Estáis contentos, muertos, de haber dejado esta vida?», parece una frase del *Tenorio*, y es que Ruano tiene algo de donjuanismo sombrío, con su galanteo constante a la muerte: era un doble profesional de la muerte: un obseso y un enfermo.

«¿Queréis alguno dejar la muerte? Sospecho que no.» La muerte, en principio, es un lujoso motivo literario para el escritor que se propone hacer literatura. Pero la muerte,

además, es un motivo que engrandece todo lo que toca.

A Ruano le fascinan los muertos como «cosas», digo y repito. El muerto es la cosa suprema, la cosa que tuvo vida y ha devenido cosa, la cosa con biografía. «Psicólogo de las cosas», como Ramón. CGR gusta de escribir de los muertos.

El sistema consiste en aplicarles a los muertos una psicología de vivos. Ya decía Ortega que el estado del muerto es una situación anómala en que el pariente, el amigo, se muestra indiferente y no nos responde: pero está ahí. CGR dialoga con los muertos y juega muy sutilmente con el equívoco vida-muerte, de modo que imagina a los muertos como unos vivos más tranquilos (los muertos son siempre nuestros clásicos), e imagina a los vivos como unos premuertos que no van a ninguna parte, salvo a la sepultura.

La visión sería casi mística, si no fuese cínica. Se trata de sacarles unos duros a los muertos, esa curiosa variedad de los vivos.

Arenga sobre la crónica y la literatura: «Muchas veces, la noticia que uno glosa o comenta en un artículo ni siquiera es el pretexto, sino la supervivencia sólo del prejuicio periodístico que aún nos queda de escribir la crónica literaria “sobre algo”. Parece que existe un pudor de llenar un espacio con especulaciones puras y abstractas. Sin embargo, si ustedes hacen la prueba y quitan la noticia concreta, verán, por lo menos en mis artículos, que en un 90 por 100 de los casos todo podría andar sin necesidad de ella; he llegado a la conclusión de que es un sencillo prejuicio de modestia y un resabio ingenuo que sobrevive de nuestros años juveniles, en que, mucho antes que conquistar al público, había que conquistar al director del periódico, que en aquellos tiempos, bien lo sabe Dios, tenía, con honrosas y mínimas excepciones, un inexplicable y decidido asco por la literatura. Entonces, la noticia de actualidad, sobre la que uno fabricaba el mundo personal de la crónica, era el comodín, el biombo, el pretexto que hacía viable la publicación del artículo».

Juntamente con *Sentadito en el café*, que ya hemos glosado, esta *Arenga* de Ruano es otro de sus escasos manifiestos literarios (su dandismo le evitaba manifestarse), aparte los que aparecen diluidos en las *Memorias*.

Arenga sobre la crónica y la literatura. Aquí, el escritor enfrenta valientemente la crónica literaria a la literatura, para demostrar que no son diferente cosa. Ahí están los artículos de Larra, de Cavia y de Mesonero. El periodista más leído, siempre, es el que no es periodista: el escritor. CGR había hablado repetidamente del «vuelo sin motor», o sea, del artículo sin tema. Aquí nos dice que el tema de actualidad no es sino una inercia de aquel periodismo cerril en que a él le tocó abrirse paso. Hoy, a veinte años de su muerte, comprobamos que tenía razón.

La nueva generación de articulistas —Máximo, Cándido, Vicent, Cueto y pocos más— se ve claro que utilizan el tema como pretexto. Lo que les interesa es hilvanar un texto. Los pretextos son progresistas hacia adelante o hacia atrás, según los casos, pero lo cierto es que el «espada» le está haciendo una faena al morlaco de la actualidad, y lo que importa es cómo el *espá* se adorna de capa o entra a matar —rúbrica final, tan de Ruano—, mucho más que el asunto en sí.

De modo y manera que CGR no andaba tan descaminado cuando defendía la crónica por la crónica —en sus tiempos aún no se decía «columna»—, ya que, veinte o treinta años más tarde, y con tanta Historia de España de por medio, la actual generación de articulistas sigue, sin confesarlo, sus postulados. Frente al tópico «hablando se entiende la gente», Pemán dijo alguna vez que «hablando se luce la gente».

¿Cómo distinguir entendimiento de lucimiento, en quien escribe, sobre todo, para lucirse? «Parece que existe un pudor de llenar un espacio con especulaciones puras y abstractas». Ruano se equivocaba en esto: es más que un pudor. Si las especulaciones son filosóficas, su sitio no es el periódico, y si son literarias y digeribles, deben estar «al servicio de» algo, para que el lector se oriente. El pie forzado del tema no es ninguna gratuidad en la columna de Prensa.

«La crónica abstracta —por llamarla de algún modo— ésa que se saca uno de la manga como la abeja la miel, es mucho más difícil que la otra, sobre todo si no se resigna uno ni mucho menos, a que tenga un valor minoritario, se le imprime amenidad y un cierto interés que sirva para todo el mundo».

CGR está defendiendo aquí su derecho a hacer la literatura en estado puro, y a hacerla en los periódicos. ¿Por qué en los periódicos? En primer lugar, porque así se cobra, y luego (o antes), porque CGR es un escritor nicotinado de fama y ya no se resigna a escribir para unos cuantos (que a lo mejor, dado quiénes eran entonces aquellos *unos cuantos*, le rechazan, encima). Evidentemente, como dice CGR, esta crónica es mucho más difícil que la otra, pero también menos funcional: no tiene función en el periódico.

Los folletines de capa y espada —Fernández y González— creaban una actualidad ficticia, dentro de la actualidad actual, por el vigor de su acción, pero la crónica lírica

difícilmente puede sustituir eso.

De modo que toda la actual generación de articulistas, de Vázquez Montalbán a Cueto, es, en cierto modo, un Ruano *aplicado*. Un Ruano al servicio de las ideas o las desideas políticas. Al servicio de la actualidad. Ruano imprimía a estas crónicas (inactuales, mejor que abstractas), amenidad y un cierto interés que sirve para todo el mundo. Por eso se le leía.

Pero aquí asoma el escritor frustrado, el que ha encontrado su público, pero no ha encontrado su género, el que quiere meter en el periodismo (o sea, sin dejar de cobrar, y, sobre todo, sin dejar de ser leído), la literatura en estado puro.

El manifiesto está bien, pero no manifiesta nada. CGR dice que la crónica «abstracta» no debe de ser un ensayo, «aunque naturalmente participa de él, y no debe, sobre todo, parecer un cuento breve o un trozo arrancado de un libro».

Lo que hace CGR, sobre todo, en este manifiesto, es concederle todos los privilegios a la crónica literaria, pues que, en la madurez de su edad, ha comprendido que es su género, y no quiere que se le confine en un género menor. CGR hace en estos textos diversas y lúcidas reflexiones técnicas sobre cómo debe ser un artículo. «La crónica tiene mucho de soneto en cuanto a rigor técnico».

CGR, sí, es el gran sonetista del artículo. Raramente se levanta hacia la trascendencia o cae en el costumbrismo. Mantiene sus crónicas en el aire, en un grito, en un pelo, de modo que ninguno de los gremios literarios puede hacerle suyo.

«El artículo ideal debe de tener una sola idea y, luego, subideas consecuentes, y en todo caso lo que no puede tener son ideas de distintas familias».

Ruano ha rechazado, en este manifiesto, el artículo intemporal. También ha rechazado el artículo cabezón, muy frecuente entre no profesionales de la crónica, que necesitan tres folios para arrancar, y luego tienen que terminar —o se lo *terminan* en el periódico— precipitadamente. Pero lo más sutil de todo lo que dice el autor en este manifiesto es aquello, esto de que el artículo debe vender una sola idea. De otro modo, es un barullo.

Uno haría extensible la norma a muchos ensayos e incluso a muchos libros. Si algo se le reprochó a Ortega, fue la dispersión de su prosa. Lo de Ortega, naturalmente, suele ser una *pérdida* por exceso. Lo de los articulistas aficionados o no profesionalizados —aunque sean muy ilustres—, que denuncia Ruano, es una pérdida por defecto. El articulista no tiene nada que decir, y entonces lo dice todo: sólo dice lugares comunes. El artículo, como el soneto, con el que Ruano lo compara, es el desarrollo grácil de una idea, o de una emoción, con los meandros imprescindibles de gracia, imaginación y cultura.

Esto es fácil de decir, pero muy difícil de hacer.

«Es frecuente creer que lo personal no interesa a nadie. Creencia falsa; la experiencia me ha demostrado insistentemente que lo personal, lo íntimo, es lo más universal, y lo que mejor lee y comprende la gente».

Se basa CGR, para este aserto, en la infinita identidad de los seres humanos, y habla mucho de su tos, por ejemplo, en las crónicas, porque sabe que hay millones de españoles que tosen. Y a uno siempre le interesa una divagación sobre la tos y una comparación de su tos con la de otro, y más si el otro, pese a ser ilustre, también tose. CGR, en fin, en este manifiesto, va contra todos los principios del periodismo tradicional y tecnológico al mismo tiempo. Antes, quienes odiaban «lo personal» eran los redactores-jefes.

Ahora son las computadoras. Pero viene a ser lo mismo. Los ejecutivos del periodismo se obstinan en hacer una Prensa impersonal —confundiendo deliberadamente impersonalidad con *imparcialidad*— por adueñarse de más autoridad y seriedad sobre la opinión.

Pero he aquí que a la opinión no le interesa tanto —ni en España ni en Estados Unidos,

por ejemplo— el informe colectivo, el dossier de las computadoras, como la columna de un ser con cara y firma que se permite opinar. Al público le interesa esto aunque sólo sea para disentir.

Casi siempre para disentir. Pero el personal paga por disentir: se siente integrado en la tertulia nacional.

De modo que los grandes y pequeños periódicos, antes o después, tienen que contratar un columnista a quien el lector pueda seguir, aunque sea a la contra, porque la discusión contra un muro de letra impresa o contra un dossier resulta muy poco gratificante.

La prueba de esto es que, llegada una situación crucial, el director hace un artículo con su firma, en primera página. La gente no comunica con definiciones abstractas. Quiere la definición de un hombre.

El nuevo periodismo americano y el español conocieron en los setenta un refloreCIMIENTO del articulismo literario/político, que se llamó «nuevo periodismo», pero que en realidad era muy viejo. Está en Ruano, está en Larra, está incluso en Baudelaire. De otra parte, en el periodismo, como en todo, el público necesita consagrar a un hombre —como el hincha de fútbol tiene un jugador favorito entre los once—, y esto, al margen los cultos a la personalidad, tiene que favorecerlo el periodismo. Las abstracciones son muy aburridas. El periodismo de investigación es un coñazo si no sabemos quién es el investigador, como en las novelas policíacas. ¿Y de qué otra cosa vive el periodismo sino del culto a la personalidad? ¿Por qué va a negárselo a sí mismo en sus páginas?

Más adelante, a lo largo de este manifiesto, CGR llega a considerar la crónica y el artículo como los géneros literarios de la modernidad —él no utiliza esta palabra, claro— por cuanto los otros géneros están decayendo. Examina la crisis de la novela y el relato corto, y genealogiza el artículo aludiendo (sin nombrarlos) a los maestros inmediatos. Ortega, Arozín, etc., que hicieron libros en el periódico, libros que han quedado en nuestra cultura y que no fueron, en principio, sino una sucesión de artículos en torno a un tema.

Acierta CGR cuando menos en el desapego del mundo moderno por la novela tradicional y en la tranquila exaltación del artículo y la crónica como géneros literarios y comunicacionales de nuestro tiempo. Incluso pone el ejemplo del espectador de un partido de fútbol o de una corrida de toros, que al día siguiente necesita leer en el periódico la crónica de lo que él mismo ha visto con sus propios ojos. El periódico, así, supone una segunda lectura de las cosas, por el reposo de la prosa y por la variedad de las interpretaciones, más la supuesta autoridad del cronista.

¿Quién dejará de leer al cronista deportivo de prestigio porque haya visto el partido por televisión? Según los más mostrencos manuales, la televisión y la radio informan, pero la Prensa —«Prensa escrita» es una tautología— crea opinión.

Y la opinión la crea, sobre todo, el cronista que opina y firma. Aunque sea en contra de la suya propia, siempre está creando una opinión. De modo que CGR, que se siente confinado literariamente en el artículo, hace de la necesidad virtud, como pasa siempre, y redacta un manifiesto exaltando el género. Defiende, sin duda, posiciones personales —¿y quién no?—, pero acierta a defenderlas con verdades válidas e incluso anticipatorias.

En los años de prensa censurada, impersonal —hoy se tiende a la impersonalidad por otros motivos, o por los mismos—, el artículo y la crónica suponían un cuerpo a cuerpo escritor/lector que de alguna manera escapaba a la monotonía de la letra oficial impresa.

Se pregunta CGR quién representa la literatura en España, en aquellos momentos, y conviene en que el mal novelista (el socialrealista, para él), el comediógrafo mediocre (otro tanto), o los poetas «de oído y fórmula», no representan nada, contra lo que ellos

creen, ya que apenas son leídos.

«La literatura es esencialmente nostalgia y caridad». Aquí. Ruano vuelve a utilizar a su manera la fórmula de d'Ors: «Lo que no es autobiografía es plagio». La literatura es caridad, para él, en cuanto que se ocupa siempre —incluso en el periódico, y en *aquellos* periódicos— de los humillados y ofendidos. Por solidaridad humana y también por interés literario, diríamos, con un cinismo ingenuo muy de CGR.

«Y eso, hoy, fundamentalmente, está en los artículos, está en los periódicos, está todos los días a dos reales en un papel malo y popular donde el escritor se va dejando la vida para poder seguir viviendo».

La cosa, como se ve, termina con cierta bizarría declamatoria, nada frecuente en este escritor (por eso la subrayamos), de acuerdo con la condición de manifiesto que tiene el escrito. CGR nos habla del papel malo, que era el que utilizaban entonces los periódicos (hoy no lo utilizan mucho mejor), y nos habla de los dos reales —cincuenta céntimos— que valía entonces el ejemplar. Cuando escribimos esto, ni siquiera cabe establecer el paralelismo con las cincuenta pesetas de hace poco. Los periódicos valen ya sesenta.

El manifiesto termina, como era previsible, con un juego conceptual muy del autor: «... el escritor se va dejando la vida (en el periódico) para poder seguir viviendo».

Hay otros artículos de Ruano que anticipan o continúan el manifiesto que hemos glosado. Así. *La disciplina literaria*: «Posiblemente, en ninguna vocación ni tarea, ni siquiera en los más exigentes deportes, es tan precisa y tan preciosa la disciplina como entre aquéllos que profesionalmente cultivan el mundo de las letras».

Lo del genio como larga paciencia, queda aquí ampliamente desarrollado. La literatura es un oficio muy agradecido, pues que, a fuerza de oficio, se llega a aparentar eso que antes se llamaba inspiración. El caso es que no se note el esfuerzo.

«Descartado el caso del genio, que nunca puede servir de ejemplo, creo que ninguna otra condición del escritor, joven o viejo, es, a la larga, más valiosa y productiva que la disciplina del trabajo. A mí me parece que la disciplina es una de las caracterizaciones más profundas del talento mismo, una de las formas más acabadas y perfectas de la inteligencia». Esta exaltación de la disciplina en un «indisciplinado» oficial, como CGR, sólo puede sorprender a quienes no conozcan bien la biografía y los procedimientos de Baudelaire. El *spleen* baudeleriano no es sino la coartada de su trabajo incesante. No sólo hay que trabajar mucho, sino disimular que se trabaja: esto ya es el dandismo. Ocultar a los demás el espectáculo penoso del propio esfuerzo. Ofrecerles sólo, como una flor, el resultado.

CGR identifica la disciplina con la inteligencia. Parece creer poco, contra lo que pudiera esperarse, en el talento camastrón y desfachatado. Después de todo, ya lo habían dicho los clásicos: «iguala con la vida el pensamiento». Un dandismo de antes del dandismo. Porque el dandismo tiene una médula militar y es como una variante intelectual y estética del militarismo. Claro que esto de Ruano es una reflexión de madurez, pero sabemos que desde muy joven trabajó mucho, escribió mucho y todos los días, aunque por entonces no formulase ningún programa al respecto.

En las primeras páginas de este libro hemos glosado, digamos, al Ruano «costumbrista». Ahora estamos con el Ruano teorizante, dimensión que nos apasiona en un ser que siempre prefirió —baudelerinamente, ay— la síntesis definidora a la teoría minuciosa.

Pero de lo que tratamos aquí es de estudiar la escritura perpetua como caso humano y profesional y CGR dejó sobre esto más textos de lo que parece.

«Resulta pavoroso hacer un mental inventario de las criaturas humanas que, dotadas de iniciales condiciones literarias —sobre todo en el campo de la invención y, muy concretamente, en la lírica—, han caído en la pura nada, en el lógico olvido, consecuencia de la deserción, exclusivamente por falta de disciplina, del necesario

orden monótono en el cultivo de la creación literaria».

CGR ha conocido a mucha gente, ha conocido a todo el mundo, como nos prueba en sus Memorias, y noblemente reconoce, como en el perdido artículo «El superviviente», que había, en su generación, mucha gente más dotada que él, pero que no tuvieron paciencia ni insistencia.

Esta paciencia y esta insistencia no dan como fruto, necesariamente, una obra laboriosa y tediosa, sino que son los únicos caminos de vuelta a nosotros mismos, donde podemos encontrarnos con un estilo propio. CGR, pues, no canta la laboriosidad del erudito, por ejemplo, sino la sorpresa que a todos nos reserva —menos al erudito, quizá— la insistencia en los nuestro.

«Lograr esa inspiración que es hija del trabajo diario», se propone Ruano. «No basta el talento ni unas afortunadas condiciones naturales». «Lo que importa es la constancia en el trabajo». «Me decía Somerset Maugham que las primeras treinta novelas de un escritor suelen ser malas». «Lo que caracteriza más expresivamente la vida del gran escritor es su capacidad de continuidad en el trabajo». «Nada ni nadie debe interrumpir (al escritor) su velocidad adquirida».

Son frases entresacadas de este otro manifiesto literario de CGR. Al margen de los inspirados, hay una inspiración que es hija del trabajo diario. Partimos aquí de que la literatura es una droga y conviene hacerse drogadicto, al respecto, por acudir a ella todos los días. No basta el talento; lo que importa es la constancia. Y es que el talento sin cultivar se muere, como árbol sin podar, y, por otra parte, la constancia, como hemos dicho antes, nos da la diferencia; la constancia es como picar en la mina que es uno mismo: acaba saliendo algo. Luego está —problema que preocupa mucho a CGR— la constancia para mantenerse, para retener lo que se tiene, para convencer a los vencidos.

«Las primeras treinta novelas de un escritor suelen ser malas», según Maugham, que si algo tenía, era oficio. Aquí. CGR reivindica los hallazgos de la madurez, como los más seguros, fijos y duraderos. Siempre tuvo vocación de maduro, e incluso de viejo, y quizá por eso perdió su juventud en aventuras literarias que no cimentarían su nombre. Cree CGR que al gran escritor se le conoce por su continuidad en el trabajo —lo cual no supone burocratismo literario, ni mucho menos—, por ser un nicotinado de la literatura. Y la verdad es que, mirando, mirando, llegamos a la conclusión de que la literatura, a través de la Historia, no es sino un elogio de la locura: está hecha por locos que lo sacrificaron todo a una imagen, a una metáfora.

Estamos en aquello de Bernard Shaw, según el cual el artista, para serlo, debe y puede sacrificar incluso a su madre, la literatura es la más eficaz y poderosa afirmación del Yo, y de ahí le viene su satanismo, y de ahí la ridiculez de escritores que pretenden aunar literatura y bondad, como Peguy y Palacio Valdés.

«Nada ni nadie debe interrumpir al escritor su velocidad adquirida». Esto viene a corroborar el carácter de *viaje* que tiene la literatura, con drogas o sin ellas.

El que está deseando que llegue un amigo a casa, para dejarlo y atenderle, para no escribir más ese día, será siempre un aficionado, por muy bien que lo haga. Cada uno tenemos nuestra manera de afirmar nuestro yo (vivir es afirmar el yo), y en el escritor es la manera literaria. El que se afirma más mediante la conversación, la hospitalidad, la generosidad, etc., no es un letraherido, no es un profesional. La literatura es una autodroga que no se deja porque llegue un amigo.

Es más: el escritor no tiene amigos. Se tiene a sí mismo, en su Yo monstruoso, y los amigos sólo serán una extensión de ese yo: provincias del yo.

«La velocidad adquirida». Es decir, la inercia del estilo y el empuje de una argumentación ideológica o una trama novelesca. Eso no puede ni debe pararlo nadie, porque es como cortar al escritor en pedazos. El escritor, como el corredor de fondo (es un corredor de fondo), necesita llegar a una velocidad y una temperatura. Cuando ha

llegado, al fin, no puede consentir que nada ni nadie, ni la muerte de su madre, le saque de su atmósfera. De su temperatura. Escribir es una fiesta y condena del yo que no puede interrumpir ningún *tú*.

«¿Dónde está, en nuestra rigurosa actualidad, el escritor? Cada vez que evocamos a uno de los de antes, cada vez que se nos muere algún superviviente del anteayer heroico y hermoso, vamos comprendiendo que nos estamos quedando solos».

Si se repasa despacio ese océano ingente del articulismo de Ruano, uno se encuentra con que son muchos los artículos que ha dedicado al oficio mismo, a la literatura, que le preocupaba, no sólo como técnica o metafísica, sino como sociología, como gremio, como manera corporativa de estar en el mundo. Todo esto es muy suyo.

Nos referimos ahora al artículo *El escritor*. «¿Dónde está, en nuestros días, el puro y sólo escritor?». Ruano fue un fino sociólogo por libre. Sobre todo, un sociólogo de su propia sociedad, la literaria. Como último romántico de la literatura en sí y por sí misma, observa que ésta se ha convertido en un medio para pasar a la política o a otros géneros creadores, como el cine, la televisión, etc.; la literatura siempre ha sido un medio o un fin, o ambas cosas a la vez, en una misma persona.

Es sólo un fin en Juan Ramón Jiménez y es sólo un medio en Castelar. Es un fin y un medio en Balzac y en tantos otros. La vida literaria no es sino la transformación del *fin* en *medio*. Nunca al contrario. Cuando CGR se pregunta por «el anteayer heroico y hermoso», está cayendo en el inevitable tópico generacional. En el «cómo a nuestro parecer». Pero sólo a nuestro *parecer*, cualquiera tiempo pasado fue mejor. Jorge Manrique no afirma, sino que niega. El pasado fue mejor «a nuestro parecer». Es decir, subjetivamente. O sea que no fue mejor. Si Baudelaire puede exhibirse como ejemplo máximo de escritor a la intemperie, lo cierto es que Baudelaire quiso ser académico, halagó a los críticos y jamás supo renunciar a la protección de su madre. Las dos obsesiones de Proust, asimismo, son los críticos y la ascensión social. Quiere ser grande y quiere ser noble. «Utiliza» la literatura. Porque el don literario es poder, y, cuando el escritor se da cuenta de esto, de que tiene un poder en las manos, raramente renuncia a usarlo. El escritor/escritor no ha existido nunca y, si ha existido, no es precisamente CGR.

Claro que todo esto no invalida para nada su nostalgia bohemia del escritor marginal, frente a tanto escritor *funcional* —y funcionario— como ve surgir en torno.

«Ser escritor, hasta hace poco, no era un problema de escribir bien o mal, sino que era toda una inclinación del alma, toda una diferencia social y aun casi una predisposición física. El escritor no era una *clase*, sino una raza. El escritor vivía para la literatura y apenas existía de la literatura».

Nos parece que CGR, aquí, está apelando a esa eterna «edad de oro» que nunca ha existido en ninguna parte, salvo en los reinos sucios y equívocos de la bohemia. CGR pone como ejemplo de escritores/límite a Miró, a Valle, a Machado, a Baroja, a Marañón, a Unamuno, a Pérez de Ayala.

Miró sí que vale, pero quiso ser académico, y lo rechazaron, aun cuando iba avalado por Azorín. Valle-Inclán es el único modelo absoluto y perfecto. Machado vivía de una cátedra. Baroja tenía rentas. Marañón era un diletante. Unamuno era rector. Pérez de Ayala había hecho mucha política antes de la guerra.

El modelo de Ruano, pues, y aparte los bohemios sin nombre, sólo se cumple en Valle-Inclán, que ha encarnado como nadie en España la grandiosa soberbia del escritor. ¿De dónde viene esta soberbia? Sartre lo estudia en su *Baudelaire*: de la caída de los príncipes mecenas, cuando el escritor se instituye en príncipe de sí mismo. Esto se ha dado en poetas y otros grandes inadaptados. Es una utopía del Romanticismo.

«... estas individualidades gigantescas, que contemporáneamente empiezan, tal vez, con Galdós». CGR ha hecho previamente la stampa perfecta del escritor atendido a sí mismo, a sus glorias y miserias, y nos pone como ejemplo a Galdós.

Pero Galdós vivía pendiente de los céntimos que le dejaba cada episodio nacional, y cabe pensar que planteó la serie como un ingreso fijo, regular y estable. CGR, en fin, sigue soñando con un escritor/escritor que no ha existido nunca (salvo en los reinos de la bohemia, ya está dicho), y los ejemplos concretos le fallan casi siempre.

Luego cita a León Felipe: «Ya vendrá un viento fuerte que me lleve a mi sitio». Esos vientos fuertes —se supone que las revoluciones— no se producen nunca, y León Felipe no es hoy, por cierto, un poeta vigente.

«Se observa hoy, en líneas generales, un mejor nivel de preparación y cultura, o, al menos, un nivel de simulación más perfeccionado». CGR viene a decirnos que el nivel medio parece superior pero que las grandes y pequeñas individualidades se han perdido. Esto es cierto. El oficio se ha homogeneizado y anda muy confundido con la política y la burocracia.

¿Y de qué viene el mal, suponiendo que lo sea? En principio, de una falta de libertad en España. Y, por lo que se refiere al mundo, de una pérdida general de prestigio de la literatura. La literatura ya no es la loca de la casa. La loca de la casa es el cine, y en el cine sí que encontramos personajes pintorescos, entregados a una bohemia de oro, marginales grandiosos, como Orson Welles, Greta Garbo, la Dietrich. Brigitte Bardot, Buster Keaton y, ya en nuestros días, Woody Alien o Andy Warhol.

No es que las individualidades hayan desaparecido, sino que se dedican a otra cosa. En España, a nivel más modesto, ocurre otro tanto. Qué singular personaje humano y literario hubiera sido Fernando Fernán-Gómez, si no fuera un personaje cinematográfico.

Los marginales, en fin, que tanto añora Ruano, como última tribu de la libertad, se corresponden precisamente con esos marginales observados en las tribus de monos superiores, muy cercanos al hombre, donde siempre hay unos cuantos ejemplares indisciplinados que van por libre. Todo clan segrega sus propios anticuerpos. Pero los segrega desde su centro más enérgico, que hoy ya no es la literatura, sino el cine y la pintura, por ejemplo: en la época de los *individuos* Picasso y Dalí no puede hablarse decididamente de que la individualidad ha muerto. Lo que está muriendo, quizá, es la literatura en sus formas tradicionales. CGR, como representante incluso excesivo de esa tradición, detecta el fenómeno y lo denuncia. Está denunciando, como siempre, su propio caso personal.

«Económicamente, en nuestro país, un intelectual que llegue a general tiene aproximadamente la paga de un sargento en cualquier otra milicia». La frase es del artículo *Lo intelectual como negocio*, otro «manifiesto de Ruano en torno a la literatura», con el planteamiento crudo, en este caso, de la pura o impura ganancia económica.

Viene a decirnos Ruano que a lo que realmente equivale la gloria literaria, en España, es a «la conquista económica de los huevos fritos». Se cuenta en este artículo que, según estadísticas, el intelectual vive más que cualquier otro profesional de cualquier otra cosa.

Luego, el artículo/manifiesto se desvía hacia la consideración del intelectual como «hombre interesante», quizá porque el escritor no ha querido o no ha podido desarrollar hasta el final sus argumentos económicos. Desde la expulsión de los judíos. España ha vivido una penuria intelectual que la ha mantenido a la zaga del progreso europeo. La enseñanza primaria, base de una posterior y superior sensibilidad, siempre la han despreciado nuestros políticos como inversión no rentable a plazo inmediato. Etc. La razón última de la pobreza del escritor, y no digamos del científico puro, es la incultura de España, incultura favorecida y propiciada siempre desde el Poder.

Esto es todo lo que debiera decir el artículo y no dice.

El escritor gana poco porque en España se lee poco. Y se lee poco porque no nos enseñan a leer. El escritor tiene que lograrse/frustrarse en el periódico, que es lo que,

en el fondo, está denunciando una vez más Ruano. Desde que desapareció el mecenazgo de los príncipes o de la Iglesia, el escritor, «príncipe de sí mismo», empieza a pasarlo mal.

La burguesía quiere un arte realista o un arte aplicado, que viene a ser lo mismo. En todo caso, un arte moralizante. Jamás el arte por el arte. Pero en España ni siquiera llega a haber una burguesía ilustrada, y esto perjudica y beneficia a Ruano, ya que las dosis homeopáticas de literatura que él suministra en los periódicos son suficientes para la escasa demanda.

Entregado al juego de la cultura/incultura de España, de la cultura aprencial. CGR se rebela todos los días contra este juego (contra sí mismo), y, repasando su enorme obra de articulista se sorprende uno (no sé si lo hemos dicho ya) de la cantidad de crónicas que dedica a la denuncia de aquello mismo de que es cómplice. Se deduce de aquí, naturalmente, que nunca estuvo a gusto en su gloria convencional, que le daba alas de papel de periódico.

Quizá ya hemos dicho, asimismo, que CGR es el escritor sin género, pero sus libros misceláneos hubieran hecho la delicia del lector francés, por ejemplo, mientras que aquí se exige obstinadamente la novela, cerrada, cuadrada y tradicional, por ese compromiso burgués de que hablábamos antes: arte para la vida, arte que refleje la vida y que, de alguna manera, sea herramienta para vivir, o lo parezca, por sus enseñanzas fácticas y morales.

CGR, a veces, levanta mucho una palabra sobre otra, pero nunca lleva la denuncia a sus últimas consecuencias, que son sociales y políticas, o históricas, y él no quiere entrar en eso. Abre puertas que abría Larra, pero las deja entornadas.

La ganancia del escritor no es meramente un tema monetario, claro —y qué, si lo fuese—, sino un tema sociológico, cultural, moral, pues que el dinero no es sino la metáfora de la aceptación por parte de una sociedad, y éste es su gran valor, por encima del valor adquisitivo.

España es el país que puede desgraciar a escritores como Ruano, a escritores «raros» que no satisfacen la mera necesidad general de folletín o folletón, sino que sólo se satisfacen a sí mismos, escribiendo. El articulismo de Ruano no es sino la imagen fantasmal del escritor puro que pudo haber sido, sin el periodismo y las pesetas de por medio. Todo su articulismo, sí, es el borrador de una gran memorialista a lo Saint-Simon, que rebajó memoria y prosa a los términos del periódico.

«Divagación ligeramente melancólica en torno a los temas literarios» o «Moríamos ayer», son piezas donde CGR defiende el derecho a la minucia y el derecho a la intimidad. Vienen a ser los mismos derechos. «La vida pequeña y diaria da un buen número de noticias». No cabe decir que CGR se refugiase en la noticia menor como huida de la censura y de la Historia.

No hubiera podido hacerlo si él no tuviera una especial sensibilidad para lo efectivamente menor, como un Verlaine en prosa. En «Moríamos ayer», el autor se rebela contra la consigna periodística que niega la propia intimidad como valor informativo. Ambas proclamas vienen a ser la misma, el escritor prefiere glosar los temas pequeños, eludir los grandes temas —por un escepticismo casi biológico—, y prefiere, sobre todo, glosarse a sí mismo, no por un egotismo mal entendido (mal entendido por sus críticos), sino porque él es también lo pequeño, la minucia, el detalle. Se creyó, en su tiempo, que CGR insistía en los temas personales por causa de un egotismo descontrolado. No era así, ni suele serlo en los escritores minuciosamente autobiográficos, sino en los monstruos de la vanidad que hablan de sus cargos y honores y circunstancias. El escritor que escribe con frecuencia de sí mismo (siempre que no lo haga citando condecoraciones), lejos de verse como el argumento del mundo, se ve como la anécdota mínima del mundo, y es esa constatación de su insignificancia lo que le fascina. Pero los críticos son muy burros y creen que, cuando

uno está contando sus miserias, lo hace llevado de un egotismo enfermizo. Egotismo enfermizo hay en el que cuenta grandezas. El que hace literatura sobre lo mínimo y miserable de sí mismo, se está viendo insignificante y común, se está viendo usual, y se produce aquí un desdoblamiento entre el escritor y la pobre criatura.

El escritor contempla a la pobre criatura, porque es el individuo que tiene más a mano, y glosa sus miserias, sabiendo que son generales. Del mismo modo que glosa las pequeñas noticias del mundo, pues una enfermedad se conoce mejor y antes por la sintomatología menuda.

Sólo a lectores y críticos muy groseros puede o pudo parecerles que CGR hablaba tanto de sí mismo por vanidad personal. Basta con leer el final de sus memorias para persuadirse de la sincera conciencia de fracaso y limitación que le acompañó hasta la muerte.

La minucia del mundo y la minucia personal son una misma minucia para el cronista. Esto manifiesta, naturalmente, un absoluto escepticismo respecto del mundo y respecto del «yo». Respecto del hombre general. Esto representa, asimismo, una huida de la Historia.

CGR ha confesado reiteradamente su falta «patológica» de sensibilidad para la política. Tendría que haber hecho una gran obra, suntuosa e intemporal. Pero se ve obligado, por el contrario, a escribir en los periódicos. Y huye hacia la pequeña anécdota, desdeñoso siempre de las categorías.

Otro tanto hace consigo mismo. Nunca se toma en serio. Se ve como un escritor más disciplinado que inspirado, sin obra seria a la espalda. Glosando su pequeñez se hace grande, con frecuencia, y quizá él lo sabía, pero ahí termina su juego ingenuo entre la literatura y el yo.

«Creo, mi querido Antonio Valencia, que la función crítica, en la que usted se inicia ahora, debe de requerir en los actuales tiempos condiciones casi heroicas para afrontar o estoica o místicamente la indiferencia de un público descreído y cansado y de unos autores ensoberbecidos por exceso o defecto, que difícilmente deben agradecer ninguna postura que no sea la incondicionabilidad admirativa».

Carta a una generación, de donde tomamos el anterior párrafo, forma parte de este manifiesto intermitente sobre la literatura que Ruano fue escribiendo aquí y allá. Atribuye a la función crítica «condiciones casi heroicas», ya que incluso la crítica literaria estaba mal vista, y esto él no lo dice, pero se desprende del contexto. La dictadura evitaba los amotinamientos tanto en la calle como en la cultura. Si un escritor publicaba, es que había sido aceptado por el sistema, y si había sido aceptado, no se encontraba razón para criticarlo, siquiera literariamente, ya que al Régimen, dentro de sus modestas inquietudes intelectuales, le hubiera gustado dar una apariencia de autarquía literaria, y presentar un arco de valores.

La consecuencia de todo esto es, como denuncia CGR, «un público descreído y cansado y unos autores ensoberbecidos». Todo lo que pasaba censura, en fin, tenía que ser asombroso, tenía que contribuir al general engrandecimiento de España. Ni siquiera era oportuna la crítica literaria negativa.

El público no creía en las críticas, o ni siquiera las leía, y los autores, reyezuelos solitarios en el páramo que había dejado la guerra, no admitían otra cosa que el elogio. Así es como la censura meramente política va influyendo en la verdad intelectual de un país, en sus verdades culturales, estilísticas y artísticas, hasta transvalorar todos los valores, y no precisamente en el sentido nietzscheano.

Se había creado «algo así como una desmayada costumbre del elogio sistemático siempre que se vence la primera línea del silencio». Y la primera línea del silencio, más que literaria, era política. El que pasaba la primera línea del silencio —ese horrible «silencio administrativo» de las dictaduras—, se creía ya con derecho a todo, e incluso a todas. «A un retrato de Baudelaire o de Gide, de Cervantes o de Shakespeare, si

usted prefiriere como ejemplo, sería imposible dedicarles mejores piropos». CGR denuncia aquí, indirectamente y sin nombrarlo, para no caer en las redes de lo que denuncia, la sistemática creación artificiosa de una gran cultura y una gran creatividad nacional, porque con algo había que llenar el hueco. Para la dictadura, sólo hay genios o gentes que no existen.

Decía Napoleón que «lo que no existe en el Código no existe en el mundo». Es el lema de los grandes tiranos. Ellos han hecho el Código, y en seguida pasan a creer que han hecho el mundo. (Tiranos grandes y pequeños).

Este principio, naturalmente, distorsiona la cultura, la exaspera. O no se existe o se existe como genio. No hay término medio. CGR, hombre fundamentalmente liberal, comprende que hay infinitos términos medios, hombres/matices de los que para nada se ocupa la crítica franquista. Y añade nuestro autor, quevedescamente: «Todo esto, como digo, ha formado infame y cansadísima costumbre». Habría que decir, claro, que el propio Ruano se benefició de este sistema, como escritor no demasiado inquietante para el Régimen, y que, aparte sus crónicas líricas, se permitió repartir gracia y justicia sobre el mundo literario, en sus artículos, según sus gustos o manías personales, como cualquiera.

«La generación a la que yo pertenezco, y en la que soy el más joven, ha escrito tan asombrosamente bien en cuanto a literatos que no los dio mejores todo el siglo XIX, contando el mismo noventa y ocho. De tan inteligente como fue y de tan bien como escribía fue, en cambio, la generación que desdeñó la insistencia sistemática en los géneros, y víctima de una como elegancia difícil de analizar, es una extraña generación que, habiendo hecho de todo, no dio concretamente especializados, salvo raras excepciones. Ése es el caso de todos en los que usted (Antonio Valencia) está pensando y el hecho, por ejemplo, de que, aún habiéndose escrito novela —también novela—, no tengamos lo que se dice un novelista».

Riquísimo texto, este párrafo, del manifiesto intermitente de Ruano, dentro de la crónica que venimos estudiando. Efectivamente, los cronistas (y no sé si se ha dicho ya en este libro) de la generación de Ruano llegan casi al manierismo del género. Sánchez-Mazas o la cultura. Foxá o el barroquismo. Ruano o el lirismo. Montes o el viaje. Víctor de la Serna, Pemán, etc. ¿Por qué se quedaron en el artículo, o por qué sólo el artículo ha quedado de ellos, aunque hicieran otras cosas? No sé si hemos hablado ya, aquí, del *señoritismo*. Eran señoritos cuyo señoritismo vino a corroborar la guerra civil y la Victoria.

Franco les da el mundo resuelto, como Napoleón —a otros niveles, claro— se lo dio a Goethe y Hegel. No les queda sino glosar y ribetear ese mundo. Las grandes cuestiones humanas que motivan la novela o el ensayo de buena esloza, han quedado resueltas. En falso, pero resueltas. Los «señoritos» falangistas no tienen sino ribetear con su guirnalda literaria la perfección del mundo, ya que, de otra parte (y según hemos visto que ha denunciado el propio Ruano) se es genio o no se es nada.

A ellos les aseguraba la genialidad (y la supervivencia) el Sistema. Por eso nunca emprendieron obra mayor con verdadera fe. Escriben, sí, «asombrosamente bien». Pero no tienen nada que decir. La Victoria lo ha dicho todo por ellos. Los ha frustrado exaltándoles. Sólo se escribe bien «contra» algo, no a favor. Ruano lo llama «elegancia difícil». Un buen sinónimo de señoritismo. El franquismo, pues, consagra una generación, la del 36, en poetas y prosistas, al tiempo que la malogra. O cantan al Sistema o se dedican a la literatura de la literatura.

CGR, en este sentido, es la excepción, ya que es el único que mantiene el contacto con la calle, con la vida, con la gente, y por eso resulta ser el que más llega, el más leído. Los otros colocaban albarda sobre albarda de plata. CGR no renuncia a la calle, que siempre había sido su reino. Gómez de la Serna le definió bien: «Usted es uno de esos señoritos que se pelean con los serenos».

«Nosotros, nacidos al pensamiento en una España de paz tal vez frívola, tuvimos que inventarnos la pura pena de no saber por que». CGR hace aquí confesión abierta de señoritismo. Puede que esa paz «tal vez frívola» fuese la de la Dictadura de Primo de Rivera.

Luego viene la dictadura de Franco, y estos intelectuales se instalan para siempre en el paréntesis histórico. «Terminaremos rebatiendo un tópico que existe para criticar nuestra generación. Se admite fácilmente su inteligencia y maestría de pluma, pero se dice que trabajó poco». «También recabo para mi generación haber llevado al periódico un tono y un pensamiento que el periódico no tuvo nunca».

Ruano incurre aquí en ingenuo sofisma. No es lo mismo escribir todos los días un artículo que se hace y se olvida, que plantearse una magna construcción literaria, que exige tiempo, constancia, dedicación, atención y sistema. Eso es lo que le falla a él y a todos los hombres de su época. Cuantitativamente escribieron mucho, y sería impresionante reunir en tomo la obra de cualquiera de ellos. Pero jamás se propusieron una obra estructurada, larga y coherente. Sólo Foxá intenta, con *Madrid de Corte a cheka*, una trilogía paralela del *Ruedo ibérico* de Valle. Pero un *Ruedo* de derechas, claro. Se embarulla a la mitad del primer tomo y jamás escribe los otros dos. Lo que sí es cierto es que dieron, todos ellos, al paupérrimo periodismo franquista, una aristocracia intelectual y literaria que el Dictador, por supuesto, no se marecía. CGR escribe, en fin, unas memorias que son riquísimas de invención y acumulación de cosas. El estilo de CGR puede descuidarse a veces en la sintaxis, pero jamás se descuida en eso: en lo que propiamente llamamos «estilo».

Y esto a lo largo de muchos cientos de páginas. Todo el medio siglo —como reza el título— español y universal, está efectivamente metido en este libro, con un sentido continuo de la anécdota que no evita ni frustra la observación aguda, constante, rápida, un tipo de observación que casi parece como si se hiciera perdonar, y salva así toda pedantería. Las memorias de Ruano hicieron mucho ruido en su tiempo, pero después no ha vuelto a hablarse de ellas, por esa conspiración de silencio en torno al escritor, de la que todos y nadie somos culpables.

Lo que queda claro, en ese libro, es que CGR, escritor sin género, era un memorialista. Que sabía *recordar* —pasar las cosas por el corazón—, y que, de acuerdo con lo que dice Borges, intuía que la poesía trabaja siempre con el pasado.

Quizá no se han hecho unas memorias más interesantes y ricas, ni mejor escritas, en todo el siglo xx español. CGR mantiene siempre en ellas el tono rápido, la capacidad de síntesis (que en último extremo es «moderna», baudeleriana), lo cual no empece para que, de vez en cuando, la prosa se remanse en una evocación o una reflexión.

También escribió CGR un interminable diario íntimo que, debidamente aligerado de minucias, sería hoy manual y documento de una aguda sensibilidad literaria (Ruano admiraba mucho a Gide). Pero se cometió el error póstumo —la carrera editorial de Ruano está llena de errores— de publicar el Diario completo y con una publicidad a la contra, como si la editorial se avergonzase del autor. Hemos ignorado en este libro, prácticamente, los cien libros que escribiera César, así como toda su poesía, pues nuestro tema era y es «la escritura perpetua», cotidiana, de un escritor de artículos en España: CGR u otro.



FRANCISCO UMBRAL (Madrid, 1932 - Boadilla del Monte, 2007).

Fruto de la relación entre Alejandro Urrutia, un abogado cordobés padre del poeta Leopoldo de Luis, y su secretaria, Ana María Pérez Martínez, nació en Madrid, en el hospital benéfico de la Maternidad, entonces situado en la calle Mesón de Paredes, en el barrio de Lavapiés, el 11 de mayo de 1932, esto último acreditado por la profesora Anna Caballé Masforroll en su biografía *Francisco Umbral. El frío de una vida*. Su madre residía en Valladolid, pero se desplazó hasta Madrid para dar a luz con el fin de evitar las habladurías, ya que era madre soltera. El despego y distanciamiento de su madre respecto a él habría de marcar su dolorida sensibilidad. Pasó sus primeros cinco años en la localidad de Laguna de Duero y fue muy tardíamente escolarizado, según se dice por su mala salud, cuando ya contaba diez años; no terminó la educación general porque ello exigía presentar su partida de nacimiento y desvelar su origen. El niño era sin embargo un lector compulsivo y autodidacta de todo tipo de literatura, y empezó a trabajar a los catorce años como botones en un banco.

En Valladolid comenzó a escribir en la revista *Cisne*, del S. E. U., y asistió a lecturas de poemas y conferencias. Empezó su carrera periodística en 1958 en *El Norte de Castilla* promocionado por Miguel Delibes, quien se dio cuenta de su talento para la escritura. Más tarde se traslada a León para trabajar en la emisora *La Voz de León* y en el diario *Proa* y colaborar en *El Diario de León*. Por entonces sus lecturas son sobre todo poesía, en especial Juan Ramón Jiménez y poetas de la Generación del 27, pero también Valle-Inclán, Ramón Gómez de la Serna y Pablo Neruda.

El 8 de septiembre de 1959 se casó con María España Suárez Garrido, posteriormente fotógrafa de *El País*, y ambos tuvieron un hijo en 1968, Francisco Pérez Suárez «Pincho», que falleció con tan sólo seis años de leucemia, hecho del que nació su libro más lírico, dolido y personal: *Mortal y rosa* (1975). Eso inculcó en el autor un característico talante altivo y desesperado, absolutamente entregado a la escritura, que le suscitó no pocas polémicas y enemistades.

En 1961 marchó a Madrid como corresponsal del suplemento cultural y chico para todo de *El Norte de Castilla*, y allí frecuentó la tertulia del Café Gijón, en la que recibiría la amistad y protección de los escritores José García Nieto y, sobre todo, de Camilo José Cela, gracias al cual publicaría sus primeros libros. Describiría esos años en *La noche que llegué al café Gijón*. Se convertiría en pocos años, usando los seudónimos Jacob Bernabéu y Francisco Umbral, en un cronista y columnista de prestigio en revistas como *La Estafeta Literaria*, *Mundo Hispánico*(1970-1972), *Ya*, *El Norte de Castilla*, *Por Favor*, *Siesta*, *Mercado Común*, *Bazaar*(1974-1976), *Interviú*, *La Vanguardia*, etcétera, aunque sería principalmente por sus columnas en los diarios *El País*(1976-1988), en *Diario 16*, en el que empezó a escribir en 1988, y en *El Mundo*, en el que escribió desde 1989 la sección *Los placeres y los días*. En *El País* fue uno de los cronistas que mejor supo describir el movimiento contracultural conocido como *movida madrileña*. Alternó esta torrencial producción periodística con una regular publicación de novelas, biografías, crónicas y autobiografías testimoniales; en 1981 hizo una breve incursión en el verso con *Crímenes y baladas*. En 1990 fue candidato, junto a José Luis Sampedro, al sillón F de la Real Academia Española, apadrinado por Camilo José Cela, Miguel Delibes y José María de Areilza, pero fue elegido Sampedro.

Ya periodista y escritor de éxito, colaboró con los periódicos y revistas más variadas e influyentes en la vida española. Esta experiencia está reflejada en sus memorias periodísticas *Días felices en Argüelles* (2005). Entre los diversos volúmenes en que ha publicado parte de sus artículos pueden destacarse en especial *Diario de un snob* (1973), *Spleen de Madrid* (1973), *España cañí* (1975), *Iba yo a comprar el pan* (1976), *Los políticos* (1976), *Crónicas postfranquistas* (1976), *Las Jais* (1977),

Spleen de Madrid-2 (1982), *España como invento* (1984), *La belleza convulsa* (1985), *Memorias de un hijo del siglo* (1986), *Mis placeres y mis días* (1994).

En el año 2003, sufrió una grave neumonía que hizo temer por su vida. Murió de un fallo cardiorrespiratorio el 28 de agosto de 2007 en el hospital de Montepríncipe, en la localidad de Boadilla del Monte (Madrid), a los 75 años de edad.