



# FRANCISCO UMBRAL

## LAS PALABRAS DE LA TRIBU



El autor ha fundido y compilado aquí unas memorias, unos ensayos críticos, unos retratos de fina caligrafía, unos juicios audaces, profundos y destructivos en algunos casos. Un libro, en fin, lleno de heterodoxia y sabiduría, que supone toda una relectura, en profundidad crítica y humana, de la poesía y la prosa del siglo XX en castellano, de Rubén Darío a Cela.

Rubén, Galdós, todo el 98, el ensayismo orteguiano, los escritores populares de los años veinte y treinta, la generación del 27 (con Dalí incluido en ella), la mítica Residencia de Estudiantes (desmitificada), Miguel Hernández, Vallejo, los santos inocentes de la guerra: Panero, Vivanco y Rosales, los fabulosos prosistas joseantonianos, de Sánchez Mazas a González Ruano, el «fascismo» de Eugenio d'Ors, la literatura de trinchera, el mito del exilio, la lóbrega posguerra, con la revelación clara y violenta de Cela. Todo, leído y releído críticamente por Francisco Umbral en unas memorias subjetivas, calientes y apasionantes.



Francisco Umbral

# Las palabras de la tribu

(De Rubén Darío a Cela)

ePub r1.0

Titivillus 04.03.16

---

más libros en [epubgratis.org](http://epubgratis.org)

---

Título original: *Las palabras de la tribu*  
Francisco Umbral, 1994  
Editor digital: Titivillus  
ePub base r1.2

*A los que no se merecen estar en este libro*

Devolvamos su prestigio a las palabra de la tribu.  
MALLARMÉ



## ATRIO

*Este libro se acoge al género de memorias porque en él hay de todo: teoría, ensayo, anécdota, biografía, bibliografía, semblanzas, retratos personales y literarios, etc. Pese a todo lo cual yo no creo que sea un libro misceláneo, sino una lectura atenta, subjetiva, parcial, constructiva y del/constructiva, de la literatura española del siglo XX, de Galdós para acá, o de Rubén para acá, más algunos americanos que han trastornado para bien la escritura española: Rubén, Neruda, Vallejo.*

*Escribo este «Atrio» después de escrito el libro, claro, porque uno no puede prologar el caos, y lo que yo tenía en la cabeza era un caos. Yo he vivido más en la literatura que en la vida, de modo que tenía pendientes estas memorias (aparte de otras ya publicadas), para quedarme en paz espiritual y literaria conmigo mismo. El libro, pese a que reúne una millenta de escritores, adolece de algunos olvidos u omisiones, lagunas, que dicen los maricas. Todo eso es deliberado. Maeztu, por ejemplo, no me entra en el 98 por su pronta reconversión al sentido reverencial del dinero. Maeztu iba de nietzscheano, y Baroja, que fue una mañana a buscarle, curioseó el Zaratustra mientras le esperaba, y vio que sólo estaban abiertas las primeras páginas.*

*Otro que me sale ahora a ojo es Julio Camba, un humorista a la inglesa/galaica, pronto desbordado por el humor nuevo de La Codorniz. Así como Fernández Flórez, del que a pesar de todo se hace ficha. Pensé no meter a Pérez de Ayala, que es un ensayista incapacitado para la novela, pero al final lo he metido.*

*Estas memorias son parciales no sólo en los gustos, sino en los nombres. Parciales, pues, en los dos sentidos de la palabra: por incompletas y por subjetivas. Yo jamás querría hacer unas memorias «objetivas». Horror. Hablo de los libros que me han ido formando en esta vida, o deformando, que es mejor, y de los autores que he amado. También hablo de los aburridos, los falsos valores y los coñazos, pero con cierta piedad, espero.*

*Uno prefiere un profesional mediocre a un aficionado brillante. Fuera con los aficionados. Por eso en este libro hay pequeños nombres con muchas páginas y grandes nombres reducidos a una ficha. No me he salido de la novela, la prosa, la poesía y el ensayo. El teatro me parece una cosa aparte, una especie de ingeniería que poco tiene que ver con el lector de libros. Los teatreros, sobre todo, tienen que ser espectaculares. Y eso está más cerca de las varietés que de la literatura.*

*Si sale algún dramaturgo en estas memorias, es por su significación histórica o porque además de dramaturgo es otra cosa. Así, Casona o Mihura. O Jardiel. Impongo mis gustos en este libro sin tratar de razonarlos. Al menos, cuando veo que el razonamiento va muy muermazo, lo corto con una anécdota.*

*El libro principia en Rubén y acaba en Cela, por razones tan obvias que ni siquiera las voy a explicar. Por algún sitio había que empezar y terminar. Cuando un hombre ha pasado los cincuenta, lleva ya sobre sí todo el siglo cronológico que le corresponde, que en mi caso es el siglo XX. De modo que uno ha vivido mucho más de lo que ha vivido. Escucha con sus ojos a los muertos y vive en conversación con los difuntos.*

*Quiero decir que para mí es tan familiar Rubén como Cela. Con los dos me he emborrachado y con los dos he aprendido mucho en la borrachera, aparte los libros. De ahí que estas memorias tengan una cosa vital, autobiografía, donde la anécdota siempre se salva por la categoría, y a la inversa.*

*De esto que digo pudiera deducirse que mi libro es perfecto y ecuánime. Todo lo contrario, como creo que ya queda advertido. Es un libro desigual, picudo, con la alegre irregularidad de la vida, pero en el que rindo mi vida a los escritores que con la suya, y con su obra, me han hecho vivir más y mejor, me han dado conciencia de que estaba —¿estoy?— vivo.*

*Los amo a todos, a los buenos y a los malos, porque quizá los malos enseñan más que los buenos y le hacen a uno amar la literatura como redención. «Yo tengo que hacerlo*

*mejor que éste y salvarme.» Aparte las valoraciones literarias, yo he disfrutado varias presencias humanas de «profesores de energía» (también se habla de esto en el libro). Ahora se me ocurren González Ruano y Cela. Ellos, más algún otro, me infundieron una fe fanática en la literatura como forma de vida, no sólo como hobby. Vivían en escritores las veinticuatro horas del día. A mí es que nunca me ha interesado el mundo exterior y también quería vivir dentro de la literatura, como un niño/burbuja. A estas alturas creo que lo he conseguido. Lo que no es literatura es marujeo social. ¿De qué hablan quienes no son escritores? Creo que no tengo un solo amigo que no sea escritor. Es la única especie humana que me interesa. Claro que también me interesan mucho los políticos, pero ellos están haciendo literatura todo el rato, sin saberlo. Aparte de que el político es un ser literario, épico —dispone de vidas y haciendas—, que da mucho juego para escribir.*

*No quiero hacer un prólogo o atrio para enmendar errores o engrandecer lo mediocre. Esto sólo es una reflexión escasa sobre mi libro. Escribo este prólogo bastante después de terminadas las memorias. Las he releído por razones editoriales y por razones personales. Creo que aquí he conseguido, aunque esto no le interese nada al lector (o a lo mejor sí), una prosa suelta, irregular, coloquial, directa. Creo que he roto con mi propensión viciosa al estilismo, pues que los golpes de efecto también pueden conseguirse por otro camino. Que he cambiado un estilo por otro, o sea.*

*Para libro largo y memorial, me ha parecido más adecuada esta prosa batallona que va a decir las cosas como son, con lo cual se consiguen inesperados efectos estéticos, el meter a un personaje en un adjetivo y a una obra en una frase.*

*Quisiera dejar claro, asimismo, que esto no es una película de buenos y malos. Aquí se canta el reaccionarismo del 98, el soborno de Rubén por el alcohol, los prosistas de la Falange, la generación del 36, también falangista, junto a la grandeza de nuestros comunistas, socialistas, liberales, demócratas y progresivos en general. Me importa más la justicia poética (la única en que creo ya) que la justicia justiciera de los justos de profesión.*

*Madrid de corte a checa, por ejemplo, es una inmensa novela que se reedita por perspicacia de Rafael Borrás, y que ha arrasado en ventas. Ya en mi Leyenda del César Visionario yo salvaba a Foxá por gran escritor y gran cínico, que quiere decir escéptico, que quiere decir lúcido, que quiere decir griego. Y así todo.*

*Después del 98 y el 21, después de la versión subversiva del Modernismo, que pocos vieron, salvo Machado, después de la poesía pura y la generación de Ortega (malograda por el propio Ortega), lo único que viene es la prosa mental y plástica de Azaña, única, y sus críticas lúcidas al beaterío de las arrecogías del 98 y el 27, es la novela verde de Hoyos y de Olmet, hasta la catástrofe del 36, que en 1940 salva José Hierro con su poesía juanramoniana y su música rubeniana, y Camilo José Cela, que reúne en sí una antología que viene desde el Beato Liébana hasta Baroja y Valle, lo cual no quiere decir que Cela sea una suma de retales (eso no serviría para nada), sino la continuidad salvada de manera personal y estética, frente al falso continuismo de los oficialistas.*

*Mi vida no ha sido más que literatura, leída o vivida, y por eso les debía a ustedes estas memorias literarias. Henry Miller tituló las suyas Los libros en mi vida. No hay que ser tan obvio. Pensé en Ladrón de fuego, como título del libro, pero parecía una novela. Las palabras de la tribu, según Mallarmé, compendia bien mi amor por la tribu hispánica y por la tribu literaria.*

*Esto son sólo las memorias de un lector apasionado y de un escritor que, en el otoño de la vida, como diría el cursi de Benavente, quiere dejar constancia de sus amores y desamores definitivos. A casi todos los autores antologizados los he tratado en la precaria realidad o en esa realidad más fuerte que es la imaginación. De todos tengo anécdotas y frases personales que sólo me dijeron a mí.*



*Abrí estas memorias a 11 de mayo, fecha en que nacimos Dalí, Cela y yo (a veces hay que creer en los calendarios mágicos) y hoy me quedo en paz como lector y escritor, como hombre y delincuente literario. Mi siamesa, la Loewe, acaba de tener tres gatos espurios y monísimos. Las gatas de raza, como los escritores de raza, folian con cualquiera. Pero eso es bueno para que sigan las especies y siga la literatura.*

*El magnolio estaba como enloquecido y floreciente, como una Ava Gardner de los árboles. Uno de los tres gatos es blanco con rayas grises muy bien hechas. Hay otro blanco y negro, como un gato de Walt Disney. El tercero, el más pequeño y débil, se ha quedado tieso sobre la falsa alfombra persa de Marraquech, esta mañana. Entre Paco, el jardinero, y Magdalena, la chica, me han ayudado a enterrarlo en el jardín.*

*La Dacha, enero de 1994.*

## **98 y Modernismo**

Peregrinó mi corazón y trajo  
de la sagrada selva la armonía.  
RUBÉN DARÍO

## LA PLUMA INDIA DE RUBÉN DARÍO

Indio con entorchados (casi se le adivinan los pies descalzos por debajo del uniforme diplomático), «negro» con alma de princesa cachonda y pianista («negro» le llama Valle-Inclán, que tanto robó y plagió de él), cuaco idolizado, fabuloso derrumbe humano que iluminó Madrid, que habitó París, que se irguió frente al mar latino, congestionado de trascendencia, pálido bajo su color indio, robusto de persona y esbelto de corazón. Impar como una ruina, precolombino y único, parisiense, madrileño, poeta solo de la noche occidental, como un Baudelaire más nuevo, más triste y más bueno.

Aunque su mercancía es el Modernismo, lo que realmente trae Rubén es algo más profundo y difundido, nada menos que la modernidad. Rubén tiene esa cosa inaugural y festival del que vuelve la esquina de un siglo, es el quicio humano por el que nos asomamos a lo venidero y no sólo entonces, sino todavía hoy; el quicio en que se apoyan, para sobrevivir y sobrevivirle, Juan Ramón Jiménez, Valle, Villaespesa, y así hasta nuestro inmediato Vicente Aleixandre (leer a Rubén por debajo del surrealismo aleixandrino).

Rubén es el que mata a Campoamor, a Núñez de Arce, a los neoclásicos escayolados y a los últimos románticos de peluche. Rubén es el que mata con un verso como una flecha india al destartado Menéndez Pelayo y al rupestre Unamuno. Ambos se equivocaron con él y sobre él, por no decir el pobre Clarín, de un provincianismo jíbaro, preso de su mala musa ovetense.

Uno de ellos, cualquiera de ellos, dijo eso de que a Rubén todavía se le ve la pluma de indio por debajo del gorro de embajador, pero esa pluma, que era cierta, la clavaría él dulcemente, larga pluma de cóndor, águila sideral de Neruda, en el pecho de fieltro de nuestros eruditos, en el chaleco sucio, café con leche, fideos y subjuntivos, ceniza de tabaco solterón. Bien se vengó Rubén Darío, y bien dulcemente.

Lo suyo baja de Francia, Víctor Hugo, Baudelaire, Verlaine, pero sabe meter todo eso en la gracia, el aire y la austeridad del romance castellano, y luego se eleva, versicular, a las alturas australes de un mundo nuevo. Decadente y venidero al mismo tiempo. Devuelve la poesía a la música, devuelve la música al hombre.

Le perjudica el Modernismo como moda, como diseño de las nuevas pantallas de la luz y los nuevos culos de las señoras según las costureras de París, pero crea una sensibilidad nueva, un temblor de domingo con cisnes, un calambre que recorre la sociedad española, llena las revistas e inventa los cafés. Creíamos que nos faltaba otra cosa, la política o el tabaco, y lo que nos faltaba era la música, perdida tras el aleteo fugaz de Bécquer. Poniéndole música a aquella España en prosa, nos devolvió asimismo el español a los españoles, y él parece el inventor de la palabra «nenúfar», que ya estaba inventada, sin haber visto nunca nenúfares.

«Que púberes canéforas te ofrenden el acanto.» («De todo el verso, sólo he entendido el *que*», diría García Lorca.) Qué ramo de palabras recién golpeadas contra el agua, como rosas grandes o mujeres desnudas. Devuelve su mañana a «púberes», incorpora «canéforas» (bordadora griega), hace más verde y duradero el acanto. «Peregrinó mi corazón y trajo de la sagrada selva la armonía.» Es la sintaxis, siempre la sintaxis, una sintaxis nueva que reinventa el mundo. La sintaxis del poeta no es sino la matemática de su música. Porque el poeta no ha de tener musa, como dice el tópico, sino música.

Habría que esperar al surrealismo y las vanguardias para que se diese en el lenguaje, en los idiomas, otra revolución semejante e insurgente. Pero el surrealismo y las vanguardias son más bien destructivos, contraculturales, como empezaba a serlo el siglo xx (cuya enfermedad secreta es la dispersión), y en cambio Rubén es armonizador, armónico, orfeónico, el hombre capaz de hacer pasar el viejo camello del mundo por el ojo de la aguja de oro de su verso.

Rubén edifica siglos, mundos, pasados, presentes, futuros, y todo acaba girando ordenadamente dentro de un mismo poema de Rubén. Es el que descubre que todo

rima con todo en la naturaleza. Ni la naturaleza impersonal de los clásicos ni la naturaleza declamatoria de los románticos. Rubén es «pastor del ser», como quiere Heidegger, y eso le salva y nos salva, pero también hay que verle, lejos de sus rebaños de oro, borracho de cerveza en la calle Hileras de Madrid, con aquel maricón de Mariano de Cavia (dos épocas enfrentadas), diciéndose insultos de espuma y alabanzas de alcohol, Rubén, charco humano que pisan los chicos de la calle, los pilletes de entonces, charco de luz en el que beben perros y poetas.

En Madrid le escoltan a Rubén dos jóvenes poetas, Juan Ramón Jiménez y Francisco Villaespesa. En Madrid le escoltan a Rubén un caballero del Greco y un desvencijado del Modernismo. Los tres entran y salen mucho de las pensiones de la calle de Jacometrezo, donde también había vivido Ganivet. A aquellas gentes les pasaba casi todo en la calle de Jacometrezo.

JRJ es un modernista adolescente que quiere tomar de Rubén la música más que el ruido, la melancolía más que la alegría, aquella alegría violenta y tristísima del indio. Juan Ramón prolongará el Modernismo, un Modernismo interior, espiritual, que es ya romanticismo, a lo largo de toda su obra, tan dilatada, metiéndolo de lleno en el siglo xx. Por Juan Ramón se ve claro que el Modernismo no era sino un Romanticismo optimista y con nuevos mitos, menos alquilonos y más puros: el amor, la mujer, el mar, el jardín, el astro, el alma. Se transforma la prendería literaria. Villaespesa aún viste el último harapo romántico (lo que Juan Ramón llamaría luego «villaespesismo», con muy mala leche), pero Juanito Jiménez, según las revistas de la época, es ya un niño de Huelva, caprichosito, provinciano y universal, un señorito que lee la vida en francés y en andaluz, sin pasar jamás por Castilla.

Para una vez que le dedica un soneto a Castilla, abominaría luego de él toda la vida. Fue la tentación noventayochista de un momento, más que del momento. Juan Ramón es, moreno y prematuramente calvo, entre árabe y Greco, entre Cristo y el niño de su mamá, algo así como el secretario adolescente y particular que le hace a Rubén los recados literarios, al mismo tiempo que le va retratando interiormente, críticamente, con su ojo fijo de moro loco.

Valle, discípulo también del americano, se levanta en seguida a camarada, a compañero, y Villaespesa es lo que hoy llamaríamos el relaciones públicas del Modernismo. Se escribe con todos los modernistas de América, incluso el imposible Vargas Vila, y remonta su musa a Zorrilla y Salvador Rueda. Juan Ramón es una temporada, sin saberlo ni quererlo, o sabiéndolo y queriéndolo, el paje morito del gran indio, sólo que Juan Ramón no bebe, no fuma, no dice palabras fuertes, y estas cosas impiden que la amistad entre ellos sea algo más que una amistad literaria. Juan Ramón tampoco frecuentó jamás a las putas, que para Rubén eran «celestes carne de mujer» y luego en sus versos las ascendía a princesas (juego que no es sino una contrarréplica a Baudelaire, quien da el mal y la prostitución en todo su horror). Así, Baudelaire queda en el tiempo más verdadero y místico que Rubén, y Rubén, sobre el paisaje baudeleriano, queda un poco decorativo.

Era de ver por aquel Madrid grandón y desigualdrado la suntuosa pereza rubeniana, lo que él tenía de embajador indio de sí mismo, junto al pajecillo andaluz, árabe, morisco y adolescente. Pero, andando el tiempo, Juan Ramón, el paje, le haría al visir unos retratos crueles, mientras estilizaba todo el orfeón modernista hasta dejarlo en su sola voz cantando por los pinares de Moguer, por los pinares del cielo, por los cielos «de un incoloro casi verde», donde se le aparece Venus todos los miércoles, como la Virgen.

El 98 viaja a España, entra en la vida española, pisa los pueblos, bebe las aguas finas de Riofrio de Ávila, mientras el Modernismo se resguarda del frío abrigado en el arpa de los salones. Los del 98 eran patriotas de la patria, y Rubén era patriota del mundo, universalista, porvenirista, novador.

A Azorín le preocupan las viceversas de la vida. A Rubén le interesa, como mucho más tarde a Dalí, «desacreditar la realidad». Efectivamente, todo genio revolucionario, nuevo, todo el que entorna un siglo y abre otro (y no hablo del calendario), es el hombre que deserta de la realidad dada, que trae una realidad nueva, no se sabe de dónde. El político, si es grande, el sabio, el poeta, el artista, no son sino vectores por donde una realidad nueva viene a suprimir la antigua. Porque la realidad no es sino una convención, y hay que sustituir esa convención por una realidad verdadera, hasta que también se vuelva convencional.

Rubén, como Hugo, como Leonardo, como Picasso, trae su propia realidad consigo, ese espejo que llevan a la espalda los vidrieros de Jean Cocteau y en los que se refleja la vida de otra forma, *otra* vida, mientras ellos hacen su pregón de cristaleros por las calles. Rubén es ese cristalero que trae a la espalda un espejo grande, transparente y limpio en el que la ciudad, al reflejarse, ya es otra.

Lleno de las abrumaciones de todo lo que ya le pesa en la espalda, atlante que carga con el mundo para instalarlo en alguna parte, Rubén se tambalea bajo el peso del universo venidero que se le ha subido a hombros, y los madrileños y los críticos creen que se tambalea de whisky.

## GALDÓS, EL MAESTRO DE OBRAS

César González-Ruano, en sus Memorias, define a Galdós como «un maestro de obras socialista». Toda esa realidad mostrenca que el Modernismo, Rubén y lo más fino del 98 (Valle, Azorín) querían abolir, «desacreditar», por repetirlo dalinianamente, tiene su gran valedor en Galdós, que efectivamente es el maestro de obras que viera Ruano, pero no sólo de apariencia, sino que su prosa, toda su obra, es la argamasa que sujeta, sostiene y le da espesor al realismo, al naturalismo madrileño, al farallón descalabrante de lo que se tiene por verdadero, sólo porque es sólido.

El estreno de *Electra*, de Galdós, con ser muy movido, no fue el estreno del *Hernani* en París. Otro memorialista, Alberto Insúa, narra la noche de *Electra* como algo mediocre. *Electra* no es el manifiesto del realismo costumbrista y rudamente psicologista, pero como tal lo reciben Valle y otros modernistas. Galdós es exactamente el cadáver ni siquiera exquisito que hay que enterrar, porque con su obra ingente, memoriosa y vulgar está apuntalando, ya digo, la realidad convencional y burguesa, la idea burguesa y utilitaria de realidad. Aunque la burguesía de la época le considere peligroso, Galdós es quien más les corrobora en su provincianismo, su mesa camilla y su chocolate con picatostes. Galdós parece criticar o denunciar ese mundo, pero siempre desde dentro (pertenece a él), del mismo modo que Benavente respecto de la alta burguesía y Oscar Wilde respecto de la aristocracia londinense o Proust del esnobismo parisino.

Son críticos que, más que hacer la revolución de un mundo desde su interior, contribuyen a perpetuarlo, añadiendo poesía y hechizo a una realidad que no la tiene. A Galdós le traiciona la prosa. Su intención parece que es de cronista crítico, pero su prosa, pedestre, vulgar, carente de inspiración sintáctica, pobre, es exactamente el alimento espiritual, el lenguaje que puede entender ese público que él pretende denunciar. Con la intención les critica. Con la prosa está corroborándoles. Una prosa de almacén, que diría Borges de Américo Castro, no es sólo un delito literario, sino ante todo una traición a lo que se quiere comunicar, en el caso de Galdós y de tantos otros. Es la prosa/argamasa del maestro de obras que viera el memorialista.

A Galdós podía vérselo en los atardeceres nublados de Argüelles, casi ciego y con un hermoso perro, en torno de su casa, un hombre grande y tórpido, un transeúnte de abrigo demasiado largo y gorra de visera que quiere ser inglesa, pero se queda en castiza. Galdós es el burguesazo solitario, solterón, ilustrado de putas y admiradores, que se edita a sí mismo y calcula que cada Episodio Nacional le va a dejar una perrona por ejemplar.

Lo sabe todo del asesinato de Prim, pero cuando escribe el Episodio de Prim no cuenta nada. Hizo la historia del XIX según le convenía. Galdós es el hombrón solitario y entre dos luces que asusta a los niños y a las pobres mujeres de mantón.

Está bien eso de que finalmente sólo le interese Madrid para leer y escribir, pero Galdós no transubstancia Madrid, como Quevedo, Larra, Villarroel, Vélez de Guevara, Gómez de la Serna, Cela, sino que añade ladrillos al ladrillamen viejo y sucio de la realidad convencional e indefensa. Está bien asimismo que el escritor eche raíces en un pueblo o en su pueblo (sólo se es profundo a partir de lo local, a Ulises no lo mueve Homero de los alrededores de su casa), pero esos alrededores hay que transmutarlos homéricamente como lo hacen Hugo, Kafka, Dos Passos, Faulkner, García Márquez y tantos. Galdós, pues, es el gran estorbo del 98 y el Modernismo, el hombre que asume en sí toda la realidad convencional, pequeñoburguesa y sin imaginación, y criticándola la consagra, cerrando el paso a esos creadores de realidades nuevas que son siempre los artistas venideros. La lucha del Modernismo y el 98 contra Galdós es mucho más que una lucha estética, como se ve. Galdós sólo pretende retratar un mundo. Los novísimos de entonces pretenden transformarlo, renovarlo, transverberarlo mediante la poesía, «arma cargada de futuro», como se diría luego.



Galdós, cuando se pone estilista, dice que Tristana tenía «una boquirrita»... Y es cuando arrojamus el libro. O dice que los garbanzos son pequeños proyectiles vegetales. Es el que compara siempre a los chicos saliendo del colegio con una bandada de gorriones, y a la bandada de gorriones con chicos saliendo del colegio. Y ahí se acaban sus recursos estilísticos. Tuvo desde muy pronto cara verde de billete de mil pesetas, avaricia literaria de solterón putaño, alma de portera y una grandeza de indiano enriquecido que se explica por su origen canario, *casi* americano.

## VALLE-INCLÁN, MANCO Y ZURDO

Cuando Valle-Inclán cambia de estética y empieza a ser un gran escritor es cuando comienza a escribir con la mano que le falta, a trabajar su obra con el brazo que no tiene, y entonces le sale un Modernismo zurdo que es ya el esperpento: *La guerra carlista*, *Luces de bohemia*, las comedias bárbaras, *El Ruedo Ibérico*.

Es útil analizar cómo el Modernismo originario deriva hacia otra cosa, mejor o peor, en los grandes modernistas españoles, Valle y Juan Ramón, hasta llegar a Aleixandre, como ya se ha dicho en este libro. Juan Ramón espiritualiza a Rubén, suprime la orquesta. Valle tremendiza a Rubén, principia a hacer la estética del horror. En Aleixandre hay música rubeniana bajo el hervor surrealista, y él no lo negaba. Valle-Inclán es un pájaro piparro y galaico con los ojos de Quevedo, la barba de los quietistas, el dandismo desplanchado de los malditos y la dignidad aventajada de los hidalgos, con manchas de café.

Sobre el bastidor modernista, Valle borda sus primores galaicos y sentimentales, lo que le enseña a escribir. Ortega le aconseja prematuramente que se deje de «bernardinadas». Las «bernardinadas» y los palotes le son necesarios a todo escritor para ir encontrando su propia caligrafía.

Sólo robando de otro se aprende a escribir, y por eso la literatura está entre los delitos comunes. El estilo es una cosa de juzgado de guardia. A la burguesía y a los críticos burgueses siempre les han ofendido los estilistas como cosa personal, y los denuncian en la comisaría. Críticos como Clarín necesitan novelistas como Galdós, y los crean. La prosa burguesa es la mala prosa. Valle fue un escándalo estético antes de ser un escándalo político, como lo es a partir de *Luces de bohemia* y *El Ruedo*, metido ya en un anarquismo personal e histórico que le hace grandioso. Y sin embargo seguía siendo modernista.

Todo el Valle mejor parece escrito, sí, con la mano zurda que le falta, y esto es lo que da deformación a su obra, como él quería, más que los espejos del callejón del Gato. Valle va pasando de la estética de lo bello (modernismo) a la estética del horror (modernidad), que dura hasta hoy. Es un precursor. A partir de *La guerra carlista* se inventa la novela de acciones simultáneas y rápidas, cinematográficas, la novela secuencial, coral, de protagonismo múltiple, la novela/mosaico, y resulta que eso lo estaba haciendo Dos Passos en Estados Unidos a su manera. Hay que asegurarse, pues, en lo que acabo de decir: Valle pasa del modernismo a la modernidad. Destruye la novela galdosiana al crear un relato atomizado, plural, simultaneísta, que rompe con el lento, lineal y convencional discurso de Galdós, Pereda, Valera, Palacio Valdés y por ahí. Valle inventa en España la novela moderna al mismo tiempo que otros en otros países.

Los críticos han explicado esto diciendo que Valle hace una novela teatral y un teatro novelado (acotaciones), pero el caso es más complejo. Valle, por supuesto, no respeta los géneros (otra anticipación de modernidad), y pasa de unos a otros como cruza las habitaciones de su casa, pero sobre todo entrevé que la novela no puede seguir siendo un mundo cerrado ni el teatro una unidad de acción, lugar y tiempo. Acaba con todo eso sin ni siquiera comentarlo. Hoy se ha universalizado su teatro precisamente porque estaba escrito para hoy, y si no pasa lo mismo con sus grandes novelas es porque la literatura funciona peor y más despacio que el espectáculo.

Valle tiene ese momento atroz de ir a curarse el cáncer de próstata en las clínicas nocturnas de guardia, o de irse a vivir a Progreso, en el corazón revuelto y popular de Madrid. Cuando le entrevista Vicente Sánchez Ocaña la visita se prolonga y se hace de noche. Están solos en la casa y casi a oscuras. Valle le pide al periodista que busque la llave de la luz y encienda.

—Yo no sé dónde está ni sé hacer eso.

Ni sabía ni quería. Era el modernista que seguía iluminándose con un quinqué y sus

lucos de bohemia son todavía lucos del XIX, pese a lo cual la prosa le va saliendo cada día más siglo XX y más violenta. Valle cuenta el siglo XIX mucho mejor que Galdós y Baroja, con tanta información como ellos, pero con más elaboración artística y más valentía. Los otros *narran* el XIX. Valle lo *vive*.

La influencia francesa de Valle es Villiers. La influencia italiana de Valle es D'Annunzio. La influencia española de Valle es Quevedo. ¿Qué entendemos por influencia? Ya se ha dicho antes, más o menos, que prefiero el robo a la influencia. El robo y el asesinato. La literatura se erige sobre un crimen o no es verdad. Éste es el sentido profundo de la famosa sentencia de Gide contra los buenos sentimientos en literatura. La influencia es social, ambiental, cultural. El robo o el asesinato de otro autor es lo que puede nutrir de sangre y adjetivos toda una obra.

Valle-Inclán tiene este sentido delincuente de la literatura. Hace su obra, como Shakespeare, robando de todas partes: los clásicos, los pliegos de cordel, los sainetes de la época, el gran teatro del mundo, la Historia, su tierra galaica, los cafés de camareras. Toda gran obra es un botín múltiple.

Azorín va siendo cada día más exigente, exquisito, selectivo, estrecho. Baroja va siendo cada día más limitado, introvertido, empobrecido, traperero de sí mismo. Baroja empobrece el español, aparte de que lo hace escombros. No sé qué es peor. Son los tres grandes creadores del 98/Modernismo. Valle-Inclán, con una falta de escrúpulos que es la grandeza del artista (y que Casares le reprocharía con dengue y malicia de filólogo del Ateneo), toma de todo y de todos porque sabe y confía en que tantos materiales dispersos, del latín a las hablas de América, arderán en su horno o infierno nocturno y le darán a la mañana una ceniza de oro con la que patinar su prosa.

Villiers, D'Annunzio y Quevedo son los grandes estafados de Valle, pero no sólo porque les robe, sino, lo que es peor, porque les anula. Si hoy leemos a Villiers suena a Valle. E incluso Quevedo. Al artista le está permitido llevarse el oro de los palacios, siempre que no lo empeñe al día siguiente en Veguillas, sino que haga de un tenedor una miniatura a lo Cellini.

Los crímenes, los delitos de Valle son los que dan a sus libros esa grandeza shakesperiana (Shakespeare es el pirata por antonomasia), pero son también el pasado patibulario que le hace cada vez más bohemio de sus lucos de bohemia, el amigo maldito de los ministros a quien los ministros no reciben. Se ha dicho tópicamente que Max Estrella, el protagonista de *Luces*, es Alejandro Sawa, pero yo creo que en Max hay también mucho Valle. Don Ramón ensayó con este personaje un juego literario muy interesante. Se propone retratar a un personaje vivo o muerto, pero famoso, enmascarándole de pseudónimos, mas quien a su vez se enmascara tras ese personaje es él mismo. Valle anula a Sawa para crear a Max Estrella y luego anula a Estrella para que luzca, en cada réplica y rasgo de la obra, Valle-Inclán.

Un juego de ida y vuelta en el que también está la modernidad sorprendente de este modernista. Nuestro hombre presumió mucho de sus delincuencias en la vida, que seguramente eran mentira, pero sus delincuencias están en lo que escribió, que tiene todavía cicatrices de robo, engaño, crimen y sangre, como la piel hermosa y dormida de un animal mitológico.

Los postnovísimos anglosajonizados de hoy han detestado mucho a Valle, llegando a escribir que lo suyo, el esperpento, es un abuso hispánico. Como si no hubiera esperpento en Shakespeare, en Boccaccio y Rabelais, en los grandes norteamericanos, en el expresionismo alemán. Esperpento se llama en español, por bautizo de Valle, toda una corriente poderosa de la creación artística que viene del teatro griego y llega hasta los mejicanos y los rituales negros.

El esperpento no es sino un subrayado violento de lo que no se ve, para que se vea. El esperpento no es pura y mera exterioridad, como opinan los finos de hoy, sino interioridad puesta del revés, vuelta hacia afuera. Cervantes esperpentina tímidamente,

educadamente, y por eso es más moderno Quevedo, que hace radiografías sociales, porque, según diagnosticaría luego Goethe, no hay dentro ni fuera, lo que está fuera está dentro y a la inversa.

La armonía griega es mentira. Los griegos eran violentos y colorísticos. Valle está más cerca de los griegos que la Enciclopedia Británica. El clasicismo inglés, la devoción inglesa por Grecia es un pastiche, una hipocresía o una pederastía, como ustedes quieran. Luego está aquello que dijo André Bretón: «Persia, siempre Persia; Grecia es el gran error.» Persia es eso que Melville llamaba «el costado indio del mundo, tan olvidado». Persia es todo lo que Grecia no se atreve a ser. En muchas cosas creemos venir de los griegos y venimos de los persas. Valle-Inclán está en la corriente antigua, violenta y fecunda del pensamiento euroasiático. No en vano escribiría unos Ejercicios espirituales que tienen mucho de hindú.

## EL ATEÍSMO DE UNAMUNO

Unamuno viste a Dios de barbita de prestamista, jersey alto, zapatos feos y voz aguda e imperativa. Unamuno viste a Dios de Unamuno. Unamuno es un ateo que no trata de encontrar a Dios, sino de sustituirlo. (Esto mismo le pasaría, mucho tiempo más tarde, al Juan Ramón Jiménez tardío, con su *Dios deseado y deseante*, libro caótico, teología lírica y personalista.)

Claro que esto que le pasa a Unamuno les pasa a casi todos los místicos y teólogos. La única manera de encontrar a Dios es convertirse uno mismo en Dios. Hay un relato de Papini, aquel retórico pseudoteológico, en que, cuando el escritor, al fin, ve a Dios, ocurre que éste tiene la misma cara que Papini. Dicen los psicoanalistas que el niño añora tanto a la madre, durante la noche, que se convierte él en la *madre* del osito de peluche. Ésta es la clave de toda la mística (con la teología habría que hacer otros matices), y Unamuno es un místico más que un teólogo. Esta persecución de Dios no es sino la persecución circular del gato por capturar su rabo.

Unamuno, tras haberse dejado invitar continuamente por un amigo que le visita en Salamanca, renuncia a esta invitación cuando ya se toman el café de despedida:

—De ninguna manera; cada uno lo suyo.

Esta avaricia provinciana quizá no es tal avaricia en Unamuno, sino una manifestación menor de su acrisolada crisálida divina (me gusta la aliteración y creo que le va).

Unamuno es parco, sobrio, inelegante, se deja invitar porque cualquier dispendio le parecería, freudianamente, una pérdida grave y eucarística de alguna parte de su personalidad divina. Para el loco que se cree Dios, como para el loco que se cree rey o simplemente inmortal, el propio cuerpo y el propio dinero son partes preciosas de sí mismo, de su divinidad. Toda la trascendencia religiosa del más allá, todo el afán de durar no es sino una locura, una forma de locura no mucho más respetable que la del loco que se presenta como Napoleón.

Junto a la avaricia, la austeridad y la sobriedad de Unamuno, está su castidad. Unamuno es casto porque no puede dilapidar su semen divino sino en la vagina sagrada de una esposa que le va a dar muchos hijos, muchos unamunos sucesivos. Unamuno se preserva, se reserva, se concentra, se condensa en su unamunismo (mucho paralelismo con JRJ, ya digo, que era un místico sin Dios, un místico de sí mismo de manera más expresa que los otros). El misticismo ha sido definido como una forma de locura divina. Hoy lo vemos sencillamente como una forma de locura.

Don Miguel no es sólo rector de Salamanca, sino que se viste de rector, se uniformiza, o más bien *unamuniza* el cargo. Quiere parecer un cura protestante, un sabio delirante, un profesor incesante y un hombre único. Quiere parecerse a Dios, pero al Dios que él ha creado previamente a su imagen y semejanza. El caso personal de Unamuno no tendría mayor interés que el patológico si él no hubiera enriquecido su conflicto con tanta literatura buena y mala, a veces impar.

El vasco Unamuno no tiene oído para el español y es el único poeta que se atreve a meter «palanca» en un poema, sólo por rimar con Salamanca. O sea que no es poeta. Aparte la falta de oído, Unamuno no puede ser poeta porque el moralismo (Dios está obligado a ser moralista) se lo impide. Juan Ramón es un gran lírico porque es amoral, aunque sus respectivas locuras sean muy semejantes.

Unamuno hace mal la novela, el teatro, la poesía, porque en realidad no le interesan estos géneros, sino que sólo le interesa Unamuno, personaje único de todo lo que escribe. Unamuno es grande cuando hace eso que he llamado *unamunismo*, cuando divaga por libre sobre lo humano y lo divino desde su divinidad humanizada o su humanidad divinizada.

Desprecia los géneros y los destroza, no por una saludable acracia literaria, sino porque pretende convertirlos en herramientas de su relojería divina. En sus novelas y su teatro no hay paisaje ni descripción ni mundo ni verdaderos personajes, pues que al

autor no le interesa nada de eso: el místico Unamuno no ve la Creación como obra del Creador, sino al Creador como creador de Unamuno. Del mismo modo que no escucha al contertulio en el café, no escucha a sus propios personajes, sino que les impone su monólogo de loco. Unamuno no puede ser teólogo porque le traiciona la subjetividad. La teología es una explicación de Dios y Unamuno, más que explicar a Dios, pretende denunciarlo. De modo que es un místico puro y absoluto, un hombre que se busca a sí mismo a través de Dios, o a la inversa. En estos largos *monólogos* con Dios (consigo mismo) es donde está el gran Unamuno lírico, adivinador, fluente, profundo y fecundo. La vida pública y política de Unamuno entretuvo y distrajo durante mucho tiempo a los españoles. Unamuno necesita ratificarse continuamente a sí mismo y que le ratifiquen, incluso en sus contradicciones, que son como heridas abiertas, y por tanto lo más emocionante y cercano de su escritura.

Unamuno tiene un hijo estudiando medicina en Madrid y colabora en la Prensa madrileña con artículos casi siempre muy vivos, artículos *paseados* (gran andarín, Unamuno), con apreciaciones sabias y rápidas sobre la capital y sus minucias históricas, que conoce mucho mejor que los madrileños. A fin de mes, el hijo estudiante se pasa por los periódicos a cobrar las colaboraciones de su padre y de eso vive y saca adelante la carrera. Don Miguel pasea Madrid con sus zapatos feos y sus gafas de búho, y los artículos madrileños de Unamuno, consecuencia de estas paseatas del provinciano, debieran ser recogidos en libro (aunque ya lo están, pero muy pobremente).

Sus querellas con la monarquía y la dictadura de Primo le convierten en el héroe intelectual de España, en competencia con Ortega, con el que también mantiene un match sordo y siempre pendiente. Pero en el fondo es muy difícil fijar la ideología política o social de Unamuno, porque no la tenía, sino que iba cambiando según la circunstancia o su humor personal.

Unamuno es más cristiano que católico, más libérrimo o libertario que liberal, más demagógico que democrático, y tan dictador (en el mundo de las ideas) como sus odiados dictadores militares o políticos. Su convivencia final con el franquismo beligerante de Salamanca, más el famoso incidente con Millán Astray, manifiestan que creía, como todo el 98, en el «cirujano de hierro» propugnado por Costa y por Ganivet, su amigo de juventud. He ahí el costado *fascista* de Unamuno.

Donde Millán Astray gritó «muera la inteligencia», había gritado Unamuno tiempo atrás «abajo la lógica», lo cual no es lo mismo, claro, pero resulta uno de sus gritos más emblemáticos, ya que él no quiere ser un pensador ni un hombre lógico, sino un «sentidor». Lo que pasa es que *siente* más a Unamuno que al resto de los hombres.

Ortega tiene más preocupación con Unamuno (hoy diríamos competitividad) que Unamuno con Ortega. (A Ortega le dolió secretamente que su discípulo Julián Marías dedicase un libro a Unamuno; o no tan secretamente, porque se negó a leer el libro y así se lo dijo a Marías):

—Unamuno para usted es un tema. Para mí es un «problema».

Ortega educa a varias generaciones de españoles, Unamuno las inquieta. Ortega filosofa para marquesas y Unamuno para seminaristas. Son dos formidables motores intelectuales que levantan la vida española a un nivel de cultura y pensamiento como no se daba desde los siglos áureos, sólo que ellos con mayor radio de acción, y hay que tener en cuenta que lo hicieron siempre desde los periódicos y la calle, sacando sus libros como artículos antes que como libros (lo cual se nota, para bien y para mal).

Del gran estilo periodístico de Ortega ya hablaremos, quizá, en el capítulo correspondiente. Del de Unamuno se puede decir que es eficaz, directo y urgentísimo. Nuestra gran pareja intelectual del siglo llega a las masas a través de un pensamiento de periódico. Lección que, aparte Aranguren, apenas ha recogido ninguno de nuestros pensadores de hoy, porque no se dignan o más bien porque no saben hablar a la gente



como hablaba Sócrates en las plazuelas de Atenas. Y ésta es la gloria última o primera de don Miguel de Unamuno: que sacó otra vez la filosofía a la calle, cosa que no ocurría en el mundo desde los griegos.

Unamuno, empero, era el gran profesor de griego que no quería nada con Grecia.

## AZORÍN, EL CHUFERO VALENCIANO

Don José Martínez Ruiz, Azorín, principia disfrazándose de obrero anarquista y escribiendo «La Andalucía trágica» para *El País*, pero aquel periódico de época y de la época le corta pronto la colaboración, ya que el señor Martínez era demasiado concreto, demasiado preciso, demasiado exacto, en su denuncia de la explotación de los obreros andaluces. No le censuran por demagógico, sino por puntual.

Pasado luego a la derecha, a la estética, a la complacencia con la «España clara» (como se llamaría una de sus penúltimas recopilaciones), traiciona todos los postulados revolucionarios de juventud, pero sigue fiel a la virtud que le hizo peligroso: la precisión. Esta precisión, aplicada a lo estético más que a lo ético, se convierte en primor. Pero la verdad es que Azorín seguiría siendo puro pueblo levantino y, pese a su dandismo, Gómez de la Serna le ve, tardíamente, con su blusa negra de «chufero valenciano».

Todo el estilismo, todo el preciosismo, todo el virtuosismo de Azorín no son sino un mantenido esfuerzo por ocultar al chufero valenciano. (Conviene revisar el álbum familiar de los Martínez Ruiz, como lo he hecho yo, para encontrar allí a los hermanos de don José, a los otros «Azorines», que son puro pueblo levantino.) De modo que Azorín es doblemente traidor a sus primeras convicciones políticas y a su origen de clase, a su clase de origen.

El que traiciona calla, y esto explica el legendario mutismo de Azorín mejor que toda la literatura inútil que se ha hecho en torno a ese mutismo.

Le visité en su casa de la calle Zorrilla, cuando era ya el último del 98 (muere me parece que en 1966), y tenía una casa de médico caro y antiguo, una consulta de escritor que da el diagnóstico literario o científico con pocas palabras o con unos renglones de máquina, como una receta. Azorín persiguió siempre la asepsia de los científicos, la asepsia literaria, y a estos efectos dice una cosa muy reveladora: «Escribir con metáforas es hacer trampa.» Hoy sabemos que la metáfora es toda la literatura, pero Azorín justifica a posteriori su estética, su incapacidad para la metáfora, denunciándola como una trampa.

Siempre denunciarnos al que hace lo que no sabemos hacer.

Hay otra frase aproximada a la anterior, donde Azorín se descubre, traicionado una sola vez por su laconismo: «La literatura está en el adjetivo.» Se cree el dueño del adjetivo, pero he aquí que sus adjetivos, después de muy estudiados, se me manifiestan de tres clases:

Tópicos, vulgares o manidos.

Arcaizantes.

Tomados, por ejemplo, de los manuales de los oficios.

Adjetivar bien es cambiar un adjetivo de sitio, de modo que, aunque sea muy usado, cobra relieve y revelación en el contexto nuevo. Así por ejemplo Borges: «La peligrosa simetría del tigre.» Lo peligroso del tigre no es la simetría, sino la fiereza. Pero el trastrueque borgiano, el desplazamiento de un adjetivo, define para siempre al tigre mejor de lo que se haya hecho jamás.

Claro que este juego requiere mucha imaginación, e imaginación es lo que no tiene Azorín. Adjetivos obvios o consabidos: Azorín está lleno de «nubes como guedejas de algodón». Adjetivos arcaizantes: en este caso sustantivos: «Acaricio el cerro del gato.» Efectivamente, cerro y lomo son equivalentes. Azorín consigue asombrarnos con la palabra inesperada, pero a cambio de eso le quita toda intimidad y ternura al acto de acariciar un cálido lomo de gato. Sacrifica la palabra caliente a la palabra fea, dura, pero sorprendente.

Azorín compraba en la Cuesta de Moyano viejos manuales de los oficios por aprender los nombres exactos de las cosas. Efectivamente, cada oficio crea una jerga propia y muchas veces fascinante. El recurso es lícito e incluso aconsejable en un escritor. Lo malo es cuando el escritor —Azorín— lo utiliza precisamente así, como *recurso*,

porque a él no se le ocurre nada.

Decía el maestro Eugenio d'Ors: «Mis límites son mi riqueza.» Azorín, mucho más limitado que D'Ors, sabe esto muy bien, y se hace una personalidad firme, pero limitada, dentro siempre de sus lindes personalísimas, como las de un huerto levantino. No en vano JRJ le llama «sensible limitado». Es muy sensible para «ver en lo que es» (Stendhal), pero le falta orquestación literaria para contarlo o describirlo, y entonces se inventa el párrafo corto y escaso de imaginación, lo suple con la precisión. Estas limitaciones estilísticas son las que llevan a Azorín a convertirse en un escritor de derechas. Poco seguro de sus recursos literarios, busca la seguridad del poder, y el poder sabemos que siempre es conservador. Sólo la política, pues, nos explica la estética azoriniana.

En los años cuarenta, Azorín va a inaugurar con una conferencia el Salón de Otoño. Pero llega a Bellas Artes y ve que, en saloncito aparte, hay un retrato ecuestre de Franco. Entonces se mete allí y todos le siguen (los que caben). Azorín se guarda su conferencia e improvisa un discurso sobre los países regidos por hombres a caballo.

Llevaba personalmente su colaboración al *Arriba* falangista, y empezó saludando brazo en alto, arriba España, pero el cachondeo saludable de los falangistas de verdad le hizo desistir. Azorín no siente veneración o deslumbramiento por el Poder, como ha escrito piadosamente Baroja, sino sólo miedo, mucho miedo, mucha inseguridad, y las razones ya las hemos apuntado. Cuando se exilia en París, anda perdido. Él, el gran afrancesado, no sabe hablar francés, ni lo entiende, y se sienta en los bancos del metro a ver pasar la gente. De esto se ha querido hacer una estética, pero no es más que la actitud retraída del paleta levantino.

Tiene, claro, frases que acrisolan bien su personalidad: «Vivir es ver volver.» Todo retorna, todo gira y vuelve. Es una versión menor del eterno retorno, que el pequeño filósofo elabora a lo largo de toda su obra. Si algo tiene Azorín es que siente pasar a través de él la electricidad del tiempo, es buen conductor del tiempo, ese fluido, y le emocionan las cosas en el tiempo o el tiempo en las cosas, esta navegación entre el sol y el pasado, entre el cielo y el futuro, que es la vida.

Todo eso lo da bastante bien.

Otra frase que le acrisola: «La vejez es la pérdida de la curiosidad.» Otro escritor dijo que morir es ir perdiendo la costumbre de vivir. Viene a ser lo mismo. El mundo se aleja despacio de nosotros, como un barco que se va, y el tiempo no es sino ese progresivo empequeñecimiento de las cosas en la distancia. La pérdida de curiosidad. Quizá sea esto lo más preciso y autobiográfico que ha dicho nunca Azorín. Su vida y su obra son un tejido de pequeñas curiosidades, el vaso de agua de Riofrío de Ávila (Azorín es agüista y esto se nota en su prosa), la señorita delusiva de provincias, una maceta, una fruta, un libro sin importancia. Azorín se extasía con un pequeño libro en francés, pero rehuye París y se esconde en el metro.

De lo grande le interesa lo pequeño. Ha ido rehaciendo España pieza a pieza, aquí un azulejo, aquí un enser de trabajo, aquí una pieza de alfar, aquí una voz que canta en la noche. Es un gran curioso de lo mínimo, así como Hugo o Balzac eran curiosos pantagruélicos de la vida. Por eso Azorín no es novelista de verdad: porque no le interesa las grandes magnitudes que llenan la novela, sino la vida en estampas. El estamperío es un arte muy levantino, y está en Gabriel Miró y en Sorolla.

Curiosidad y minucia serían, pues, las constantes azorinianas. Cuando va perdiendo la curiosidad por las minucias, cuando las minucias se le quedan secas (en sus últimos artículos), es que está ya realmente viejo. El escritor se ha esclerotizado.

Hay grandes escritores sin curiosidad, como los filósofos, a quienes les suele interesar más *su* mundo, el que ellos han creado con palabras, que internarse un poco en el mundo real que está ahí. Azorín se define como pequeño filósofo con toda equivocación, ya que, si no es novelista, tampoco es filósofo, pues que su pasión está

en lo concreto y su pensamiento, tan corto y a saltos, es incapaz de las generalidades filosóficas.

Es todo lo contrario de un filósofo, o sea un escritor. Un escritor limitado y cobarde. Pero no sólo cobarde en la vida, sino cobarde en la escritura (y esto me parece más importante y definitorio). Azorín no escribe mal ni bien, largo ni corto, claro ni oscuro, superficial ni profundo.

Azorín escribe *cobarde*.

## BAROJA, EL CABALLERITO DE AZCOITIA

Don Pío Baroja es un caballero de Azcoitia que se ha cortado la coleta, un liberal antiguo y moderado que se cree un libertario. Apunta Cela con sagacidad que Baroja era un fanático del progreso, pero del progreso del siglo pasado, la locomotora cantada por Quintana y cosas así. O sea que era un nostálgico que se creyó toda la vida un atroz porvenirista.

Baroja, como casi todos los escritores vascos y no romanizados, escribe el castellano con dificultad, con mucho pedregullo sintáctico entre lo que dice y lo que quiere decir. Ramón de Basterrea metía el Diccionario de la Academia en un pesebre y allí lo leía: «Estoy pastando palabras», dijo una vez a los amigos. Ignacio Aldecoa fue un estilista a fuerza de paciencia, atención y buen gusto. Sus cuentos son magistrales y sencillos. Lo que le cuesta es la prosa, que le sale bellísima, pero lenta, lastrada de duras elaboraciones.

La alacridad de Unamuno o Baroja está conseguida siempre a costa de liberar una gran pesantez berroqueña, que es el vascuence natal. Del mismo modo que Azorín llama «trampas» a la metáforas, porque no sabe hacerlas, Baroja se pasa la vida criticando el estilo preciosista de Valle, porque es consciente de su propia torpeza. Pero Valle data del latín a través del gallego y Baroja no data de nada.

Sobre la natural torpidez de su sintaxis, Baroja acumula un descuido que quizá sea desesperación, dejar el idioma «por imposible».

Baroja lo que tiene es mucha pinta de escritor. Baroja es un personaje de Baroja, y a partir de aquí podríamos decir que, a la inversa, todos los personajes de sus novelas son él mismo, o al menos hablan y visten como él. No se comprende bien la difusión y el respeto de un escritor tan poco dotado. (Aunque ese respeto va decreciendo mucho últimamente y es ya una laguna de olvido.)

Como lo de los Baroja y el idioma es cosa de familia, el sobrino Julio Caro, al conocer mis críticas literarias a don Pío, no me respondía con razonamientos o con el elegante silencio, sino con insultos. El insulto no es malo por insulto, sino porque está al final del idioma, es el cascote que se utiliza cuando uno se ha quedado sin palabras o nunca las tuvo.

En *La feria de los discretos*, un matrimonio francés va a Córdoba haciendo turismo. Siempre que hay que decir torero, en la conversación del tren, los franceses dicen *togego*. Baroja cree que con esto ya los ha caracterizado, pero luego se le olvida y el matrimonio turista pronuncia irreprochablemente todas las demás erres fuertes y débiles del castellano, incluso «torrero» o farero. En *El árbol de la ciencia* se vela la muerte de un desharrapado en una corrala madrileña y, para describir a los amigos del muerto, Baroja escribe cinco veces «desharrapados» en un párrafo. No tiene otra palabra para describir a los mendigos o no se molesta en buscarla.

A Baroja dicen que se le lee mucho por la acción, pero en realidad es un novelista estático. En *Los últimos románticos* anda muy metido en una gran conspiración de París, pero nunca sabemos de qué conspiración se trata. Sólo asistimos a los cafés donde se habla de la conspiración, pero no oímos nada porque Baroja no lo cuenta. Sin duda, no tiene ninguna conspiración en la cabeza.

Aparte sus primeros libros, Baroja no hace la novela de acción, sino la glosa de la acción. En *La ciudad de la niebla* (título no deslumbrantemente original), Baroja no cuenta el Londres truculento, sino que todo lo más lo describe. En *La ciudad de la niebla* no pasa nada. Hay mucha más acción en el preciosista Valle-Inclán que en el desgarrado Baroja. Baroja es un buen paisajista urbano, como Azorín, y quizá por eso son buenos amigos. Azorín se disfraza de dandy y Baroja de ogro, pero sólo son dos señorucos de provincias. En Baroja, las descripciones, los ambientes, valen más por la capacidad barojiana de ver, de concretar, que por la pintura literaria, que siempre es pobre y repetitiva.

Baroja no tiene mal humor ni es misógino ni anarquista ni solitario. Es sólo un vasco tímido, como casi todos los vascos, y a quien le gustaría tener don de palabra, conquistar muchas mujeres y enseñar su árbol genealógico, como un día se lo enseñó a Valle en Alcalá (y Valle le mandó a la mierda). *El hombre malo de Itzea* es sólo un paseante bueno de la Cuesta de Moyano. Todo el atalaje de acción que se pretende en sus libros no hace sino encubrir un profundo y fatal estatismo, el de un escritor de mesa camilla sin gran interés por el mundo (ni para el mundo). Es tan estático como Julio Verne con sus viajes a la Luna.

El poeta modernista Francisco Villaespesa le pide una vez unas pesetas prestadas a Baroja y, naturalmente, no se las devuelve nunca. Esto marcó para siempre a Baroja, que desde entonces decía que Villaespesa era un poeta muy malo, aunque no lo había leído. En esta anécdota se ve la incapacidad de don Pío para ser uno de esos personajes desgarrados, bohemios, «humildes y errantes», con que puebla sus libros.

Los siete tomos de las memorias de don Pío giran en torno a dos obsesiones: el estilo de Valle-Inclán y las pesetas que le debe Villaespesa, muerto hace tantísimos años. En el fondo son la misma cosa. Baroja no soporta el estilo dilapidador de la vida de Villaespesa, que no paga sus deudas, ni el estilo artístico de la prosa de Valle, que le parece un dispendio inútil para contar lo que hay que contar. Él tan afrancesado como su amigo Azorín, no se ha enterado de que más importa el son que la canción. Que en literatura importa cómo estén contadas las cosas más que las cosas mismas. Miró o Azorín pueden deleitarnos con una minucia, mientras que Ricardo León nos aburre y abruma con sus grandes temas grandiosamente desarrollados.

Baroja no es aburrido escribiendo, y esto es quizá lo que le ha ganado más lectores. Es rápido, desigual, descuidado, pero tiene amenidad dentro de la repetición y gracia aldeana, tardía, de viejo de pueblo. Su *Juventud, egolatría* es el *Zaratustra* de un estudiante que se masturba demasiado y lee poco. Baroja, que no por casualidad (como él dice) estudió medicina y la ejerció, es un fanático de la ciencia, como nos ha contado Cela que lo era del progreso. Pero su ciencia es la de Lombroso, a quien a veces recusa por rubor intelectual, pero al que alude continuamente en sus novelas y memorias. Baroja, en el fondo, cree que el instinto criminal es localizable en algún recodo o repliegue determinado del cerebro, como también en el fondo, y a veces en la superficie, está orgulloso de lo que él cree su vasquismo puro o su origen nórdico de ojos claros.

Es un positivista del XIX, un Taine que desprecia la espontaneidad del arte, aunque al arte dedica toda su vida. Baroja es un panadero que ha leído a Nietzsche y poco más. Baroja es un médico de pueblo que ha escrito algunos cuentos sobrios y afortunados. Pérez de Ayala dijo una vez que las novelas de Baroja son como un tranvía: «Los personajes se suben y bajan cuando quieren.»

Esto, como programa para escribir una novela o antinovela no estaría mal, pero en Baroja no es sino descuido y falta de recursos, incapacidad para construir una novela. Cuando necesita un personaje se lo encuentra por la calle. Claro que todo esto a él le importa poco pues al fin y al cabo tiene una renta familiar, que es de lo que vive.

Aunque se proclama «archieuropeo», Europa le abruma, cuando se exilia, como a Azorín, y acaba escribiendo cartas a Franco pidiéndole permiso para volver. Franco metía estas cartas debajo de todos los otros papeles y tardaron mucho en darle el permiso. Vino, volvió, juró y prometió lo que había que jurar y prometer, y luego se metió en su casa a seguir escribiendo. Un día fue a verle el falangista Ponce de León, con todos los correajes, y Baroja le contó:

—Yo, antes, bajaba un poco a pasear ahí al Retiro, pero ahora, con esos cabrones de falangistas que andan por ahí, ya no me atrevo.

Ponce lo contaba como un despiste o una zorrería del viejo, y se reía mucho.

Baroja y Azorín disfrutaron todos los mimos y glorias del franquismo porque eran los



últimos del 98 y porque asimismo eran (un anarquista dandy y un anarquista desharrapado) muy dóciles y mansuetos con la dictadura. Nunca volvieron a escribir nada que molestase a nadie, salvo a algún pobre muerto como Villaespesa.

## HIDALGOS Y SEÑORUCOS

De cuanto llevamos escrito se deduce que todo el 98 podría dividirse en hidalgos y señorucos. Hidalgos son Unamuno y Valle. Señorucos son Baroja y Azorín. Por hidalgo entiendo yo ahora el escritor y el hombre que ha puesto su vida y su obra, ya de entrada, a un nivel alto, de exigencia ética o estética, en conexión directa con las grandes corrientes de la Historia. El escritor que no quiere limitarse a hacer una novela o unos poemas, sino que aspira a *sustituir el mundo*, según dijimos a propósito de Balzac.

Así, Unamuno, más que a sustituir el mundo, aspira a *sustituir a Dios*. Esto es una locura tanto si Dios existe como si no, pero es que la literatura de verdad sólo se alimenta de locura y crimen. Lo demás es caligrafía. Valle-Inclán, por su parte, aspira a *sustituir* todo un idioma, el español, por el suyo propio. He aquí lo descomunal del propósito valleinclanesco, y de donde resultan las otras descomunalidades, dramáticas y personales, del gran escritor. Unamuno no se contenta con menos que ser Dios. Valle no se contenta con menos que *ser* él el español, todos los españoles que se hablan y escriben en España y América, en la cultura y en la calle.

Estas dos grandes voracidades, la divina y la literaria, hacen grandiosos a don Miguel y don Ramón. Son hombres que han puesto su vida a una aventura absurda y genial. (El precedente de Unamuno, en España, es Santa Teresa; el de Valle, Quevedo.)

La genialidad de una obra, pues, es anterior a la obra misma, está en el propósito, en la ambición, en la grandeza con que se concibe esa obra. Todo ello es voluntad de poder, pero es que un escritor sin voluntad de poder se queda en un estilista o un chismoso. En otros libros he cantado y contado «la escritura perpetua», que es como llamo a cierto modo de concebir la escritura: la escritura como alienación, la literatura como enfermedad, la obra como crimen.

Unamuno y Valle son dos ejemplos clásicos de escritura perpetua. Su hidalguía, el ser «hijos de algo», se la da el que se hacen hijos de su obra, servidores de ella, y de la nobleza y locura del empeño les viene la hidalguía, como a Don Quijote, que es caballero andante antes de echar a andar, es decir, desde el momento en que lo piensa y se lo propone (entiéndase: Cervantes es Cervantes desde el momento en que piensa y ambiciona *El Quijote*, aunque nunca lo hubiera escrito; el propósito ya vale, en este caso, en estos casos).

Por contraste, Azorín no se propone sustituir el mundo, sino solamente copiarlo con pulcritud y esmero. Y lo consigue, pero de ahí no pasa. Tiene alma de señoruco, porque no aspira a más. Señoruco es el indiano que se contenta con las cuatro perras que le restan de haber hecho las Américas. Azorín hace las Américas de la literatura, saca un capitalito de gloria y le basta. El señoruco del huerto levantino es como si nunca hubiera salido de su pueblo. Lo que mejor explica el estilo de Azorín es esta limitación de propósitos. Escribe corto porque sólo va al pueblo de al lado. No tiene prisa ni grandes itinerarios.

Don Pío Baroja parece más vocado y convocado a ganar el mundo, pero lo suyo son viajes de turista pobre. Si Azorín sólo quiere reproducir o caligrafiar el mundo, Baroja sólo quiere zascandilear un poco. Su pesimismo no es grandioso, como el de Nietzsche, porque no hace de él una obra de arte (Cioran, modernamente), sino sólo unos cuantos párrafos de viejo malhumorado (Baroja siempre fue viejo).

La prosa de Baroja es descuidada y torpe porque no es una prosa que se proponga transformar el mundo en texto, sino sólo recoger algunos pintoresquismos de la vida. Paul Valéry dijo que «la sintaxis es una facultad del alma», y yo lo he repetido mucho. A uno le interesa ante todo el estilo de un escritor, y no sólo por estética, sino porque en el estilo está la pulsación interior de ese hombre, «la facultad del alma», la sintaxis de su vida.

Baroja prefiere ser cosmopolita a ser universal, pero le tocó escribir en una época de

grandes cosmopolitas (Paul Morand, Blaise Cendrars, etc.) y ni siquiera llega al cosmopolitismo, pues que nunca se integra en los mundos que visita, sino que siempre es el palurdo que se asoma a los grandes escaparates y jamás entra en la tienda. A Baroja le cuadra bien lo que Solana dijo de París: «Se ve que es una ciudad que ha tenido muy buen comercio.»

La síntesis entre el hidalgo y el señoruco pudiera ser el poeta Antonio Machado, que tiene de ambos, pero de Machado hablaremos en el capítulo siguiente.

## DON ANTONIO MACHADO, CONTANDO POR LOS DEDOS

Hay que ver a Machado, en el café de las Salesas, con el sombrero puesto, su atroz sombrero de piedra, solo, haciendo versos mentalmente y contando las sílabas por los dedos.

Aquel modernista (lo fue) de gran oído natural, a veces contaba por los dedos. La música es aritmética. Machado tiene sentencias de zapatero remendón, pero es un poeta natural, sencillo, directo, a quien le anda por dentro la música y la musa. No necesita levantar la voz, impostar el verso, para conseguir cosas muy impresionantes y meditativas. Es un gran lírico de lo pobre, no sólo porque viviese pobremente, sino que, una vez despojado de riquezas modernistas, hace sus versos con los arrabales del diccionario, con las palabras más limpias, pero también con las más vulgares. Machado puede vibrar tan fino como Juan Ramón, pero no afina su lenguaje, como el de Moger, sino que lo empobrece.

Y en este empobrecimiento progresivo puede que esté la grandeza definitiva e inversa de Machado. En realidad, renunciando a lo más vistoso del idioma no renuncia a nada, sino que cambia el cisne rubeniano por la cigüeña castellana, y le da el mismo resultado poético.

Hay que ver a Machado en el café de las Salesas, en los cafés de Madrid o de París, hay que ver a Machado en Segovia, con algo de alcalde republicano y bueno de la ciudad, con algo de santo para colocar en la hornacina del Acueducto.

Hay que ver a Machado en Soria como la síntesis del provinciano absoluto y esencial. Machado siente la provincia con más profundidad que Azorín. Machado es hijo natural, nunca adoptivo, de toda pequeña ciudad —Baeza— adonde le manda la Administración como profesor. Sevilla, Segovia, Soria, Baeza. Madrid le viene tan grande como París. Es un maestro de pueblo que a la vez fuera el alcalde, tiene una cosa de fuerza viva local que no hace ostentación, él sólo es el presidente de una segunda república que todavía no había llegado.

Hay un Machado andaluz, un Machado castellano y un Machado modernista. El andaluz, que vive y corre perennemente por el fondo o la superficie de su obra, y que es el mejor, se hace cómplice de Rubén y el Modernismo. Pero esto dura poco. El modernismo de Machado, como su sevillismo, en seguida se profundiza, se ahíla, se afina, y es sólo el son de la canción, una cosa que suena muy al fondo, pero que le da todo su tono y sentido a los versos.

El Machado castellano y castellanista tiene una fase final sentenciosa, campoamorina. Hace doloras un poco mejores que las de Campoamor y es el Machado que hemos definido por su filosofía de zapatero remendón. El mismo escribió que «el intelecto no canta». Y si canta, enronquece pronto. Podía haberse aplicado el cuento. Esto de la intelectualización del poeta viejo y ya ronco es achaque común de grandes líricos (hasta Juan Ramón cae a veces en esta tentación, lo que determina el pase inmediato a la prosa: como en Machado).

Incluso Vicente Aleixandre, en su *Diálogos del conocimiento*, caería al fin en el afán de filosofar, como si el artista (también los pintores quieren explicar siempre sus cuadros) encontrase insuficiente su obra y quisiera decir de manera más expresa lo que piensa del universo. Cuando el poeta se vuelve expreso deja de ser poeta.

Alguien advirtió que nunca se debe explicar la anécdota que ha dado lugar a un poema, porque siempre es inferior a los versos, y perjudica a éstos. Hablaba Gerardo Diego de hacer el poema en torno a una cosa y luego quitar la cosa. Lo que queda es la poesía. Todo esto viene a dejarnos ver que el poeta, poniendo en claro lo que en sus versos estaba oscuro (San Juan de la Cruz), no hace sino suicidarse. Afortunadamente, una buena poesía soporta incluso la poética correspondiente, del propio poeta o de los

profesores.

Machado, sí, cae en la tentación explicativa. Pero antes de eso ya había hecho prosaísmo en verso, no sólo especulativo, sino, lo que es casi peor, descriptivo, como ese poema a las moscas, que tanto gusta a la gente, y que no es sino una mala prosa sobre las moscas. Decía una vez José Hierro que le hacía sonreír eso de que Dámaso Alonso llamase a sus poemas «hijos de la ira», cuando a lo más que había llegado Dámaso, como *maudit*, era a alguna masturbación. Efectivamente, el contraste entre vida y obra suele decepcionar, como a mí me decepcionaron los calcetines marrones y caídos de Jorge Guillén, cuando le conocí en Valladolid. *No eran* los calcetines del creador de tanta luz: *Cántico*. En Machado, en cambio, sí hay una misteriosa y delicada identificación entre su disfraz de pobre y su sabio *empobrecimiento* lírico.

Don Antonio Machado queda como el poeta cívico de España. Él es el que ve la luna cárdena en el azul republicano de España. Él es el que habla a las juventudes socialistas, pero tiene sus contradicciones, como aquello del «asco por la greña jacobina». Lo que pasa con el poeta cívico o civil es que su nombre puede ser aprovechado por todos, desde los paradores de Fraga Iribarne hasta el escultor Pablo Serrano, que hizo una admirable cabeza de Machado que nunca pudimos entronizar en Baeza, porque los guardias de Franco se presentaron en el pueblo, años sesenta, dispuestos a todo. A un guardia que me cogía de la manga le dije:

—A mí suélteme, que yo soy de Juan Ramón Jiménez.

Y lo curioso es que me soltó.

Antonio Machado acierta, como un romántico, a dar los males de la patria, y en esos poemas está el regeneracionista y el esproncediano. Machado cree poco en este pueblo, que es la paradoja de todo español muy españolista.

Es un hombre bueno y sensato que va delineando una España laica y libre, honesta, trabajadora, decente y nada tahúr, y en esto es más 98 que todo el 98, porque Machado tiene la lucidez pesimista del verdadero poeta, contra el tópico que hace al poeta/profeta fabricante de utopías. La utopía machadiana es doméstica, convierte España en una Soria bien gobernada, sin pobres demasiado pobres ni ricos demasiado ricos. Como toda su generación, huye de los hombres y se refugia en el paisaje, cree curiosamente que la gran España venidera está ya implícita en nuestra orografía y nuestra hidrografía, en Gredos y en la «curva de ballesta» del Duero.

Todo el 98 sustituye la Historia por el paisaje. Nuestra Historia es lamentable, pero ahí está nuestro paisaje (sobre todo el castellano y mesetano, o las cumbres más hostiles y soleadas), como ejemplo a seguir, como una moral de la naturaleza (nada que ver con la famosa «moral natural»), como una naturaleza ética de la que debemos aprender. Pues claro que un monte de piedra es casto. Esta castidad hacía delirar a Unamuno como la visión misma de Dios. Machado, con diapasón más cotidiano, sensato y sencillo, canta los picos de Urbión.

Es absolutamente romántica, claro, esta sustitución de la Historia por el paisaje, y se explica generacionalmente porque a los hombres del 98 les corresponde vivir un momento histórico de gran depresión. No consideran la naturaleza como gran recurso positivo, como fuente de riqueza, como algo a explorar y explotar, que es lo que hacen los regeneracionistas puros (Costa, Mallada), sino como un ejemplo moral que nos da el cosmos. Por eso, sean de donde sean, prefieren la austera y pobre Castilla a la rica y lujuriosa Andalucía, por ejemplo. No quieren obtener de la naturaleza mejor cosecha, sino mejor conducta.

Se trata, pues, de un movimiento fundamentalmente poético, y por eso quien mejor lo expresa es el poeta del grupo, Machado. Machado ama Soria y Segovia porque ve en los «burgos podridos» (Azaña) una vida más sobria y saludable que la de Madrid o París. Lo extraño es que a partir de todos estos supuestos éticos Machado consiga milagros puramente líricos de un temblor y sencillez esenciales.

Machado tiene el don, más andaluz que castellano, de dejar el poema siempre abierto, con una fuente temblando en algún sitio. (Quevedo y Guillén, castellanos, cierran el poema como una joya, y eso es el barroco, aunque Guillén no lo parezca.) Machado, que nunca fue otra cosa que andaluz, pese a su castellanismo, tiene la gracia (más evidente y menor en su hermano Manuel) de que los versos le queden sueltos, vivos, abiertos. Sus buenos poemas (hay otros) están *ocurriendo* siempre porque no les pone punto final, sino unos puntos suspensivos (no tipográficos, sino sintácticos, claro) que se prolongan como lejanía, melancolía, distancia o duda. Cuenta las sílabas por los dedos, pero cuando se le acaban los dedos, el poema sigue.

## MANUEL

Don Manuel Machado hizo toda su obra (corta) y su vida para llegar a ser el señorito Manolo, y lo fue, entre limpiabotas y banderilleros.

Manuel Machado es una variante andaluza y castiza del Modernismo y de entre todas las cuerdas de Rubén elige la cuerda Verlaine, que es la que le va. Don Manuel Machado es la pintura de Anglada Camarasa y hasta de Zuloaga, una España recamada, un tremendismo con caireles, una miseria alegre con panes de oro y estofado de mierda. Eso.

El señorito Manolo se limpia mucho los botines en la calle de Sevilla y para ser un Verlaine de las Sierpes le falta la tristeza o le sobra la alegría. Hacia el final se pone melancólico, pero su melancolía no llega al dolor/ajeno del francés, que tiene ya la verdosidad de la muerte. En España no se da el *maudit*, o se da raramente, y esto porque somos un país de clases medias y el *maudit* puede serlo todo menos un pequeñoburgués. Marx lo habría explicado mejor. De modo que el señorito Manolo se asoma al satanismo de los colmaos, como un marqués un poco golfo, y en seguida vuelve a la mesa camilla para escribir una función en colaboración con su hermano Antonio. Don Antonio es demasiado bueno y don Manuel no es demasiado malo.

A los dos les falta el demasiado.

Pero sí que hay un postmodernismo patriótico, ya digo, que se expresa bien en la pintura: Julio Romero con sus «romeracas», los citados Anglada y Zuloaga. La pintura es la pizarra de la Historia y siempre se ven las cosas mejor en un cuadro que en un libro. (Y con esto no estoy abogando por la pintura histórica, sino todo lo contrario.) Este Modernismo, que tiene su poeta en el señorito Manolo e imitadores, es la versión localista del universalismo rubeniano.

Lo que Rubén había traído como música astral, como rima de los mundos, hay unos cuantos artistas españoles que lo tornan pintoresco, local, españolista. Frente a los grandes modernistas que estilizan a Rubén o lo dramatizan y agravan, como Juan Ramón y Valle, de quienes ya nos hemos ocupado, están estos otros modernistas tardíos que logran un machihembrado, no sin fortuna, entre la modernidad de la nueva/vieja música francesa y el pasodoble que a ellos les canta sin letra en su alma de nardo de árabes españoles.

Eso, esto es lo que trae, fija y simboliza don Manuel Machado, el señorito Manolo, que anduvo siempre dudando entre Sevilla y París, entre Verlaine y la copla, entre Franco y la República, y que finalmente se dejaba entronizar en su butaca doméstica, manchada de café, como maestro de los nuevos y los viejos, bajo la dictadura, mientras su hermano Antonio, aquel hombre que estuvo toda la vida de cuerpo presente, se pudría en un pequeño cementerio francés, olvidado de unos y de otros. El poeta cívico no tuvo una muerte cívica. Y ese dolor lo llevaba dentro el señorito Manolo, como un escalofrío del que se abrigaba con un mantón de Manila.

Tiene la gracia, el juego de muñeca que a veces también tiene el Machado mayor, tiene la inspiración corta y justa de la copla, pero su satanismo de la calle de la Cruz se queda provinciano y honesto frente a los grandes malditos franceses, románticos. El señorito Manolo es un gran poeta menor, un pequeño poeta mayor, y tiene ese estoicismo mundano que es como un toreo de salón.

Entre algunos jóvenes esteticistas ha vuelto a ponerse de moda últimamente, más que nada por contrariar la fama austera y testimonial de don Antonio. Eran dos hermanos que se llevaban muy bien, pero la historia de la literatura, y la Historia mayúscula y a secas, los ha separado para siempre.

Del señorito Manolo, por la calle de Sevilla, nadie se acuerda.

## JRJ, DESEADO Y DESEANTE

Desde aquel Juan Ramón adolescente, pajecillo de Rubén, vamos a saltar al Juan Ramón tardío, el del poema *Espacio* y *Animal de fondo*. Es también el Juan Ramón de *Dios deseado y deseante*, libro que ya hemos calificado aquí de caótico y que, como es sabido, responde a una crisis mental del poeta.

El Juan Ramón tardío es todo Juan Ramón, y le encontramos en América, menos árabe que en su juventud, un poco americanizado, tomando jalea real y obstinándose en que las bahías de Puerto Rico son iguales que las andaluzas. Se le ve pasar por el fondo de la casa, al trasluz de Zenobia, suspirando, suspirante:

—¡Dios mío, Dios mío, hasta cuándo durará esto...!

(Aunque él escribía y decía dios con minúscula, así.)

Esto de la minúscula scandalizó mucho en la católica España, pero no es un capricho ortográfico o un capricho despectivo, sino que viene a presentar a Dios de una manera panteísta y cósmica, y el poeta dice dios como dice estrella o río. Aquí es que conocemos mal el abecedario.

Es el Juan Ramón que quería poner toda su obra lírica en prosa (y de hecho escribió casi más en prosa que en verso). ¿Qué quiere decir esto? A mí me parece que responde a un fenómeno que he estudiado ya: la progresiva intelectualización del poeta, que viene con los años y el cansancio de la tensión lírica: más ese temor a no haberlo dicho todo suficientemente claro. Ya se ha dicho aquí que le pasó a Machado y a San Juan, aunque en San Juan esté de por medio la Inquisición.

Y a Aleixandre en sus últimos libros.

Se trata de un impulso suicida. Este Juan Ramón prefiere ya «decir cosas» a sugerirlas, a inventarlas. Prefiere convencernos a encantarnos. Ha renunciado, en una palabra, a ser poeta. No llega a realizar su monstruoso proyecto, pero escribe mucho en prosa (sobre todo, su *Política poética*), y va de la política, efectivamente, a la vida cotidiana en Estados Unidos, las conferencias, el ensayismo o la rememoración constante de España, de aquel Madrid y su Andalucía de juventud. La prosa de Juan Ramón es felicísima, sobre todo en sus momentos críticos, que alternan agudeza con humor (este libro que estoy haciendo me parece que tiene alguna influencia del Juan Ramón retratista/glosador/crítico).

El poeta, efectivamente, necesitaba poner el mundo y su mundo en claro, y para eso no sirve la poesía, que más bien añade misterio al misterio. El buen sentido de los locos, que era el de JRJ, se impone al fin y hoy tenemos los dos magnos contingentes de su obra, verso y prosa, debidamente diferenciados. Esta prosa penúltima tiene momentos excesivamente aljamiados (el peligro y pecado de Juan Ramón), lo que le permitió decir a un crítico español que «parecía la prosa de un negro que imitase a Juan Ramón».

Hoy no podemos creer en la idealidad juanramoniana, ni en ninguna otra, pero las finas agujas de lirismo que elevó hacia el cielo, ahí siguen, en todos los crepúsculos.

Juan Ramón es el último místico de nuestra poesía. Su vieja obsesión contra Pablo Neruda no es exactamente un caso personal, sino la visualización aguda y asustada de lo que venía: el surrealismo, la poesía de la materia, la poesía política, la asunción de la fealdad, de lo «antipoético», etc. Todo esto, para Juan Ramón, se resume en Pablo Neruda, poeta que llega a obsesionarle. No es Neruda quien se le echa encima, sino el mundo actual, el mundo material, el mundo de las cosas, el mundo que entroniza los objetos, para bien y para mal, y arrincona cualquier forma de idealidad, incluida la juanramoniana.

JRJ, cuando ataca a Neruda, está atacando el mundo real que al fin se le ha aparecido, y nada menos que en las dimensiones de Nueva York, ciudad que él define como «el marimacho de las uñas sucias». JRJ vive el capitalismo americano, vive del capitalismo americano y lo condena, pero su actitud «socialista» tampoco le resuelve nada, pues



que el orbe del socialismo era también el reino de las cosas, el pan, la herramienta, la fábrica, el dinero, las medicinas, el martillo, todo lo que él había eludido siempre en su obra por antipoético.

Neruda le enseña que no hay nada antipoético, ni palabra ni cosa, si el poeta sabe tocarla con gracia, mirarla con amor, *usarla* poéticamente y humanamente. Esta enseñanza echa abajo toda la poética juanramoniana. Neruda y el universo material de Estados Unidos son los dos descubrimientos tardíos y atroces de Juan Ramón. Su gran poesía ya sólo vale por sí misma, pero nunca más como *religión* de la belleza, la pureza, el amor ni nada. El gran místico de sí mismo muere frente al ateísmo de los objetos.

## **Ortega y cuatro antípodas**

La erección es un pensamiento y yo todavía tengo pensamientos.

ORTEGA

## MENÉNDEZ PIDAL, EN SU HUERTO DE LOS OLIVOS LAICOS

A Menéndez Pidal lo visité en su huerto de los olivos laicos, Cuesta del Zarzal, altos de Chamberí, más arriba de donde tenía el chalet Dámaso Alonso. También le vi alguna vez en la Academia.

Pidal estaba entre santo gótico y último institucionista, con unas gafas en las cuales uno de los cristales, el del ojo ciego, era como un monóculo de hierro bruñido por el sol de la tarde, mientras hablábamos.

Pidal estaba en casa vestido de domingo y con cuello duro, como todos los institucionistas y luego el 27. Paseábamos por entre aquellos viejos olivos y el viejo era tan alto como yo, erguido, y no sé si además de tuerto era sordo, en todo caso monologaba mucho.

Dentro de la casa, subía y bajaba las escaleras al otro piso con mucho entusiasmo. Más que con palabras se expresaba con libros y para cualquier pregunta que yo le hacía sacaba un libro del siglo XVI y me leía un párrafo. Siempre ha pensado uno que Pidal y la gente así no son exactamente escritores, sino botánicos de la literatura. Esto, sin duda, se deriva de mi idea romántica de lo que es un escritor. Pidal era un viejo que olía a olivo laico, un señorito de Gredos, con algo de mi abuelo, pero en más erguido, casi militar, y en más disciplinado ante la vida y sobre todo ante sí mismo. Era, sí, el abuelo poco atendido de todos los escritores españoles.

En el 68, cuando murió, a los 99, se ponía de pie en la cama, en camisón, y deliraba como Don Quijote. Raúl del Pozo y yo fuimos a informar. Nos estaba tratando con cierta deferencia el hijo don Gonzalo, hasta que Raúl, harto de secretismo, se lanzó: —Coño, llevan ustedes esto como si fuera la bomba atómica.

Y nos fuimos.

¿Qué era el institucionismo? Un regeneracionismo literario y laico, un patriotismo más culto que el de la derecha, pero patriotismo acendrado. Mientras la gran derecha tradicional se estaba en los grandes casinos andaluces, éstos habían optado por subir a Gredos, por coger una flor como una metáfora del Romancero, por hacer la botánica de nuestra literatura a la intemperie, y así es como llegaban a los cien años.

Cuando llegó la hora de pronunciarse, con motivo de la reaparición de las delaciones del padre Las Casas sobre nuestras masacres americanas, Pidal reaccionó en franquista, escribió un libro contra Las Casas y me dijo que el fraile había sido un paranoico. Hasta me explicó científicamente lo que era la paranoia. El patriotismo liberal de la generación institucionista no les permitía, empero, admitir que España hubiera hecho su Imperio como las demás naciones: mediante la masacre, la violación y la rapiña.

El libro de Pidal le vino muy bien a la política americanista de Franco. Claro que a los 99 años todo se puede perdonar. ¿Cómo iba a renunciar Pidal a su religión, que era España?

Salí de casa de Pidal como de una remota visita a mi abuelo, que también fue un poco institucionista, sin saberlo. Mi abuelo era hombre de Kempis, y éstos se habían inventado un Kempis sin Dios, sustituyendo a Dios por la idea levitante de España. Dieron un paso gigante en la cultura española, y eso que les debemos. Siendo Pidal director de la Academia, le preguntaron algunos académicos por qué no se quitaba de la presidencia el retrato de Cervantes, malo y falso:

—Déjenlo ustedes ahí —dijo Pidal—, que si quitamos a Cervantes tengo que poner a Franco.

## ORTEGA INVERTEBRADO

Pocos países han tenido, como España, un maestro de multitudes, un escritor total que nos enseñó a leer y escribir, incluso en alemán. Ortega, más que por su filosofía, queda por su docencia, que rompe las espaldas de la cátedra y de los teatros, hasta inundar las calles de orteguismo (todavía hoy se le sigue citando mucho en artículos y ensayos, y sentencias suyas, como «yo soy yo y mi circunstancia», han pasado a la gloria popular de los *dichos*).

Ortega es un señorito remadriles, recastado en Nuremberg (que él decía Nuremberga, más por epatar que por traducir) y a la vuelta se sigue charolando mucho los zapatos, como si eso fuera lo que más credibilidad le da a su pensamiento. Un hombre de zapatos sucios es difícil que piense claro.

Ortega reinterpreta a Nietzsche en *La rebelión de las masas*, pero a quienes cita es a otros filósofos, por borrar sus propias huellas y, mayormente, porque Nietzsche/Wagner trajeron el nazismo, dígame lo que se diga, y esto hace a Ortega padre del fascismo español, aunque no quiera.

No sé si es de este caso precisar si la influencia de Nietzsche, que él ocultaba, ha sido suficientemente estudiada en Ortega, pero cuando habla de los siervos y los señores, a propósito de los castillos, en *El espectador*, está haciendo prefascismo nietzscheano sin decirlo. Lo que pasa es que Ortega tiene un lenguaje más mesurado que el alemán, y no apedrea al lector con sus verdades o mentiras, sino que prefiere seducir a convencer. Ortega, como todos los bajitos, es un gran seductor por la palabra, y hay el momento en que encuentra su voz, aprende a colocar la voz, para la cátedra, el mitin, la conferencia, el discurso, y se hace acreedor a aquello que dijo José Pía, con corrosiva ironía:

—¡Ortega, gran orador!

Lo que pasa es que Ortega también es orador en la prosa, escribe como habla o habla como escribe. En su estilo literario va siguiendo todos los meandros que se le presentan, como un conferenciante divagador, hasta que está tan lejos del tema inicial que ya da lo mismo.

Su solución es dejarlo para otro día.

El «otro día» orteguiano no llegó nunca, pero esto, que tanto se le reprochó, es lo que le hace más moderno, más actual, más vivo:

—Un sistema, Pepe, un sistema —le decían en la tertulia.

Pero Pepe no tenía tiempo ni ganas de organizarse un sistema, de vertebrarse, y por eso es nuestro gran filósofo invertebrado, cuando se pasó la vida predicando «la Historia como sistema». Digo que esta invertebración es lo que le hace actual, moderno, pues que ha pasado el tiempo de las grandes construcciones metafísicas, de la explicación total y ordenada del mundo (que siempre es mentira subjetiva), y hoy se filosofa sobre la marcha, a medida que se vive. No otra cosa hizo Ortega.

Don José Ortega y Gasset es el que impera en las linotipias, los periódicos, las editoriales, los tipos de imprenta, la herencia cultural de la familia, consiguiendo que le pongan «vagaroso» y no vagoroso, cosa que no hemos conseguido nunca ningún otro escritor. Gómez de la Serna le sugiere las pes de largo rabo, como espadas, para la *Revista de Occidente*, y esa tipografía ramoniana es la que da mayor autoridad a todo lo que se dice en la revista. Incluso Ortega llega a plagiar a Ramón cuando dice que «lo cursi abriga». Eso es una greguería tomada del ensayo de Ramón sobre lo cursi, publicado por Bergamín en *Revista de Occidente*.

Ortega fue progresista retroactivo contra Cánovas, lo cual no tiene mérito, pero se acojona con la República de su rival Azaña y dice el «No es esto, no es esto». Le hubiera correspondido llorar como mujer lo que no supo defender como hombre. Hoy las mocedades leen más a Azaña que a Ortega, y es como consecuencia de aquello.

Ortega es el feo elocuente que gusta a las mujeres y le dice a Octavio Paz, ya maduro:

—La erección es un pensamiento y yo todavía tengo pensamientos.

Alemania le hizo mucho daño. Parece que viene de Leibniz, pero viene de Nietzsche, ya está dicho, y eso lo paga con el tiempo. Como el solitario de Sils/Maria jamás renuncia al estilo y el estilo, más que las ideas, es lo que José Antonio Primo de Rivera toma de él, incardinándole en un aristocratismo violento que no era el suyo.

Un día, Pérez de Ayala le dice a Ortega:

—Muy bien el artículo de hoy, Ortega; llegará usted a escribir como su padre.

(Referencia un poco humillante a Ortega Munilla, buen periodista batallón.)

Y es que el genio siempre es abrasivo para toda su generación. Unos le imitan, otros desvarían por alejarse de él y algunos entran en parálisis literaria, como el citado Pérez de Ayala, por muchos años, hasta la muerte. Los ensayistas de la generación de Ortega son unos malogrados en la tesitura de hacer orteguismo o antiorteguismo, porque algo diferente nadie lo iba a hacer.

El que más lo intenta es Bergamín, pero Bergamín (que se pasa a la escuela de Unamuno) es como un Unamuno que se hubiera vuelto loco. Sigue la técnica unamuniana de darle la vuelta a todas las frases, a ver qué sale. A Unamuno siempre le salía algo, pero Bergamín lo hace de una manera mecánica y eso le quita todo interés a su ensayismo, donde se busca más la sorpresa que la verdad. «Paradojas y no silogismos», había dicho Unamuno. Pero tenían que ser las suyas. Las de Bergamín ya suenan a juguete roto.

No hay más que Unamuno y Ortega en el gran ensayismo español de la época. No se parecen nada el uno al otro. Son dos grandes personalidades que se odian y aman (lo uno va implícito en lo otro). Lo de Ortega contra Unamuno llega tan lejos que cuando Julián Marías escribe su libro sobre Unamuno, Ortega se niega a leerlo y le dice a Marías:

—Unamuno para usted es un tema. Para mí es un problema.

Rubén arrasa con una generación de poetas, Ortega con una generación de prosistas.

Digamos, para simplificar, que hay tres Ortegas:

El publicista.

El hombre público.

El filósofo.

El publicista sabe descender al periódico. El periodismo español le debe muchas cosas, hasta hoy mismo, y él le debe al periódico la claridad, que en tanto tenía. A través del periódico Ortega alecciona cada mañana a los españoles, los mete en el colegio, y va dando sus libros en artículos o ensayos, como quien echa mendrugos a los pobres o barquillos a los peces. Azorín y el 98 también habían incurrido en esta práctica editorial, que por entonces no estaba mal vista. Pero los editores, hoy, quieren inéditos absolutos, sin comprender que el periódico le va abriendo camino al libro entre el difícil público español. Claro que el sistema también tiene un inconveniente, y es que luego los libros quedan articulados como muñecos, como una serie de ensayos en torno a un tema, como monografías con las interrupciones o vertebraciones de la entrega periodística.

Ortega hombre público es el Ortega torero, el Belmonte del pensamiento, feo y artista como Belmonte, que habla con todo el cuerpo, que torea con toda el alma, y tiene un público de marquesas y estudiantes, como en el teatro, que hay plateas y localidades altas y baratas: esto nos da lo que Ortega tiene de actor, de Ricardo Calvo que va diciendo su papel con maestría, voz profunda y pausas por las que entra la vida y los tranvías de Madrid.

Del Ortega filósofo ya hemos hablado al principio. Es un filósofo que promitea mucho con el mundanismo y el periodismo. Todo esto, que entonces se le reprochaba, hoy es lo que le hace más actual y vivo. Aún se vivía el mito del filósofo como un santo laico —Kant—, un hombre ejemplar y solitario, sin pasiones ni familia. Ahora sabemos, por el

contrario (y Ortega lo sabía), que para filosofar hay que vivir, y a ser posible al mismo tiempo.

Ese aire de época que tiene Ortega, y que es lo que pudiera hacerle viejo, pasado, en algunos momentos, me parece a mí que en general nos le hace presente. El aire de época le añade encanto a unas verdades que son muy actuales, para bien y para mal. Ortega se peinaba mucho la calva y fumaba en boquilla, esa pretenciosidad de pisaverde que queda muy rara en él. Lo que más le iba eran los trajes claros y ligeros de verano, que por contraste atezaban su rostro y le hacían, mejor que guapo, interesante.

Ha quedado por lo que tiene de filósofo de la vida, y no, como se creía en su tiempo, por lo que pudiera tener de filósofo de la filosofía. Su vuelta a la España franquista, su muerte en los cincuenta, dejó inédito un libro que proyectaba sobre diálogos con las estatuas de París. El *ABC* le hizo un gran número mortuario, que la censura tachó entero. Pero el periódico salió a la calle y se agotaron varias ediciones. Era la última batalla que ganaba Ortega después de muerto. Recuerdo cómo iba yo leyendo aquel periódico por la calle, bajo la lluvia, como una provocación adolescente. Como un homenaje.

## PÉREZ DE AYALA, BERLAMINO Y OTROS APOLONIOS

Jugó al dandismo republicano. Fue embajador de la República en Londres. Luego se retiró a tiempo, como casi todos los intelectuales que traicionaron a Azaña. Tenía envidia de Ortega, el gran ensayista de su generación (Pérez de Ayala era ante todo ensayista, como su maestro Clarín).

*Tigre Juan* es una novela llena de forzosidad, hecha a brazo, entre arcaizante y perezosa. *Troteras y danzaderas* es la absoluta incapacidad para narrar aquel Madrid entre dos siglos, tan bien cogido por Baroja y Valle. *Berlamino y Apolonio* es el diálogo interminable de dos filósofos populares, entre quienes se mete el autor cuando quiere, con toda su cultura griega. Esto hace de la novela un todo anfibio e ilegible. Pérez de Ayala jamás debió haberse salido del ensayo o el artículo.

Su vejez la pasó en Madrid, aislado en la calle Gabriel Lobo, fumando puros y vendiendo al *ABC* viejos artículos que había publicado en *La Nación* de Buenos Aires treinta años antes.

Hay olvidos injustos, pero el olvido de Pérez de Ayala es justísimo. Fue grande y hoy está justamente olvidado. A propósito de él, algunos críticos han querido hablar de la novela intelectual en España. La novela intelectual es un engendro en todo el mundo, principiando por Thomas Mann y Huxley, pero lo de Ayala es que da ya rubor.

Escribió en la calle y vivió entre los griegos antiguos. En sus papeles póstumos hay listas enteras de palabras griegas.

Que los griegos le salven.

## AZANA O EL SEÑORITO MANOLO

Don Manuel Azaña nace en Alcalá de Henares y lo que más quería en esta vida era escribir la novela alcalaina, *Fresdeval*, la saga familiar que todos llevamos dentro.

Hasta el punto de que cuando, el 14 de abril del 31, Rivas Cherif se asoma a su despacho para anunciarle que ha venido la República (en la que él tiene mucho que hacer), le contesta:

—Lástima, quince días más y terminaba mi novela.

Hay en esta respuesta, asimismo, mucho dandismo, mucho aplazamiento elegante de las cosas que uno más quiere, porque Azaña, feo y grande, miope y antipático, lleva dentro un dandy madrileño que luego se afinaría en París, entre putas y libros, hasta llegar a la displicencia desplanchada de los grandes indiferentes, que son los grandes apasionados.

Madrid se obstina en meterle por el camino de la abogacía (las derechas acabarían llamándole «pasantillo resentido»), pero Azaña hace sus revistas de plomo y luz, que nadie lee, y escribe sus artículos magistrales, de contenida violencia, como el que hace sobre/contra la pena de muerte, que es lo mejor y más eficaz que se ha escrito en España sobre el tema.

Hemos dicho, a propósito de Ortega, que un genio es abrasivo para su generación, y en esa generación, más o menos, está el oscuro y solitario Azaña. Ortega es el juguete filosófico de las princesas y Azaña no es más que un ateneísta, pregnado de ese aura de sopa vieja y Derecho Administrativo que tiene el Ateneo de Madrid.

Pero Azaña, desde su penumbra de Ateneo, no se calla, y escribe cosas así:

«Una cosa es pensar y otra tener ocurrencias: Ortega tiene ocurrencias.»

«Azorín no coordina, no hila dos ideas.»

Cuando llega la República, y pese a aquella Asociación de Intelectuales, nadie le echa una mano a Azaña, ni Ortega ni Marañón (Pérez de Ayala sería embajador en Londres, lo que también era una manera de fugarse/abstenerse). Ortega pagaría su «no es esto, no es esto» con un largo exilio y un penoso regreso. Azaña es el que se queda plantado entre la política y la literatura, en Azaña el verbo se hace carne republicana y habita entre nosotros, y por eso hoy, como hemos dicho en otro capítulo, se le lee más que a Ortega y con mayor emoción.

Y eso que era el dudoso, el ambiguo, lo que la derecha utiliza de manera infame cuando el periódico azañista *Ahora*. En una viñeta de un periódico de la oposición se ve a Azaña en un quiosco, de espaldas, inclinado, con relieve de su gran culo, diciendo al quiosquero:

—Deme *Ahora*.

Como si no hubiera jodido con las putas más sifilizadas de París, lleno de esa hombría que le mete en la política hasta que no puede más:

—Me resisto a ser el presidente de una guerra civil.

No se puede llamar indeciso a Azaña cuando los otros ni siquiera entraron en combate. Azaña es indeciso en plena calle, entre tiros. Los otros son indecisos en su casa, que es más tranquilo.

Su primer libro, *El jardín de los frailes*, sólo alcanza todo su valor literario y de pensamiento cuando lo ponemos junto a otro paralelo, las *Confesiones de un pequeño filósofo*, de Azorín. Azorín no hace más que enumerar cosas de la infancia, ordenadamente, sin encanto ni poesía, sin ideas ni metáforas. (Azorín decía que escribir con metáforas es hacer trampa, porque a él no le salían, pero esto me parece que ya lo hemos contado.) El libro de Azaña, contra el modelo del 98, es un prodigio de prosa eficaz y contenida, una sobreabundancia de belleza virilmente vigilada, más una ideación sutil y original.

Azaña es el que, siendo presidente de la República, se va a Segovia o por ahí, con su mujer, a admirar un geranio en un bote, una flor en una ventana. Todo lo escribe, todo



lo deja anotado, la poesía y la política, y hoy podemos leerle en su minucia cotidiana y en su grandeza arruinada de protagonista del Tiempo.

También intenta el teatro y Margarita Xirgu le da largas, porque su obra, *La Corona*, es poco teatral. La Xirgu aduce que el personaje femenino es mucho mayor que ella. Trata de aplicar a España la reforma militar que aprendió en Francia, de joven, les quita borlas a los generales y un día le visitan para pedirle más borlas. Azaña se las concede y lo anota con ironía. Pero se estaba echando encima al Ejército, y sólo su soberbia le impide entender el discurso de Franco cuando él cierra la Academia Militar de Zaragoza. Es un discurso donde ya se amenaza a la República con las bayonetas. Azaña tenía que haber seguido los pasos a Franco más de cerca.

Azaña había sido el señorito Manolo que se iba a los bailes de La Bombilla a meterle mano a las chalequeras. La fascinación por el pueblo es múltiple en él, tan dandy. Le gustan las chalequeras y le gusta una república que él sólo apela como burguesa, por no asustar, pero que se va haciendo proletaria cada día. Eso es lo que avizora la derecha de entonces, con el beato Gil Robles por delante, y eso es, asimismo, lo que anticipa la guerra civil. La derecha no acaba de entrar en la religión de las urnas, salvo cuando están a su favor. Es cuando José Antonio dice que el destino de las urnas es romperlas.

Frente a este farallón andante de violencia, Azaña levanta un europeísmo afrancesado y una apelación a la urbanidad que llega a ser ingenua en él, nada ingenuo. La sombra de Ortega, ya digo, le oscurece, pero Azaña es, al mismo tiempo, prosista más clásico y más moderno que Ortega (aún rubeniano). Azaña es el gran afrancesado que no cae en la avilantez de marcharse, sino que va estando cada vez más aforrado de pueblo, masas pardas y rojas, más en camino de la revolución total (que resolvía en él calladas contradicciones interiores), aunque exteriormente lo deje todo en una revolución burguesa y con buenos modales.

No le entiende la izquierda por moderado y no le entiende la derecha por laico y republicano. Sus discursos parlamentarios son memorables y han quedado ahí para siempre, hechos piedra más que libro. Así como Ortega era orador escribiendo, Azaña es literato hablando y contesta a la oposición, lo que hoy llamaríamos la derecha, con verdades descalabrantes, pero asimismo sin perder nunca el estilo ni la sintaxis.

Cuando un orador pierde la sintaxis es como si hubiera perdido el reloj o le hubieran robado el paraguas: su discurso será ya incompleto, deshorado, desorejado y empapado de lluvia. La sintaxis es el rasgo del escritor, su personalidad, y la norma del político, la coherencia que él le da a lo que dice, aunque sea incoherente, como suele serlo.

El orador que pierde la sintaxis es como si hubiera perdido el tren. Su discurso descarrilará de todos modos.

A la derecha y los agrarios (esos que le ponen caballismo y violencia a la vida parlamentaria) debiera bastarles con las verdades de plata que dice Azaña, contrastadas a la luz de estraza de cualquier mañana en Soria, pero, por si no les bastase, ahí está el discurso perfecto del líder, su construcción clásica y agresiva, su ironía que penetra tan hondo que ni siquiera duele, y el agredido no sabe que está herido de muerte.

Tenían que haberse enterado, entonces, de que tenían ante ellos al gordo más esbelto de España, al genio natural y moderado de la política, al que les iba a salvar a todos, y claro que se enteraron, pero preferían no hablar de eso, sino de las verrugas de Azaña y de su «marxismo» (!). Estaban ciegos de luz, la luz del gran estadista, y organizaron las tinieblas con brillos de espada para matar al hombre superior, que nadie tolera nunca en este país, donde ser diferente es un pecado.

Azaña pasa todo el calvario de la postergación y la prisión, Barcelona y Valencia son ciudades que le cargan de hierros, pero aún escribirá la *Velada en Benicarló*, donde

hace un ejercicio griego de dialéctica y pone en escena a sus deuteragonistas, encegueciéndolos con su gran luz.

Con su gran prosa.

Ahora le llaman cobarde los que huyeron a tiempo. Pero ellos están ya enterrados en vida o enterrados en sagrado, mientras que Azaña vive y muere en una pequeña tumba de un pequeño pueblo francés, o sea que consumó su destino, con incompreensión, pero con callada entereza de «cobarde».

Es la gran figura política de nuestro siglo, el que elucida España mejor que nadie, pero es además un escritor lleno de pasión fría por la gramática, un maestro que escribía ya para siempre cada línea de sus diarios y memorias.

Digo todo esto con el farallón de su gran literatura delante. Tomos compactos de impresión y de pensamiento, por donde los viajes del agua (ironía, lirismo) refrescan al que leyere. Ya de vuelta de La Bombilla, señorito golfo untado de almagre femenino y popular, iba comprendiendo que sólo podría ser mártir o malogrado. Putas de París y chalequeras de Madrid que le hicieron hombre, hoy asciende a los cielos en una nube de humo de churros y convento en llamas.

## OCEANOGRAFÍA DE EUGENIO D'ORS

Eugenio d'Ors llamó al pintor Solana «el gran estafado» de la pintura, pero él fue el gran estafado de la literatura. En su triangulación Barcelona/Madrid/París (llegando a dar cursos en la Sorbona), consigue un internacionalismo fugaz, pero lo que no consigue nunca es un entronque tan definitivo como el de Ortega en el tronco central de la cultura española, ni siquiera entre las derechas, porque la derecha no le entiende o ni quizá le lee.

Dice el dicho que nadie es profeta en su tierra, y dice mal, como todos los dichos, porque sólo en su propia tierra es profeta el artista o el intelectual, quedando como porvenirista o avizor, confalonero de la vida nacional, mientras que en otros países nunca pasará de ser una moda fugaz: Kant, Hegel o, en España, Krause.

A D'Ors, tan europeo y europeísta, se le niega ese arraigo en lo peninsular, ni castellano ni catalán, y al final se le incluye en un nacionalismo militar que poco tenía que ver con él, el hombre que dijo que «toda guerra europea es una guerra civil». Era demasiado cínico para la izquierda, demasiado heterodoxo para la derecha (prefería la liturgia a la Verdad), demasiado irónico para todos, goethiano en un país que no ha leído a Goethe, clásico en un país barroco, estético en un país que sólo hace guerras civiles por la ética.

Cuando pontificaba en el arte madrileño de posguerra, se le acercó un joven feble y provinciano con unos dibujos de arcángeles; y dijo su voz nemorosa:

—Está bien, pero los ángeles eran más viriles.

De modo que era difícil pasarle la mercancía de alijo.

Tenía muy claro cómo eran los ángeles y cómo eran los catalanes. Crea en sus dos mujeres míticas los dos rostros femeninos y esquinados de Cataluña: Teresa la Bien Plantada es la Cataluña burguesa e ilustrada, decente, casta e industrial. La Cataluña que sueñan muchos catalanes. Les vio como se ven. La otra mujer, Lidia de Cadaqués, es como una consecuencia de Gaudí, una gárgola de sus catedrales, una bruja del demonio católico del arquitecto. Lidia de Cadaqués, asimismo, obsesiona y embruja al brujo Salvador Dalí, que tanto tomaría de D'Ors, y no sólo esto, llegando entre todos a definir o indefinir la otra Cataluña, la Cataluña *otra*, que no se atreve a decir su nombre, la popular de Vives, la arrastrada de las Ramblas, la Barcelona canalla del Paralelo y todos los demonios mediterráneos que viven en el arte y la persona de Tápies y Cuixart, de Dalí y Gimferrer.

Es tanta la ingencia de creaciones e invenciones de Eugenio d'Ors, es tanta la cosecha de su cosecha, que ni siquiera su ancha humanidad, la sombra de sus cejas de porche, la nobleza apaisada de su rostro, la hombría esbelta de su tamaño, caben a acoger tanta variedad de recursos y minutos.

Él se sitúa bajo el signo del oso, añadiéndole una *de* apostrofica a su apellido, por eufonía y por d'annunzianismo, y en efecto es el viejo y noble oso catalán que mira con nostalgia, en su altura, las ciudades de donde ha sido exiliado. Hasta que el oso se viste de alpaca clara de verano y baja a tomarse un café a las Ramblas.

Siendo tan rico en vida e invención, tan plural en saberes, aprenderes y enseñares, resulta ridículo, mezquino, que Pedro Laín y los otros laínes, cuando el 36 y Salamanca, le aplicasen la gloria reduccionista de padre del fascismo español, entrando a saco en su jerga gloriosa, que no en su pensamiento, para tomarle palabras como «jerarquía» y «misión». No era eso ni podía ser sólo eso. Los laínes, consagrándole, le minimizan (y luego le traicionan, cuando ya la camisa azul no se lleva, para cambiarle por Ortega, que también es aprovechable y ultrajable).

Si él escribió una *Oceanografía del tedio*, habría que hacer ahora una *Oceanografía de Eugenio d'Ors* para alcanzar las orillas imposibles del mar de su frecuentación, todo cuanto trajo y *trujo* en filosofía, matemática, poesía, geometría, periodismo, mitología personal, angeología irónica, prosa y verso, castellano, catalán y francés.

Como hombre de letras y como hombre de Corte es mucho más atractivo que Ortega, pues que lleva su dandismo a mayores exasperaciones y gracias, cayendo ya en el cinismo y en aquello que él sabía de que ser diferente es un pecado.

Casi todos estos fuertes españoles que venimos glosando tienen tres momentos en su biografía (en cuanto la biografía es una configuración de la Historia):

Antes de la guerra.

La guerra.

Después de la guerra.

Antes de la guerra, D'Ors alterna la conferencia en la Sorbona con la crónica social en *Blanco y Negro*. Cuando la guerra, don Eugenio, una vez que llega a la zona nacional, Salamanca, se inviste de falangista y vela las armas como Don Quijote, toda una noche, creándose luego su propio uniforme, como Byron en Grecia y D'Annunzio en el fascismo. Es cuando alguien le dice a D'Ors en Salamanca:

—Parece, maestro, que le gustan a usted mucho los uniformes.

—Siempre que sean multiformes.

(El barroquismo de su ropa superaba con mucho todo lo que hubiera podido soñar el falangista/militar más enfebrecido.)

Casi ni hay que decir que Franco nunca le hizo mucho caso, porque no le entendía y porque le veía más falangista que franquista. Es cuando se queja de que Franco le obvia:

—Napoleón, en Weimar, estuvo más amable con Goethe.

—Usted no es Goethe, maestro.

—Tampoco él es Napoleón.

En la posguerra madrileña, con Ortega en el exilio, D'Ors se abre en una actividad cultural variadísima, aunque sus contactos con el poder/poder son fugaces. Resultó el gran animador cultural de una España que sólo tenía hambre e ignorancia. Y su cultura no era propaganda, como la de los ministerios, sino cultura europea universal, quizá un poco atrasada por las guerras.

Alguien le dijo la frase definitiva:

—D'Ors hubiera querido descubrir a Picasso, pero tuvo que conformarse con Pedro Pruna.

Los tiempos no daban para otra cosa.

Escribe mucho en el *Arriba*, como maestro de toda la generación de grandes prosistas de la Falange, y habla mucho en el café:

—Pero eso que explica usted, maestro, ya lo ha escrito esta mañana en la glosa.

—Es que tengo la conciencia de que no se me lee.

Su secretario en la Academia Breve, Enrique Azcoaga, suponía que el autor de las glosas acabaría sus días exclamando: «Ay, que me desgloso.» Pero eso ya está de otra forma en Ramón Gómez de la Serna, cuando hace su D'Ors.

Los discípulos le acompañan de madrugada hasta la calle de Sacramento, y en la noche álgida de enero llaman insistentemente al sereno, que no acude. Tras un rato de penoso vacío, el maestro dice:

—Para estos casos precisamente tengo yo una llave.

Saca la llave, abre y se va.

D'Ors, como Ortega (y como Nietzsche), tiene siempre pendiente una obra magna que nunca escribirá, su *Ciencia de la cultura* o algo así. Lo hizo todo y todo lo hizo bien, hasta el soneto barroco, pero lo que aporta a la cultura española, por la vía del periodismo, es la glosa, un artículo corto, un apunte breve, intenso, inconfundible, donde juegan la gracia, la erudición, la sabiduría, la filosofía, el ingenio y algún chiste del momento, como el del gasógeno. Dijo que le gustaría escribir un diccionario filosófico como el de Voltaire, «pero contra Voltaire». Nunca lo hizo, pero ahí está su *Valle de Josafat*.

D'Ors es dual: tiene voluntad clásica y tira a barroco, tiene voluntad vaticana y le fascina Voltaire, tiene voluntad solitaria y concita tantas marquesas como Ortega, y seguramente las mismas: «Las marquesas quedan mejor diseminadas.» La obra maestra y personal de D'Ors es este delicado equilibrio, esta sabia complicación entre lo clásico y lo barroco (le abrasa Churriguera). Y de ese equívoco nace su encanto. Aporta a la literatura un nuevo género literario, la glosa, y deja temblando en el aire para siempre, de modo fascinante, una sutil dialéctica entre lo clásico y lo barroco, la dualidad fecundante de su persona y obra.

Al final de su vida vivía en una ermita y le fallaban las piernas. Siempre dudó entre Goethe y Voltaire. Se burló bastante de nosotros.

## **Ramón y las vanguardias**

Madrid es meterse las manos en los bolsillos como nadie en el mundo.

RAMÓN

## RAMÓN Y EL RAMONISMO

Dijo André Gide que «con los buenos sentimientos sólo se hacen malas novelas». Pero hay en España dos casos de escritor magno que se ha propuesto arrancar su obra de los «buenos sentimientos» y lo ha logrado profundamente: el poeta Jorge Guillén y el prosista Ramón Gómez de la Serna.

Cuando se habla de buenos sentimientos, aquí se habla de aceptación del mundo, de optimismo por el mundo, naturalmente, y no para nada de sentimientos morales. De Guillén hablaremos en su momento. La gran originalidad de Ramón, frente a una tradición universal de literatura desesperada, negativa, destructiva, es que a Ramón le gusta el mundo como es, le gusta la vida, y en seguida empieza a escribir teniendo por musa el optimismo o la beata conformidad con las cosas de cada día, sin ser para nada un místico, un santo ni un infeliz.

Sé ha dicho que Ramón era un gordo con alma muy fina. Yo creo que no, que Ramón tiene alma de gordo, satisfacción y apetito de gordo, y su literatura es la literatura del buen apetito por el mundo, que hasta llega a encontrar «comestibles» los relieves de los edificios históricos, en París.

Ramón tiene hambre de la vida, pero no de una vida frenética y canalla, como los románticos, sino de la vida de todos los días, de «lo tan real, hoy lunes», por decirlo con palabras de su inesperado camarada de optimismos, el citado Guillén. Hay otro gran escritor que teóricamente ama mucho la vida y su vida, que es Nabokov, pero ya digo que teóricamente, porque luego su obra está llena de toda la incertidumbre del vivir y de una ironía amarga.

A Ramón le parece bien todo, sin que por eso sea tonto, y la mayoría de sus greguerías son optimistas. Efectivamente, hay toda una franja de dicha y redondez en el vivir, si uno no se lo complica demasiado, que puede llevar a pensar que el mundo está discretamente bien hecho, y a disfrutarlo.

Pero Ramón no se queda en su esquina mirando el sol en un cazo viejo, sino que en seguida toma contacto con las vanguardias europeas (es simultáneo a ellas, y anticipador), porque Ramón no es un costumbrista ni un madrileñista, sino que ese bienestar del mundo consigo mismo quiere él trascenderlo, porque vislumbra algo más allá o más adentro, y de ahí que sea el máximo y más genial comunicador de las cosas con las cosas, el de las analogías subitáneas y desconcertantes, pero verídicas. Por ejemplo:

«Cuando anuncian por el altavoz que se ha perdido un niño, siempre pienso que ese niño soy yo.»

Hay en esta greguería un punto de angustia existencial, contra lo que venimos diciendo, pero hay también una clave ramoniana: la persistencia del niño en el hombre. El niño también se identifica con la vida sin comentarios. El poeta Dámaso Alonso ve a los niños como pepitas de oro incrustadas en la existencia. Ramón es un todo con la vida, como los niños y los animales, lo cual ya supone en él un profundo y saludable irracionalismo que le lleva a encontrar matices del vivir que no se encuentran mediante silogismos.

Este optimismo natural de Ramón hay que incardinarlo en el optimismo general del siglo naciente. Todas las vanguardias de entonces son optimistas, como digo en mi libro *Ramón y las vanguardias*, salvo el surrealismo, que es judío y nocturno. Hay una alegría diurna por el nuevo siglo que va de Apollinaire a Miró, y que se deduce de la confianza de las gentes en el telégrafo, el teléfono, el avión y la locomotora, la vacuna y la ciencia en general.

A Ramón le parece bien el Rastro, Azorín, la Puerta del Sol, Lope de Vega, todo Madrid y todo el mundo, porque tiene buen apetito y todos los sitios son buenos para pedir una tortilla de la casa. Vive obsesionado por elucidar esa felicidad que emana de las cosas, como otros, casi todos, por elucidar la tragedia de las cosas y de la vida, y llega a

encontrar la fórmula cuando dice:

«Madrid es que las madres les hagan abrigos a sus niños.»

Hay aquí un conformismo con lo menestral, con la clase media baja, que no huele a portería, como en Galdós, sino que asciende a poesía: Ramón es un animista. Azorín le llama «psicólogo de las cosas». Efectivamente, cree o ve que las cosas tienen psicología, y le interesan más que las personas. En este animismo, Ramón es un primitivo, nunca dejó de serlo. Ramón no es ni más bueno ni más malo que los demás, personalmente, pero al momento de escribir siente la vida como buena, le gusta el mundo y su prosa tiene mucho de gastronómica. Más que describir las cosas, *se las come*.

Ramón vive la pasión y la psicología de las cosas. Ve las cosas como seres vivos y, en consecuencia, ve a los hombres como cosas, como prodigiosos objetos sobredorados de vanidad, ingenio y psicología.

Ramón hace biografías, efigies, retratos literarios, desde la gran biografía de Goya hasta el apunte de retrato de un clásico o un contemporáneo. Este género acabó siendo, finalmente, el suyo, el más comercial, y las vidas le salían tan bien a Ramón porque aplicaba a cada biografiado, escritor, artista o simple bohemio, un tratamiento de *objeto*, de candelabro impar, de cosa singular entre las cosas.

Para Ramón, el hombre que se destaca de los hombres por su talento u originalidad, es ya una *cosa* (la gloria cosifica), algo que hay que tratar aparte, con paciencia de orífice. Sus biografías son plásticas como ninguna porque incluso a los sentimientos o pensamientos del personaje les da él plasticidad de animales vivos que piensan.

Si JRJ es el padre de la generación del 27, Ramón es la madre. Todo el primer 27 está lleno de greguerías. Dice el ya citado Guillén que las luces de la ciudad, en el asfalto nocturno mojado de lluvia, son «óperas de incógnito». Esta metaforización audaz viene de Ramón. Dice Alexandre en su primer libro que «las viejas respiran por sus encajes». Y en *La destrucción o el amor*: «Vimos gruesas serpientes dibujar su pregunta.»

El primer Lorca está lleno de greguerías. A Gerardo Diego se lo dije una vez en el café: —Gerardo, pero sus primeros libros no son sino enlazamientos de greguerías.

Y me reconoció, parpadeante, que sí. El 27 no negó nunca la influencia de Ramón. Escribe Gerardo: «La novia de manos ojivales da de comer a las estrellas.»

Todo aquello que se llamó creacionismo y ultraísmo no era sino ramonismo.

Ramón hace cine mudo con Giménez Caballero, Ramón da conferencias subido en un elefante, en un trapecio, Ramón participa de aquel vedetismo de los escritores y poetas de la vanguardia, que pretendían renovar la vieja sociedad canovista («canovista» también en Francia) no sólo con su obra, sino con su conducta personal.

Esto es un impulso romántico que explica bien Sartre hablando de Baudelaire: el artista había sido el parásito del príncipe y, al desaparecer los príncipes, el artista se constituye en príncipe él mismo. Es un parásito de oro de la burguesía, pero disimula eso con una conducta y una obra pávidas que dejan indignados o asombrados a los burgueses: en todo caso conmovidos.

Se ha dicho, desde una óptica puramente revolucionaria, que la guerra de las vanguardias contra la burguesía es menor e incruenta. Hoy nos parece que, falladas y fallidas las revoluciones, lo que más ha cambiado la vida, las costumbres y los gustos, trayendo espuestas de libertad al mundo, son las vanguardias del siglo.

Ahora que muere el siglo xx, vemos que, entre tantos horrores y guerras, sólo ha dejado dos cosas: la ciencia y la vanguardia. Y diré más: la ciencia se hace «vanguardista» a partir de Einstein y empieza a relativizar todas las convicciones clásicas, como las vanguardias hacen con el arte, la literatura y la música. Sólo que hay unas vanguardias más agresivas que otras, y está en la naturaleza de Ramón, en su hombría de bien, el ser un vanguardista sonriente, que no aspira a derribar nada y que



comprende y defiende incluso «lo cursi», en formidable ensayo.

Ramón, más y menos ingenuo que los otros, no cree mucho en eso de arrastrar estatuas, sino que le interesa más asomarse a los traspatios de la vida, sorprender realidades que escapan a la realidad, deshacer el camino andado por una calle para comprobar que ya nada es lo mismo, allí, que hace un momento, y con esto está poniendo en práctica la sentencia de Heráclito: «Nadie se baña dos veces en el mismo río.» Porque cambia el río, cambia el bañista, cambia la calle, cambia el paseante.

Ramón, por supuesto, es un presocrático, por animista. Cree que las calles y los ríos viven, y se sienta en un café a ver vivir la calle (no la *vida* de la calle), y se acoda en los puentes de París o se apoya en las esquinas de su Buenos Aires final para ver pasar el río de la vida, la calle/río. A los que le preguntaban qué hacía allí parado les decía: «Aquí estoy, esperando mi cáncer.»

## LOS INVENTOS DE RAMÓN

Gómez de la Serna, después de mucho escribir cada día, sigue haciendo literatura en la vida, y así hay personajes suyos que son seres reales, pero a los que él imprimió carácter, personalidad, fama. Los más significativos me parecen dos: el pintor Solana y el escritor Silverio Lanza.

Ramón, digamos, coleccionaba monstruos, y hay otros muchos, mayores y menores, en su inventario (algunos salen en el famoso cuadro de Pombo). Solana no tiene nada que ver, como pintor ni como escritor, con Gómez de la Serna, pero es un personaje ramoniano, por lo extemporáneo. Ramón, de hecho, valoró, exaltó y puso de moda la obra de Solana, que llegaría a gran cotización. Pero esa obra es muy conocida. Nos interesa más ahora su trabajo literario. Solana escribió una sola novela, *Florencio Cornejo*, y varios libros de estampas o descripciones de Madrid y España.

La prosa de Solana tendría algo que ver con la de Baroja, en cuanto que ambos escriben al margen de la sintaxis, pero Solana presenta mayor solidez, trabajo, precisión e imaginación para lo minútisimamente monstruoso, para el Madrid atroz de los bailes de Ventas o el Cristo de las Claras de Palencia. Solana tiene el ojo del pintor para «ver en lo que es», lema de Stendhal que tanto le gustaba a Baroja. Solana es un escritor duro y preciso, que hace con un cuchillo carnicero finísimas disecciones anatómicas y psicológicas.

Solana es un artista del hacha y maneja el hacha con el mismo primor que Villamediana manejaba la pluma de ave. Su prosa nos recuerda mucho a la de otro plástico, el gran escultor Alberto Sánchez, que en sus descripciones de su tierra toledana también tiene el empaste, la sabiduría y la minucia adusta que sólo puede tener un hombre que trabaja con la materia.

Juan Bautista Amorós, «Silverio Lanza», era un hombre raro, antiguo marino, que se había ido a vivir a Getafe. Él era más literario que su obra, y por eso Ramón le visita y lo cultiva.

De Lanza se dijo que era espía, aunque nunca se supo lo que espiaba ni para quién. Lanza es un nietzscheano de botijo que tenía una vaga teoría del paletismo como esencia de lo español, y decía que el botijo es el amuleto y la obra maestra del paletismo nacional (no le faltaba razón).

Lanza sólo sabía cosas raras, pero las sabía todas. Por ejemplo, que el Mediterráneo es más peligroso que el Atlántico, y que Colón pudo descubrir América gracias a las bonanzas atlánticas. Esto le venía de su profesión de marino.

Lanza se alimentaba de naranjas, una docena o dos al día, y las chupaba mucho. Vivía hecho un indiano pobre en Getafe, con una criada, y sus libros le nacían ya como muertos. Eran libros inesperados que no compraba nadie. Lanza ha quedado como un marginal del 98, y en cierto modo lo era.

Ramón cultivó en Pombo muchos monstruos callejeros de la literatura, que habían dado la vuelta a la Puerta del Sol en ochenta días, en ochenta horas o en ochenta sablazos.

Ramón siempre vio, ya lo hemos dicho, al hombre singular como un objeto literario, tanto en la literatura como en la calle, y esto le pasaba también a Quevedo, sólo que Quevedo se queda más en el hombre/objeto, en el hombre/cosa, y Ramón siempre pone un punto de humanidad muy bien vista en sus queridos monstruos. Solana y Silverio Lanza vienen ahora aquí porque nos parecen de lo más logrado de Ramón en las biografías que les hizo (magistral la de Solana, breve y pintoresca la de Lanza).

Lanza tampoco era nada ramoniano en sus ideas ni en su prosa, pero sí era como uno de esos personajes misteriosos y aislados de Ramón, que a lo mejor han matado a su mujer, y que en todo caso viven al lado de un pozo del que no se sabe bien si sacan agua o sangre de alguna víctima.

Era un tiempo en que la humanidad parecía más variada y se cultivaba mucho «el

personaje». El 98, como herencia del romanticismo, sólo dio personalidades singulares. Corpus Barga decía que «Azorín» es el pseudónimo perfecto. A mí me parece tan bueno como «Stendhal». Y, al aire del 98, todos estos raros también creyeron que lo primero era hacerse una leyenda y un enigma. Hoy Solana se cotiza menos y Lanza no se lee nada. Solana, cuando estuvo en París, dijo: «Se ve que es una ciudad que ha tenido muy buen comercio.»

## CANSINOS EN EL VIADUCTO

A Gómez de la Serna le sale un competidor grande y absurdo, Rafael Cansinos Asséns, un judíazo que viene de la Biblia, de Remy de Gourmont y de las penosas traducciones a tanto la línea.

Cansinos quiere capitanear las vanguardias que capitanea Ramón, y en vez de instituir una tertulia fija en un café, instituye una tertulia rodante que cada semana se reúne en café distinto. Como se ve por este detalle, Cansinos llevaba en sí la dispersión y nunca iba a ser el hombre neto, el valor seguro y audaz por el que apuestan los jóvenes.

Cansinos vive cerca del Viaducto, en la judería, y ha hecho de la literatura una religión, con ese sentido hebraico de fundadores de sectas que tienen todos los judíos, desde Cristo. Cansinos disfruta su pobreza de códices, libros sucios, trapos viejos, candelabros conceptuales, oro falso, incienso de palabras y mirra en calderilla.

Pero él, personalmente, es un gran caballo matalón que pasea las noches del Viaducto, que dice traducir de todos los idiomas, pero que quizá traducía a los rusos del francés, nunca se sabe. Asume su papel de explotado por los editores (Aguilar, o sea el judío explotando a otro judío), y esta explotación la transfiguraba él en un martirio místico por la Literatura y quién sabe si por la raza.

Era como un Cristo grande y laico que se decía misas negras a sí mismo y que más que discípulos tenía seminaristas del gran seminario de la noche, la bohemia y la desgracia. Cansinos tiene algunos ensayos de rica prosa y brillante erudición, pero sus novelas son malas, su poesía es como de una Biblia de ocasión, y sus memorias, *La novela de un literato*, es el fracaso del hombre que no sabe contar, que renuncia mal a la prosa enojada, que narra sin gracia cosas que quizá la tuvieron.

¿Hay una generación del Viaducto? No, pero hay varias generaciones que se asomaron al Viaducto como en un suicidio colectivo, desde don Pedrito de Répide, banal y vano, mimosamente trágico, hasta Corpus Barga, judío, andariego, cosmopolita y afrancesado.

Cansinos es como el resumen en un solo hombre de todos los que han pasado, pasan y pasarán de noche por el Viaducto, paseando una tristeza de falsos suicidas por el barandal de lo definitivo, caminando el Viaducto como una calle aérea, entre el cielo y la tierra, como una Vía Láctea municipal.

Cansinos es el hombre/resumen de varias generaciones de bohemios y artistas de la pobreza, empezando por Alejandro Sawa, que no vivía lejos del Viaducto, y que hoy nos interesa más que nada como modelo de Valle-Inclán para sus *Luces de bohemia*. El libro más ambiciosamente lírico de Sawa, *Iluminaciones en la sombra*, es una penosa muestra de falso escritor que vive sólo de lo que ha leído en otros, disfrutando el don inverso de convertir en calderilla de moneda falsa el oro que ha robado a Verlaine y a todos los franceses.

El Viaducto es la máxima muestra del «racionalismo madrileño», una arquitectura de auge fugaz, de porvenirismo corto, pero el Viaducto es también la bóveda y la nave central de la catedral de la noche, con candelas y lamparillas que son las remotas luces de los Carabancheles. El Viaducto es una catedral de un solo arco, impar y grandiosa, la catedral adonde entran los suicidas a rezar el último padrenuestro, antes de matarse. Répide, Cansinos, Borges, Huidobro, Gerardo, etc., han pasado por el Viaducto y han escrito versos que querían tener el vuelo mortal del Viaducto, su curva, su ojiva inmensa y disparatada. Ruano fue otro jovencito que iba al gran puente madrileño, hormigón sobre asfalto, a vivir una especie de romanticismo cubista que ninguno tenía resuelto en síntesis, mientras que el Viaducto sigue ahí, aunque los alcaldes de derechas tienen siempre ganas de tirarlo.

Y es que el Viaducto tiene también una cosa masónica de Gran Arquitectura Atea, y eso no se perdona al lado de la Almudena y el Palacio Real. El Viaducto rompe la continuidad de la Corona, el Trono y el Altar con su vanguardismo laico, con su alarde

que es puro siglo xx, y quizá por eso le iba bien a Cansinos, masón de sí mismo, masón inverso y sin fortuna que se instaló en gran escritor maldito sin ser más que un empleado de poco sueldo y un escritor de barroquismo inconsistente, de oros y platas con más pesadez y pesantez que brillo.

Siempre que paso de noche por el Viaducto me parece ver a Cansinos en cualquier paseante del barrio.

Y quizá lo sea.

# **Mediterránea**

El amarillo es el color de los locos.

JOSEP PLA

## PLA, EL PAYÉS UNIVERSAL

Josep Pla se decide desde muy joven por la línea del menor esfuerzo vital y literario: escribe artículos, luego los reúne en libros, viaja sólo adonde le mandan los periódicos, permanece soltero y prefiere su masía a las grandes ciudades.

Pla parte, pues, de la sencillez absoluta, como Azorín, sólo que en Azorín esta sencillez es muy artificial y elaborada. En Pla es más auténtica. Pla domina perfectamente el catalán, el castellano y el francés, pero juega a destrozar el castellano cuando escribe en esta lengua, por malicia. Lo que no puede es evitar que su gracia y su lirismo perfumen igualmente en español.

Pla se siente discípulo de Baroja, y lo dice, pero no se parecen nada, salvo en la boina. Manejando el castellano Baroja es torpe y Pla, ya está dicho, es malicioso. Baroja viene de un Nietzsche entreleído y Pla viene de Montaigne. Su actitud ante la vida es la misma que la de Montaigne: sentarse a mirar la vida y escribirla.

En la prosa de Pla hay sabor a tabaco negro recién liado y a picón, pero hay también un aura de todos los mares del mundo, y un tempero de su Ampurdán, que él describe con minuciosidad en sus cosechas, floraciones y lluvias. De la minuciosidad le nace a Pla la poesía, el paisajismo, de modo que nunca parece poeta adrede.

Pla se complace, sin saberlo, en el grado cero de la escritura, pero él está bien seguro de que a partir de cero le irán naciendo imágenes, metáforas, frases, agudezas, pensamientos. «El amarillo es el color de los locos.»

Pla es un paleta universal porque conoce de verdad el campo y los pueblos, en todo cuanto habla y escribe emerge un perfume de mundo, un olor a las grandes ciudades de la vieja Europa y las islas griegas, un aroma de fritanga napolitana o restaurante caro y rococó de París.

Pla, como todo solterón, se ocupa mucho de la comida, y sus descripciones de los manjares son poéticas y abren el apetito. Habla de unos huevos fritos como de un cuadro impresionista. Una vez tuvo un infarto y luego lo contó con una minuciosidad literaria de hombre que está haciendo el artículo de su propia muerte.

Dicen que escribía por el revés de los sobres y las quinielas, y que sólo usaba los trajes viejos de su editor. No le gustaba Madrid, pero tampoco mucho Barcelona. Era un esnob con boina, que es lo último que se pondría un esnob. Escribió toda su vida el *Cuaderno gris*, porque el diario íntimo y las memorias son el refugio del escritor sin género, y Pla era un escritor sin género, que tuvo que inventarse el suyo propio, como cuando Montaigne se inventa el ensayo. Pla no es novelista ni dramaturgo ni poeta, ni le preocupa serlo. Sencillamente escribe lo que se le va ocurriendo, porque sabe que las cosas *ocurren* en la escritura. Lo que hace falta es ponerse.

Castellet ha hablado de «la razón narrativa» con respecto a Pla. En efecto, la tranquila obsesión de Pla es narrar el mundo con sencillez. Narrar con sencillez lo sencillo, y así es como se le ocurren las mejores cosas, viajando en autobús o visitando a su amigo el guardián de un cementerio, al que pregunta:

—¿Y cómo van las cosas por aquí?

—Esto, señor Pla, está cada vez más muerto.

Con haber pescado esa frase del tío cementerial ya le basta para hacer un artículo. Siempre ve Madrid con una ironía distante, pero luego descubre en la ciudad cosas bonitas y entrañables que no han descubierto los madrileños.

Pla tiene una cara oriental de sabio chino y a veces escribe como un chino, fijando los colores finísimos del entretiem po en un artículo que es como un biombo.

No hay amargura ni autocompasión en la soledad de Pla, sino ironía y un dandismo de boina. Se sospecha que nunca se casó por no mantener a una mujer ni a nadie. En su literatura hay pocas mujeres y nada de sexo. En el gran amoralista adivinamos un fondo de puritanismo sexual que sí le viene a emparentar con Baroja. Pla siempre hizo lo mismo y siempre bien, sin complicarse la vida: el artículo de cada día o las notas de

su diario. Cuando los artículos son agrupables los agrupa, como en *Homenots*. Nos fascina como escritor sin género, ya digo, que es el escritor puro, el que no participa de «la odiosa premeditación de la novela», como decían los surrealistas.

En la prosa de Pla parece que tienen mucha importancia los vientos, él le da mucha trascendencia a eso de que corra el terral o el garbí. A la mayoría de los escritores nos aburre hablar del tiempo, pero en Pla se advierte ese soplo violento que inclina la prosa de un lado o de otro, haciéndola cursiva o redondilla. Es un campesino que poetiza los vientos y las mareas, pero sin abandonar su preocupación concreta de campesino.

En uno de sus cruceros por las islas griegas, cuando el barco tocaba en determinada isla, algunos turistas se bajaban a visitarla, pero la mayoría se quedaba a bordo escuchando lo que Pla tenía que decir sobre la historia y la geografía del sitio. Era el mejor guía turístico que pudiera encontrarse, pero se constituía él mismo en el sitio visitado.

Una tarde, a bordo, se encontró mal a última hora. El médico del barco temió por su vida, pero Pla le dijo:

—No es nada. Es que me he pasado la tarde leyendo a Valéry, y eso no hay quien lo resista. Pero ya se pasa.

Pla es finísimo en catalán y deliberadamente rudo en castellano. Es el hombre internacional que se disfraza de paleta, con camisa abrochada hasta arriba, sin corbata. Es de los poquísimos escritores que nunca tuvo la obsesión de la Obra, del Libro, ese Libro que ha de quedar como losa vertical y perpetua en nuestra tumba. Él sólo iba escribiendo artículos y los libros se los hacían los editores. Esta naturalidad, esta falta de impaciencia por levantar su propio monumento, es lo que le da más encanto y relajación.

Le gusta observar cosas como ésta: «Si uno come espárragos, la orina en seguida huele a espárragos.» Es un ejemplo irónico contra los que se van levantando el panteón de hombres ilustres en vida. Le preocupa lo pequeño y con lo pequeño no se puede hacer una gran obra (salvo la «inmensa miniatura» de Proust, según Cocteau). Pero miramos hoy las obras completas de Pla y el frente que presentan es impresionante, no sólo en dimensiones, sino en coherencia. Porque Pla sólo contó la vida, no la novelizó, y la vida siempre tiene más continuidad y fuerza que cualquier novela.

Pla no es lo universal que debiera, ni mucho menos, y esto no se debe sólo a que escribiera en una lengua ilustre, pero de limitada difusión. Se debe más bien a que él se resistió elegantemente a dramatizar la vida, que es lo que le gusta al público. Contó las cosas con escepticismo y las disfrutó con moderación. Pero el buen burgués ilustrado quiere que le den el otro lado de la vida, el que él no vive, el de las pasiones violentas y las aventuras peligrosas. La lección de Pla es que la vida es minucia y que hasta los grandes hechos y los grandes hombres pueden irse reduciendo a un conjunto de minucias.

Digamos que Pla cultiva la minucia con más variedad y gracia que Azorín. Con más intención y viveza. También con más cinismo.

Alguna que otra vez escribió sobre mí. Recuerdo una frase suya sobre un libro mío, libro que elogiaba a su manera: «Pero quizá con menos lirismo también nos habríamos arreglado.» Desde entonces uno ha luchado por dar un lirismo contenido, que además es más lírico que el desmelenado.

Este libro tiene algo de antología (están en él mis amores y mis odios, pero no mis indiferencias), y meto en él a Pla porque me parece un gran escritor ignorado por los españoles y porque quisiera aprender la lección, en el fondo clásica, del viejo maestro ampurdanés: partir del grado cero de la escritura, no proponerse nada, sólo ir escribiendo con sencillez, «ver en lo que es», como decía Stendhal. A todos nos haría falta leer más y mejor a Pla.



El mistral, el garbí, el terral... Los vientos marinos y terrestres cruzan su obra y azotan sus cuartillas, pero él escribe siempre en el tempero, y en su prosa brillan chispas del cigarrillo, metáforas del vino. Es un viejo pastor griego con un ramalazo persa en los ojos y la sonrisa.

## EL DESLUMBRADO GABRIEL MIRÓ

A Azorín le sale un competidor en su tierra, un levantino que hace lo mismo que él, pero mucho mejor: Gabriel Miró.

Azorín y Miró tienen la vocación mediterránea de la estampa, del dibujo muy perfilado, nítido y terminado, a la luz de estraza del Mediterráneo. Pocas ideas, o ninguna, y muchas imágenes. Sólo que Miró es rico en adjetivos y metáforas, en invención idiomática, mientras que Azorín se va defendiendo con los arcaísmos, los manuales de los oficios y el punto y seguido.

Son paralelos, pintan las mismas cosas, se trabajan el objeto más que la idea, y sin embargo jamás se levantan el uno contra el otro. Azorín es sabio o generoso (quizá sea la misma cosa) y postula a su paisano, lo presenta a la Academia y, como Miró no sale, Azorín deja de ir a la Academia. La Academia es un sitio atestado de ausencias. De notables ausencias.

Miró, por su parte, es hombre bueno y muy interior a su obra. No tiene tiempo ni corazón para competitividades, para rivalidades, para academias. Miró acierta con el paisaje levantino, Miró acierta dando su alma y su persona a través del algarrobo y la nube blanquísima, nunca mediante el confuso y manido psicologismo. Miró se pasa con *Las figuras de la Pasión*, como Flaubert se pasa con *Salambó*. El peligro del estilista es quedarse a solas con el estilo, dejándose querer a la vez por todas las huríes de su harén estilístico.

De vez en cuando hay que matar una hurí.

Un poco de sangre le viene bien al estilo más preciosista.

Miró nunca da la sangre, pero de pronto da la lepra. Los leprosos con campanilla de su Levante y los obispos con lepra. Con *El obispo leproso* y *Nuestro Padre San Daniel* hace el gran esfuerzo novelístico y consigue un libro —dos— que es una novela perfecta. ¿Por qué no se habla de esta novela y se habla de las de Azorín, que no son novelas ni nada? Quizá porque Azorín hizo mucha política literaria y de la otra (él se inventa el concepto de 98), y Miró sólo hizo burocracia.

Miró era un dios vestido de burócrata. Miró era un semidiós de ojos claros metido en un negociado. Miró era demasiado guapo para escritor y demasiado poeta para académico. Tenía en sus ojos la lágrima contenida, azul y hermosa de una vida anticipadamente frustrada. En la literatura hizo milagros, pero en la vida sólo sabía hacer burocracia.

Miró es otro que, como Ramón y Guillén (ya lo hemos dicho en este libro), quiere hacer la literatura de los buenos sentimientos, las flores del bien, y lo hace. Pero también sabe meter conspiración y negrura en sus novelas, cuando comprende que la felicidad se vende peor, en libro, que la atrocidad. Fundamentalmente bueno, fiel a la belleza sola de su Levante desértico, agonizante de luz, queda descolocado en el Madrid de los tranvías y las pensiones con un retrete para todos.

La infinita lentitud de su prosa no es la lentitud de Proust, bajo la que corre mucho nerviosismo de ideación. La infinita lentitud de Miró es más bien una quietud absoluta, cuando el paisaje de Levante se resuelve en lámina. Está tuberculoso de belleza.

Tampoco esa gran prosa estática y extática sirve para el periodismo (salvo el adorno del cuento, donde Miró triunfa). De modo que el semidiós mediterráneo no sabe ganarse la vida, y ama demasiado a su familia para asesinarla, con esposa e hijos, como es obligación del artista. Un poco de sangre, ya lo decíamos antes. Un poco de sangre.

Gabriel Miró es un Azorín con toda la inspiración y todo el lenguaje que le falta a Azorín. Miró es un poeta del paisaje y Azorín es un registrador de la propiedad estética. Pero ha quedado más Azorín, por esas cosas que pasan.

Miró, el deslumbrado, estaba llamado a morir pronto, porque para la vida no servía y para la literatura tampoco. Le sobraba belleza, pero le faltaba malicia. Le engañaron

todos, hasta los académicos. Claro que la Academia tampoco le hubiera salvado de nada. La novela, entonces, estaba entre el realismo descalabrante y el intelectualismo paralizante de Ortega, o sea la *Revista de Occidente*. Jarnés y Rosa Chacel son dos novelistas artificiales inventados por Ortega a la manera europea. Miró, con toda su carga de belleza y verdad, optó por ese suicidio eutanásico y elegante que es el ir dejando de vivir.

Yo todavía lo releo.

## **Ausentes y presentes**

Sucede que me canso de ser hombre.

PABLO NERUDA

## Los ausentes

Este libro tiene algo de antología y algo de Valle de Jofas. Quiere decirse que es parcial, subjetivo, injusto, y que me permito obviar en él a escritores que no me interesan ni para negarlos, que no me gustan.

Por otra parte, el libro está concebido para presentar la literatura en castellano de este siglo como un discurso general de la cultura, para darle a las palabras de la tribu la coherencia que tienen, para seguir la cadencia que se dibuja de autor en autor, de generación en generación.

Hay un proceso dialéctico, que no es preciso subrayar demasiado, según el cual el universalismo de Rubén viene a corregir el casticismo del 98, y el mundanismo de Ortega viene a corregir el fundamentalismo de Unamuno. Etc. Así pues, dentro del discurso general, encuentro nombres que hoy ya se ve claro que no han aportado nada a la progresión natural de las ideas y las palabras en la dialéctica colectiva que es toda literatura nacional o epocal. Por ejemplo, Maeztu en el 98 es un no/valor, un significante menos cero. Y Pérez de Ayala en la generación de Ortega. Pérez de Ayala haría malos o buenos versos de latinista, como luego Sánchez Mazas en una generación muy posterior. Un no/valor del casticismo es Eugenio Noel, pese a su estampa folklórica y a una novela ambiciosa, como *Las siete cucas*.

¿Va quedando claro?

Fernández Flórez es un no valor del humorismo, pues en seguida viene Jardiel Poncela y toda la generación que culmina en Miguel Mihura, con un humor de vanguardia, muy siglo XX, que anula para siempre al gallego.

Estos ejemplos valen como imagen de otros que no pondré. Todo olvido, en este libro, será freudiano, significativo. Se me van a olvidar los que no me interesan y quienes me parece que no contribuyen en absoluto a la dialéctica de las generaciones ni al continuum de nuestra literatura.

Así, prefiero servirme de algún escritor mediocre, pero sígnico, ignorando a otros de mayor entidad intelectual, pero irrelevantes en la continuidad del pensamiento literario español. Leopoldo Alas, Clarín, es un crítico que resulta hoy de una vulgaridad casi intolerable, rudo en la expresión y con todas sus herramientas de crítica melladas o sin filo. En cuanto a su novela *La Regenta*, bien puede entenderse hoy como una *Madame Bovary* pasada por El Gaitero de Sixión. Ya no nos interesa mucho más este novelista que Pereda e incluso Valera, de quien se dijo que tenía un estilo sólo porque escribía correcto. Otro tanto es aplicable a la Pardo Bazán. Todos ellos son valores necrosados y que, por otra parte, pertenecen más al mundo del XIX que al nuestro. Por eso no están en este libro sino como ausentes.

Voy, en cambio, a dedicarle un capítulo, el siguiente, a la generación de los pornos, La Novela Semanal y todo aquello, porque articulan inopinadamente el paso del 98 a una literatura galante, naturalista, a lo Zola, mundana, «psicologista». Meten la calle en la novela, meten mucho Madrid y París. Alcancé a tratar a Zamacois y me daba bien la imagen de unos escritores galantes y galanes, con cierta gloria de actores y de toreros, entre las clases medias. En general eran malos, pero mantienen en el conjunto un hervor de novela, una populosa narrativa, una riqueza humana (mal empleada), después de la cual principia a disiparse la novela en España, siendo sustituida por los experimentos de novela intelectual que propicia Ortega, sin fortuna, en la *Revista de Occidente*.

¿Se va entendiendo un poco lo que quiero decir, o mejor lo que quiero hacer?

No lo sé, pero voy a hacerlo de todos modos. Nada más lejos de este libro que la beatería literaria y los intocables. Esto es más bien la novela de la novela, donde se pretende que el escritor esté vivo, como un personaje más, y que el relato sea un poco novelesco, más que ensayístico.

Pero basta de justificaciones que no lo son. El que quiera entender que entienda. El

buen lector *vive* las novelas y los poemas, y quiero que también viva este libro y que los autores sean para él personajes. Que no otra cosa fueron que literatura, antes que hombres, como de Quevedo dijera Borges.

## LOS PORNOS

La generación o generaciones que han pasado a la historia literaria con el sobrenombre de «pornos» son un contingente de escritores muy curioso y provechoso de estudiar, pero vayamos primero con una pequeña muestra del centón de nombres más representativos: Zamacois, Hoyos y Vinent, Luis Antón del Olmet, Vidal y Planas, Alberto Insúa, Artemio Precioso, Pedro Luis de Gálvez, López de Haro, El Caballero Audaz, Pedro Mata, Felipe Trigo y siguen las firmas.

Estos prosistas y poetas son como el resto disperso, cansado y estropeado del 98, más el naturalismo de Zola y los libertinos franceses, pasados por la novela galante, que trasladan de París a Madrid. Algunos todavía son modernistas, en los versos, y todos son afrancesados y casticistas al mismo tiempo. A los españoles habría que sumar nombres americanos, como Hernández-Catá, homosexual, y Gómez Carrillo, un pequeño Rubén del periodismo.

A Zamacois todavía lo conocí, a su vuelta del exilio, y era un viejo pulcro, dandy, de melena blanca, mucho figurín y frases literarias todo el rato:

—Ah, Umbral, la fascinación de la acera de enfrente. Me llevó, o le llevé yo a él, a visitar el chiscón que había compartido con Rubén, que todavía existe, y luego a la Plaza de Santo Domingo, donde me enseñó la casa en que ocurre *Punto Negro*, novela suya muy famosa que yo no había leído. También estuvimos en el Rastro y se quedó elegantemente decepcionado:

—Pero éste no es mi Rastro; le falta la mierda. No íbamos a haber estado los españoles cuarenta años soplándoles a ellos la mierda para que se les conservase. Cuando le conté a Ruano, en Teide, mi encuentro con Zamacois, me dijo:

—Léalo usted hoy. Queda de cretona.

Hoyos y Vinent era sordo y maricón, aristócrata y no tan buen escritor como él creía. Le han cantado Gimferrer y Villena. Don Pedro de Répide era casticista y rojo, hombre de tacón cubano, maquillado de sí mismo, exiliado, sabio y algo así como el príncipe de los suicidas del Viaducto.

Luis Antón del Olmet me parece que había matado a alguien. Vidal y Planas triunfó con su novela/comedia *Santa Isabel de Ceres*, que era una novela de putas. La protagonista era su mujer. Alberto Insúa derivaba la psicalipsis (aquella palabra espuria de la época) hacia lo cursi y lo galante, y se hizo famoso con *El negro que tenía el alma blanca*. Era un Paul Morand que no había salido de Argüelles. Artemio Precioso editaba con unas portadas muy de acuerdo con su nombre y apellido, todo de un modernismo usado, tardío y barato. Un hijo suyo, matemático, a la vuelta del exilio, me citó con Lauro Olmo para decirme que su padre no había sido un porno y que lo tratase con más respeto. O sea que me pegó una bronca en el café Lyon. Recuerdo las ilustraciones de las novelas de Precioso, con la sombra del sexo muy negra sobre el blanco de papel de sus mujeres desnudas, a veces orladas de más negro, el luto de viudas cachondas. Pedro Luis de Gálvez era un poeta maldito y mendigo, no mal sonetista, que cuando la guerra se dedicó a matar burgueses (que a veces le habían dado un duro) y murió fusilado.

López de Haro era una variante de Alberto Insúa. Me parece que además era notario. Tenía títulos como *Ella fue honesta*, tan parecido a otro de Hoyos: *De cómo dejó Sol de ser honrada*. O sea que estaban todos en lo mismo.

El Caballero Audaz hacía novelas muy malas y entrevistas bastante buenas, como una que le hizo a don Luis de Mazzantini, yendo los dos a la plaza de toros en un tílburí, a través del Madrid en fiesta. Mazzantini iba a torear como si fuese a echar un discurso. José María Carretero, que así se llamaba este escritor de verdad (Unamuno le llamaba «El Carretero Audaz»), se hizo muy de derechas después de la guerra. En general, a la hora de definirse, entre ellos había de todo, como en otras generaciones. Habían traído el pecado, la calle, la noche, la bohemia y el mal a un Madrid provinciano, el Madrid de

la Salve de Atocha, pero más de uno se pasó después a una beatería cursi y cielista. Pedro Mata era empleado y escribía sus novelas en la oficina. Le gustaba o divertía mucho a Tierno Galván, que me hablaba de él y murió leyendo los poemas postmodernistas y pornos de Mata.

Felipe Trigo se creía el Zola español, como asimismo Pedro Ciges. Eran sólo unos realistas pesados y rojos. Trigo era militar y se suicidó. Hernández-Catá me fascinó con *La juventud de Aurelio Zaldívar*, hasta que mi madre me hizo ver que aquello era una mariconada. Gómez Carrillo metió en Madrid un periodismo gráfico y moderno que tuvo mucho éxito. En sus memorias descubre efebos bajomadriles. Se ahogó en coñac, ajeno y otros alcoholes verlenianos. A los pornos les debemos una palpitación de calle y costumbres, de vicio y cocaína con gaseosa que nunca había tenido la literatura española.



## LOS MADRILEÑISTAS

Carrere, García Álvarez, Zozaya, Olmedilla, Ciro Bayo, Torres del Álamo, Martínez Sierra, Espina, López Silva, Francés, Ledesma Miranda, Casero, Diego San José, Ramos de Castro, Luceño y siguen las firmas.

Son los madrileñistas, más o menos, aunque unos escribieron mucho de Madrid y otros poco. Pero lo que les une, unge y caracteriza es que entendieron Madrid como una provincia, como *su* provincia, y nunca quisieron más que la gloria local, como un escritor segundón de Ponferrada o de Jaén.

Carrere es el Verlaine oficial de Madrid, residente en el café Varela y en el Tribunal de Cuentas. Tenía un ojo revirado y loco con el que hipnotizaba a las mujeres mientras les decía versos suyos o franceses. En el Tribunal de Cuentas preferían pagarle a fin de mes y que no apareciese por allí. *La amada mal vestida* y *La musa del arroyo* son los dulces engendros de un poeta que se quiso maldito y le falló la época, como al propio Valle.

Carrere, en su última época, años cincuenta, tuvo una columna diaria en el *Madrid*, hasta que murió tuberculoso. La única salvación del escritor español es el periódico. García Álvarez trabajó el género chico, que daría perfil, perfume y gracia a toda una época madrileña, desde el teatro Apolo. El género chico era un teatrillo menor que generalmente se salvaba por los actores: grandes actores cómicos al servicio de textos mediocres. Algo parecido a lo que hemos conocido luego con la revista, donde se forjan Quique Camoiras y Pajares. Pajares ya ha tenido su oportunidad de gran actor trágico, en el cine, pero Camoiras, un Chaplin de la revista, ha tenido que refugiarse en la televisión. Martínez Olmedilla lo hizo todo, pero en todo era muy malo. Juan Pujol, fundador y dueño del *Madrid*, daría garito y hospicio a toda esta gallofa entrañable en sus páginas.

Ciro Bayo, amigo de Baroja, viajero como Baroja, tiene más leyenda que realidad literaria. Martínez Sierra estaba muy bien y fue amigo de Juan Ramón. Antonio Espina es un buen biógrafo de Larra a quien el *ABC*, jugando al antifranquismo, recoge en los años sesenta, vuelto del exilio, con el seudónimo de Simón de Atocha. Hasta que la policía de Franco vuelve a perseguirle. Le pide a Luis Calvo unos duros para irse a París y Luis Calvo, el gran miserable, no se los da. De todos modos, Antonio Espina desaparece.

José Francés hace unos cuentos como los que resume en el volumen *Miedo*, que a mí me fascinó de muy joven. También daba conferencias al aire libre, en las Diputaciones Provinciales, sobre el vuelo de los vencejos. Crítico de arte en el *Madrid*, buscaba más el cuadro regalado que la justicia poética o estética. Eugenio d'Ors le hizo una letrilla con vaivén de habanera:

*Por una vez*

*José Francés*

*en el elogio ha sido parco,*

*pues el pintor,*

*en un traspiés,*

*le ha enviado el cuadro sin el marco.*

Ledesma Miranda, una gran prosa cultista, disfrutaba de fortuna personal y familiar, y eso siempre empereza al escritor. Pudo haber hecho mucho más de lo que hizo. Diego San José le ponía a todo un toque porno, que entonces se decía sicalíptico (palabra espuria que no quiere decir nada y nace de una errata, como creo que ya hemos explicado aquí). Diego San José tiene un *Godoy* con más erotismo que erudición.

Son escritores menores, fantasías madrileñas, marginales de las letras, lumpem ilustrado que uno no quisiera dejar fuera de estas memorias, pues que la vocación no les faltó ni la gracia personal para vivir en una bohemia ya abolida que ellos confundían con una gloria en vida, escasa, hambrienta y provinciana de esa gran capital de

provincias que es Madrid, sobre todo aquel Madrid.

Les siguen Fernando Mora, Tomás Borrás, Nombela, Carranque de Ríos, Retana, Bacarisse, etc. Borrás era un guapo oficial como de *La novela corta*. Le conocí en la tertulia de Teide, mañanera (distinta de la de Ruano), que tenía aquel pesado de Sáinz de Robles, íntimo de otro pesado, Valbuena Prat, que era un pequeño Menéndez Pelayo de la calle Fuencarral para la cultura cuarentañista.

Sáinz de Robles había sucedido a don Manuel Machado en la Hemeroteca Madrileña, portada churrigueresca del antiguo Hospicio, sobre la que D'Ors escribiera una glosa genial. Robles y Prat se tomaban su cafelito a mediodía, primeros sesenta, en una cafetería que hubo frente a la Hemeroteca, hoy Museo Municipal, por obra de Tierno Galván.

Borrás casó con la Goya, tonadillera legendaria. Borrás publica una novela, *Checas de Madrid*, paralela del *Madrid de Corte a checa* de Foxá, con un gran estilo literario y mala construcción. Tanto él como Foxá venían de Valle-Inclán.

Pero lo que iba yo a contar es que otro gran relato de la derecha sobre la guerra civil (en la derecha se dio mejor prosa, el espíritu sopla donde quiere), o quizá es que la buena prosa sea de derechas, lo escribió Jacinto Miquelarena, un estilista de la Falange cuyas crónicas de París leeríamos luego en el *ABC*.

Luis Calvo fue un gran director del *ABC*, el que se las tuvo tiesas con Franco, pero era una mala persona y a Miquelarena le mandó una carta a París cesándole sin ningún derecho. Miquelarena se tira al metro de París y le encuentran en el bolsillo la carta de Calvo, del día anterior. Es lo que se llama el crimen perfecto o un asesinato a distancia. En pura justicia poética, Miquelarena era mucho mejor prosista que Luis Calvo.

Carranque de Ríos escribe de cine, es minoritario, tiene calidad y fue amante de una poetisa mala y tardía, Concha Lagos, casada con un fotógrafo homosexual, el señor Lagos. Concha también había tenido amores con Anselmo Miguel Nieto, retratista vallisoletano a quien visité en su estudio del barrio del Prado. Nieto tenía talento para hacer mucho más de lo que hizo, pero andaba con los copistas del Casón, que le previnieron contra las vanguardias y la modernidad.

Concha Lagos ha aparecido/reaparecido puntualmente en todas las hambrunas literarias del siglo, y en su casa de la Gran Vía nos echaba de comer a toda la gallofa, una tarde por semana. Sus versos eran malos. Manuel Alcántara, el gran poeta malagueño y machadiano (tiene de ambos Machados, aunque Corpus Barga asegura que son muchos más), le meaba a Concha en las escupideras.

Carranque de Ríos murió joven y tísico, que era lo de la época, y su mejor novela me parece que se llama *Cinematógrafo*, frente a la *Cinelandia* de Ramón. O sea la costumbre. Retana se dio directamente a la pornografía y Bacarisse a una prosa y una poesía musical que le acerca al 27 y le distancia. Bacarisse estaba muy lleno de algodones perfumados y sangrientos. Era un decadente que publicaba en libros de pequeño formato.

Concha Lagos tuvo otras musas masculinas imposibles, entre ella Medardo Fraile, acendrado cuentista un tanto anglosajón, que no en vano vivía en Glasgow como profesor. Fraile era inteligente y pelirrojo. A mí, de pequeño, su nombre se me confundía con el de Meliano Peraile, también profesional del relato corto, miliciano comunista con perfil de boxeador segundón y noble. Luego, cuando he tratado a ambos, ya no me confundo. Pero uno, escribiendo, escribiendo, siente y sufre que lleva a la espalda todo un siglo de literatura.

Y los anteriores.

## LOS LIBROS DE MAMÁ

En la escasa y entrañable biblioteca de mi madre había algunos libros de los que eché mano (todavía están aquí a mi lado, cuando escribo) y que me marcaron, algunos, para bien o para mal, pero para siempre.

De los *Diálogos* de Platón, o de donde fuere, me quedó esta definición que aún hoy atiendo: «El amor es un afán de engendrar en la belleza.» Platón reúne aquí genialmente el instinto reproductor, zoológico, engendrativo, de la especie, con su ideal de Belleza, que en su argot significa Perfección. Efectivamente, todo el lirismo y palabreo que le hemos echado al amor no es sino un «afán de engendrar», lo cual nos humilla por meramente zoológico y subconsciente, y no hablamos nunca de ello. Pero se trata de engendrar «en la belleza». La fusión platónica de belleza/fecundidad es otra intuición genial del viejo maestro. Lo que la belleza nos inspira y sugiere de más profundo, aun cuando no lo sepamos, es un afán de más creación. Así, leer un gran libro estimula a escribir y oír una gran música estimula a vivir (que en última instancia no es sino engendrar).

La belleza, pues, es la trampa que la naturaleza nos tiende para que la especie se perpetúe. Y no caben más lirismos.

*La divina comedia* no sólo la leí, sino que me obligó mi madre a escribirla en taquigrafía (ciencia ociosa como luego se ha demostrado), de modo que odio ese libro para siempre y prefiero el Dante lírico de la *Vita Nuova*.

También leí el *Paraíso perdido* de Milton, que no me gustó y sigue sin gustarme. Shakespeare y Calderón, que me hicieron desistir para siempre del teatro leído. Es como leerse un guión de cine. Está pensado por el autor en imágenes y acción. Hay que ver todo eso representado.

Y, viniendo a los modernos, *El nocturno del hermano Beltrán*, de Baroja, que me perplejizó por su descuido y desmaño y me hizo odiar para siempre a este señor. Hay que tener en cuenta que el adolescente lee con pasión y que una decepción literaria le duele como una traición. En esta novela que digo hay un momento en que parece que el autor se cansa y entonces pone el nombre del personaje y a continuación lo que dice, como en el teatro, en forma de libreto. Me indignó este alarde de pereza.

*La guerra carlista*, de Valle-Inclán, me parece que en Rivadeneyra, me produjo un deslumbramiento que todavía dura. Acababa de descubrir la literatura. Mas puede parecer, por todo esto, que uno se sigue rigiendo, míseramente, por unas primeras impresiones de adolescencia. No es así, ya que otros entusiasmos de entonces me han desfallecido hoy, como Blasco Ibáñez y Fernández Flórez.

Los libros de Blasco, en ediciones Prometeo, que creo eran de su propiedad, libros de pasta dura y blanco marfil, con letras doradas, libros de nuevo rico de las letras, eran, pese a todo, gratos de leer. *Luna Benamor* es un tomo de cuentos. Este primero, el de la bella Luna, que ocurre entre judíos y monos de Gibraltar, me gustó. Así como el cuento de una embarazada que finge que se le ha metido dentro e hinchado un sapo.

*Flor de mayo* y todas las novelas valencianas de Blasco saben a verdad, están bien.

*La catedral* es un empeño anticlerical ambicioso y bien resuelto, que hoy no nos importa. *A los pies de Venus* es ya la novela cosmopolita del Blasco triunfador, con Venus de mármol con la boca pintada de carmín. Se trata del cosmopolitismo de un paleta valenciano.

Allí estaba, en la escasa y olvidada biblioteca de mi madre, *Los que no fuimos a la guerra*, de Fernández Flórez, que me encantó por su humor. Hoy a FF no lo soporto. Los escritores sin estilo, como Blasco y el gallego, no me interesan nada (como asimismo me irrita el exceso de estilo, el artificio). *Jack*, de Daudet, me fascinó y ahí creía encontrar mi manera, en el realismo poético. Hoy me decepciona. Turgueniev, Maupassant, Lamartine, etc., me aburrieron ya entonces y para siempre.

Y las poesías completas de Machado. Lo leía con gusto y alivio, tuberculoso yo en la

cama, pero pensaba que la poesía tenía que dar más. Ese *más* lo encontré luego en Juan Ramón Jiménez.

Y, de pronto, *El gran hotel*, de Ramón Gómez de la Serna, con sus «nidos de mujer en el gran árbol del hotel». Ya estaba, no había que moverse del sitio, habíamos llegado a nuestra tierra incógnita y tan nuestra. Me pasé un año llenando los cuadernos de greguerías propias. Esto es, me dije. De ahí partí y luego la evolución ha venido sola. Pero el culto de la imagen me parece que es toda la literatura, desde Heráclito hasta hoy. La metáfora es el átomo y el mutante que mueve el mundo. La naturaleza hace metáforas consigo misma. La mariposa no es sino la metáfora en vilo de una flor.

## LOS AMERICANOS

De los escritores americanos, tantos y tan buenos, meto en este libro sólo los que han incidido claramente en la literatura española, como Rubén o Neruda, César Vallejo y alguno más.

El americano más viejo que he conocido fue Alejo Carpentier, cuando era embajador de Fidel Castro en París. Yo iba a visitarle por las mañanas a la Embajada, calle de la Faisanderie, en el barrio de la Estrella. Por entonces estaba escribiendo su *Concierto barroco*, que es una novela llena de oros, platas y músicas engeguedores. Nunca he conocido un comunista tan deslumbrado por el lujo. Carpentier es creador de ambientes más que de personajes. Cuando pasaba por Madrid se alojaba en el Palace y me invitaba a almorzar con él y con su mujer. Había leído mi *Larra* y le gustaba hablar del personaje.

Carpentier era grande, grave y bueno. Un enorme escritor barroco que confesaba su influencia de Quevedo y otros. Tenía los ojos abultados y la cara de boxeador viejo y triste, como el otro Carpentier que hubo en el boxeo, efectivamente.

Lo que más llegó a España, durante el primer cuarto de siglo, fue la poesía de América, y mayormente la poesía femenina, Alfonsina Storni y todo eso. Hubo un gran lesbianismo lírico empapándonos a todos de jugos vaginales. Ortega estaba enamorado de Victoria Ocampo. No consta si se la tiraba o no. Gómez de la Serna también la encuentra muy hermosa en París. He iniciado estas memorias literarias con Rubén porque creo que es el padre y maestro de la modernidad nacional. Después de los poetas (Neruda, Vallejo, que van en es le libro), el aluvión ha sido de narradores, entre los que yo prefiero y anuncio a García Márquez y Cortázar (Cortázar me dedicó grandes elogios en *Clarín* de Buenos Aires, con la mejor caricatura que me han hecho en mi vida).

De Borges se viene hablando aquí siempre que le loca. Le hice algunas entrevistas en sus últimas venidas a España. Los españoles, que no compran ni leen libros de cuentos, han leído con avaricia a Borges y Cortázar, que ante todo son cuentistas, aunque yo prefiero al Borges ensayista, un género que hace muy cerca, por la brevedad y concisión, y por la ironía, de la glosa dorsiana.

Lo que cansa de Borges es que es puramente mental, en sus cuentos no hay mujeres (salvo el primero), y esto ya es un detalle. Cortázar es más humano, está más confundido con la vida, controla, domina el cuento a lo Poe, y tiene, como Poe, unas manchas de alcohol, sexo y ciudad, aunque fuera siempre un funcionario. Esta gente han sido muy leídos en España últimamente, pero no se aprecia influencia suya en nuestros escritores.

Vargas Llosa es un faulkneriano guapo y aburrido. Políticamente quiso ser presidente con la derecha, traicionando su origen castrista. Con el Nobel al gran García Márquez se disipa el grupo (fue una especie de bomba) y unos se van a la política y otros a la mierda. Al que más he tratado es al intratable Onetti, que recién llegado a España mostró alta predilección por mí y quiso conocerme, y después se ha ido alejando, con esa volubilidad de los bebedores. Yo siempre había escrito mucho sobre Onetti, pero el uruguayo es un bebedor moralista, que son los peores, como moralistas y como bebedores. Tituló un libro suyo con una frase mía, según me había anunciado, *Cuando entonces*. Pero no me cita para nada como autor del título del libro, ni siquiera me lo mandó.

Onetti está abrumado por Faulkner, como casi todos los hispanoamericanos. García Márquez es el gran autor de un solo libro eterno, *Cien años de soledad*. Todo lo anterior no es sino preparación a este libro, y todo lo posterior es pérdida, decadencia, supervivencia. El libro es tan grande que después sólo cabe morir. Pero García Márquez es escritor de estilo más que de construcción, y eso lo verán los críticos del futuro, porque la obra se le disipa en las cien últimas páginas, cuando todo se vuelve

gratuito. Claro que eso también le pasa al *Quijote* y a todo libro demasiado largo, que fatalmente resulta hinchado o prolongado sin convicción.

Onetti me reprochaba el llamar «negro» a Rubén, cuando quien se lo llama es Valle-Inclán. Esto manifiesta que para él la calidad de negro es peyorativa. Para mí no. Los otros latinochés ya los conocen ustedes y no son sino la guarnición de un puñado de genios. Pero de América nos viene periódicamente, y paradójicamente, una oleada de europeidad, un maretao de modernidad que nos salva. Onetti, cuando su amigo Rosales le dio generosamente el *Cervantes*, dijo, sin una palabra de gratitud: «Esto para mí sólo significa diez millones de pesetas.»

## PABLO NERUDA EN UN CABALLO VERDE

La epifanía americana de Rubén se repite con Pablo Neruda cuando llega a España, cargado de Quevedos y de clásicos, y se integra en la generación del 27. Neruda, el nerudiano Neruda, el crecedero Neruda, con algo de cordial y lúcido elefante humano de ese Oriente que él luego llegaría a conocer tan bien. Neruda es un triste y largo acento chileno, un hombre de lluvia y alcohol, elefante en metáforas desatado.

Neruda es impresionante, papalicio, solemne, cordial, excesivo, tiene la elegancia brutal del caballo y la alegría triste de su tierra. Con gorra de cuadros y pipa de marinero es como está más poeta. Neruda trae el mar consigo, vive en el mar, ha viajado todos los mares, tiene mascarones de proa en su casa, hay en torno de él, siempre, una humedad de puerto y una lejanía de alta mar.

La poesía que trae a España y que hace es radicalmente nueva a partir de unas herencias muy bien llevadas: Quevedo y el surrealismo. Pero lo que Neruda mete sobre todo en sus versos, en sus poemas salmodiados, es la cercanía de las cosas, la elementalidad de la madera, del hierro, de los ferrocarriles, la violencia del agua y la gracia de una flor venenosa.

Neruda culmina en sus *Cantos materiales* porque es gran poeta de la materia y sus sentimientos, sus pensamientos, los da, no a través de conceptos o metáforas, sino a través de las cosas que vive y le viven.

Todo lo que Neruda escribe tiene un amargor de cerveza y una lluvia secreta, interior, que le atraviesa «hasta el fondo de mis separaciones». Neruda puede citarlo todo, meter en sus versos farmacias y oficinas, porque su palabra hace tan lírica una farmacia de guardia como una mariposa nocturna.

Su gran aportación es nada menos que el mundo natural y artificial, el mundo todo, que él nos vuelca en bruto, pero lirificado siempre por un clima de tarde oceánica que llega a oprimir como la angustia del mar, esa angustia que se ve que tiene el mar. Buen amigo de Ramón, naturalmente, porque son los dos grandes pontífices de las cosas, los que mejor han sabido mirar y ver, en verso y prosa, el bazar salvaje que es el mundo, eligiendo una cafetera vieja o una fruta pensativa con mano gruesa y delicada de cardenales gordos de la religión de la vida.

Juan Ramón Jiménez hubo de reaccionar, cómo no, contra el «gran poeta malo». Me parece que ya hemos hablado de tal enfrentamiento en este libro. Pero en el fondo no son tan diferentes el uno del otro. Juan Ramón evita la *fealdad* del mundo y Neruda la recoge santamente, con santidad de marxista, y la pone al sol blanco de la mañana, tratando todos los objetos como si fueran caracolas, y como caracolas le suenan a él en sus orejonas de elefante. No se entienda, pues, que Neruda es poeta realista, cosa imposible, sino que se pasa toda la realidad por el corazón y luego nos la ofrece, conmovida ya y palpitante. En todas las cosas que él ha mirado palpita ya el corazón de Neruda.

Había empezado en Chile de estudiante romántico y sus *Veinte poemas de amor* son el gran libro amatorio del siglo xx. A España trajo un galeón retornado de tesoros y palabras. Vive en el barrio de Argüelles y hace famosa la casa de las flores. Canta la guerra civil y se hace comunista. Es el único poeta que ha conseguido politizar, comprometer su poesía sin perder calidad ni verdad. Esto le viene de su conocimiento natural de las cosas, de su amor por los oficios y las herramientas, temas con los que nutre una poesía revolucionaria, proletaria.

El *Canto general* es el gran esfuerzo logrado por crear una épica moderna, dentro de la lírica. Y *Residencia en la tierra* es uno de los mejores libros surrealistas del mundo, sonando a veces a tango chileno de gran poeta arrastrado, a salmodia asiática (lo escribió en Birmania) y a mujer dormida. Antes de ser diplomático, Neruda era ya el plenipotenciario natural de América en Europa, y su influencia poética fue evidente en todas partes.

Ahora no está de moda Neruda, no se lleva, porque sólo se quiere ver en él al poeta político o al poeta prosaico que nunca fue, y estamos en un lirismo de porcelana falsa. Neruda, de verso libre, está lleno de alejandrinos que suenan a Baudelaire y de esa tristeza baudeleriana del hombre solo que vaga por la ciudad hasta que «el olor a vinagre de las zapaterías me hace llorar a gritos». Porque Neruda nos da las traseras de la vida, ese revés de la ciudad al que nunca se habían asomado los poetas, ni siquiera los malditos.

*Me dejaron tan asustado  
que busqué a los enterradores.  
Me fui a los ríos donde queman  
grandes cadáveres pintados,  
pequeños muertos huesudos,  
emperadores recubiertos  
por escamas aterradoras,  
mujeres aplastadas de pronto  
por una ráfaga de cólera.  
Eran riberas de difuntos  
y especialistas cenicientos.*

Nunca el eneasílabo había sido tan rico, cargado, recargado de poesía como en estos versos patéticos, visuales, irreales, fijos como un cuadro y movibles como un sueño.

Así escribía Neruda, con estas cosas hizo su poesía. Es una poesía de la vida, no de la cultura ni del intimismo masturbatorio. Es una poesía donde él nos da su «susto» mediante imágenes exteriores. Y esto tiene más eficacia que todas las divagaciones sobre el miedo o la muerte.

Neruda es potente y potencial. Lo dice todo, pero sentimos y presentimos que aún puede decir más, mucho más. Neruda nos asusta, a veces, porque es la palabra total que puede decir la vida con una elocuencia de caverna. La palabra que puede decirnos a nosotros mismos y dejarnos en esqueletos vivaces y perdidos.

Funda la revista *Caballo verde para la poesía*. Ya de viejo consigue el premio Nobel. El Nobel no se confunde con el castellano de América premiando a Neruda como poeta y a García Márquez como prosista. Y ambos comunistas, para que luego se diga del Nobel que discrimina.

Neruda, en España, convive con los del 27. Es el 27 americano. Octavio Paz, cuando se pone telúrico, suena a Neruda. Nuestro poeta quiso mucho a Miguel Hernández, y en unos versos habla de «los Dámasos, los Gerardos, los hijos de perra» que convivieron con un régimen que había matado a Lorca y Miguel Hernández. Siente la América deflagrada por la Conquista y evoca a Atahualpa: «Vino Atahualpa vestido de relámpago.» Cuando publica el *Canto general*, el poeta falangista Leopoldo Panero coge una histeria católica y española, que en el fondo responde a una impotencia autocomprendida frente a la magna obra del americano. Panero escribe un *Canto personal* lleno de ginebra, tópicos, impotencia y desesperación. Y encima pocas páginas, porque él no podía competir con el raudal incesante del americano.

En el 27 (ya hablaremos de eso), sólo Aleixandre se aproxima al telurismo grandioso de Neruda. Y no hablo de influencias. Cuando a Neruda le preguntaron quién era la mujer maravillosa de los *Veinte poemas*, explicó:

—No es una sola, sino todas las novias que tuve de estudiante.

Efectivamente, en unos poemas del libro tiene los ojos verdes y en otros marrones. No es la misma. Parece que a veces la poesía de Neruda está muy cerca de la prosa, pero no hay más que leer sus poemas en prosa para ver que no es lo mismo y que le preferimos en verso.

Sus memorias, *Confieso que he vivido*, sí le acreditan como un gran prosista, como un gran narrador en prosa, que por supuesto sigue siendo él.



Eran tiempos en que nacía la poesía pura de Valéry y la poesía impura del surrealismo y las vanguardias. Neruda, entre lo uno y los otros, crea una poesía que no llega, ni quiere llegar, a las imposibilidades del surrealismo ortodoxo, pero que quizá evita, por *burguesa*, la llamada «poesía pura», que le dio lugar a Ortega para hablar de la deshumanización del arte.

Neruda hace la última poesía humana, terrenal, terrestre, una poesía de tierra e historia, de hombres y volcanes. Quizá, tanto el surrealismo como el «valerismo» le parecen cansados frutos burgueses. Y decide reinventar el mundo, ser el buen salvaje de los grandes bosques de América, tocado, ay, por el pecado original de la cultura, pues que él no tiene nada de primitivo ni de indigenista, como por ejemplo Vallejo. En su americanidad grandiosa, Neruda es un poeta  *europeo*.

## CÉSAR Y MIGUEL

Parece que se trata de homenajear a Miguel Hernández y César Vallejo, que coinciden no sólo en la cronología de la vida, y de la muerte, sino, más profundamente, en una suerte de ingenuismo naïf, de indigenismo popular y bueno, de biografía desvalida y breve.

No forcemos las afinidades literarias, entre ellos, que hay pocas, pero no ignoremos tampoco las afinidades humanas, que son muchas, aparte de que César Vallejo sea casi un maldito y Miguel Hernández un hombre de bien, un paletto genial. Uno diría, por ejemplo, que el libro más *vallejiano* de Miguel Hernández es *Perito en lunas*, así como el libro más *hernandiano* de Vallejo es *España, aparta de mí este cáliz*.

Miguel Hernández es heredero silvano del barroco jesuíta, de los maestros del 27 y de la aldeanía que le origina y ennoblece. Miguel Hernández nos suena hoy un poco (y espero decir esto sin que suene como una blasfemia) a Gabriel y Galán, en cuanto a que toda su obra es un menosprecio de Corte y alabanza de aldea. Las diferencias las pone el talento poético y el punto de vista. Gabriel y Galán ve la pobreza con buena voluntad, pero desde arriba. Miguel Hernández ve la pobreza desde la pobreza misma. Yo, en controversia con mi fraternal Leopoldo de Luis, creo que Miguel Hernández nunca fue comunista, pese al carnet y a su participación en la guerra. Un comunista es una cosa científica que ha leído a Marx. Miguel Hernández no quería mucho más que vivir feliz en su pobreza sencilla, lo cual en el fondo es reaccionario. Mejor que su barroquismo jesuita/gongorino, hoy nos queda su *Perito en lunas*, como la flor violenta de un poeta de vanguardia a quien pronto amansaron los vientos del pueblo, los vientos del 27 y los vientos de la tradición.

El ruralismo de Miguel Hernández, lo que él mismo llamó «agricultura viva», tiene su correspondencia en el indigenismo de Vallejo.

## CÉSAR VALLEJO, HERALDO NEGRO

El otro «veintisiete» americano, después de Neruda, es César Vallejo, que aporta su indigenismo y su vanguardia, su herencia rara de nieto de fraile español y poeta tísico con una tisis posterior ya a la tisis romántica. Una tisis de indio americano o de mendigo bajo los puentes de París. Una tisis de toser mucho en los cafés surrealistas.

César Vallejo viene de Perú y llega a tiempo de incardinarse en el grupo genial e inaugural del 27 español. Vamos dando en estas memorias unos cuantos grandes del español de América: el padre procesal, Rubén Darío, el torrencial y fundacional Neruda, el delicado, quebradizo, roto, desportillado, tosedizo y triste César Vallejo. Quizá entre algún otro, ya veremos. Hay que dejar, un poco o un mucho, que los libros se hagan solos. Un libro de verdad, no una recopilación de obviedades históricas, tienen sus propias exigencias.

Así como el gran libro de Miguel Hernández es *Perito en lunas*, el primero y más desesperadamente poético, como lucha de la luz contra la sombra del idioma, el gran libro de Vallejo es también el primero, *Trilce*, otro experimento a vida o muerte que luego el poeta iría aclarando, «racionalizando», llenando de contenidos humanos y políticos que difunden su poesía. Pero el núcleo acendrado y manantío está en *Trilce*.

Vallejo se revela con *Trilce* y viene a España a buscar a sus iguales, como digo, a sus hermanos mayores, a los sabios doctores de la poesía nueva, que están haciendo vanguardia en Madrid y otros sitios. Lo que más caracteriza la poesía de Vallejo es ese indigenismo iniciático, ese balbuceo de niño indio y genial, ese arranque naïf, que se salva y perdura en toda la obra adulta y posterior, de manera que sus mayores hallazgos vanguardistas a veces no son sino gracias infantiles, milagros párvulos del niño peruano y pobre.

Como el aduanero Rousseau desde el naïf, Vallejo se integra en la vanguardia desde el deletreo de un castellano mal aprendido y peor escrito, pero siempre con asombrosa eficacia. Estos hallazgos de infancia los utilizará él luego, ya con sabiduría adulta, para sacarle los forros al idioma, hasta llegar a escribir algunas palabras del revés.

José María Valverde ha escrito ensayos muy reveladores y cercanos sobre la poesía de Vallejo.

Si Rubén es la música de París, si Neruda es el surrealismo americano, César Vallejo es el indigenismo maleado de europeidad, el niño cetrino y adulto, indio de paisano, que agrava con café parisino su enfermedad, metiéndose en los cafés más literarios y peores a convalecer de la muerte, que la vida ya la tenía perdida.

Heraldo negro de sí mismo, Vallejo se hace del partido comunista y va aclarando su poesía, su España, su guerra, y quizá es el que ha escrito mejores cosas sobre la guerra civil española, hablándoles a los niños de España, a los pequeños perdedores de aquella larga batalla, que duró casi tanto como una infancia. Vallejo ensaya un lenguaje de roto surrealista, de cholo maleado por Madrid y París, lo que luego sería el cantinflismo en el cine. El tartamudeo genial de un paria que se construye su español como puede para decir o no decir lo que tiene o no tiene que decir.

El gran secreto, el gran encanto, la gran eficacia de Vallejo está en la duda gramatical, en la pausa dubitativa, como el gran secreto de Mallarmé estaba en los espacios en blanco, sólo que Mallarmé lo sabía y Vallejo no. O solamente lo intuía.

Hombre bueno como el pobre que viene a pedir los lunes (había mecanografiado «bueno» con uve, por errata, y he estado a punto de dejarlo: «vueno»; sería más vallejiano).

Vallejo, poeta humano, tampoco es festejado hoy por la juventud, que está en otra cosa, o en ninguna, que está en cosas, pero no en personas. Vallejo tiene la ternura del tísico que ve ya a los niños como pequeños cadáveres, la gracia del indio que quiere caer bien y el don profético de alguna tribu remota que viaja diluida en su sangre. Lo acierta todo en la vida y en la muerte, trae la América primera a la

decadente Europa, a la fea España en guerra, y sabe armonizar ambos lenguajes, el párvulo y el vanguardista, en un milagro de expresión y amistad que nadie repetirá jamás.

Lo que hay que querer en Vallejo y de Vallejo es lo desorientado que anduvo por el mundo, por el viejo mundo, haciendo una poesía genial, como un Lautreamont del bien, y tosiendo en las terrazas de Recoletos y bajo los puentes de París. En toda la poesía de Vallejo hay un niño que tiembla y un adulto que tose. Entre el balbuceo del niño y la tos del condenado está todo el milagro indeciso, irrepetible, impar, de un indio que amó a España, de un genio que se vestía de meteco para que le hiciesen caso. Él no era su amigo Huidobro, tan cosmopolita, sino que tenía vocación de mendigo y descubrió que se es más mendigo en Madrid que en Lima y más en París que en Madrid.

El secreto último y genial de sus poemas es que piden limosna.

## **El 27 y afiliados**

Cima de la delicia.  
Todo en el aire es pájaro.  
JORGE GUILLÉN

## JORGE GUILLEN, A MEDIODÍA

Yo había leído en el periódico de Valladolid un poema de Jorge Guillén: «Cima de la delicia, todo en el aire es pájaro...» Y por ahí. Luego, en la biblioteca municipal de la ciudad conseguí el primer *Cántico*, *Revista de Occidente*, encontrándome con aquello de las «óperas de incógnito» y tantas otras cosas.

Un día de mi santo, mi madre me regaló veinte duros, con los que fui a una librería de viejo de la ciudad, casi clandestina, y compré el *Cántico* completo de 1950. Desde entonces me hice un especialista en Guillén y hasta di conferencias sobre él en la ciudad. Pocos años más tarde llegaba el propio poeta a Valladolid, en visita semiclandestina, y fui a verle con otro amigo poeta, un domingo de invierno por la tarde. Nuestro terror era qué le íbamos a decir, a preguntar. En el vestíbulo había un buen retrato de Guillén. Él estuvo más de una hora con nosotros y resolvió el trámite de la conversación dándole la vuelta: nos preguntó por la ciudad, por los jóvenes, por la nueva poesía local, y me dedicó aquel *Cántico* de los veinte duros.

Guillén, por arriba, estaba como un poco americanizado con una dentadura alarmantemente perfecta y unas gafas de prestamista de Wall Street. Tenía la cabeza pequeña en relación a su buena estatura, esa cabeza de ofidio que ya le viera Aleixandre. Guillén, por abajo, mostraba unos calcetines flojos, caídos y marrones que a mí me espantaron, y que no podía comprender en el creador de la belleza pura y absoluta, en el poeta instalado en la plenitud del mediodía.

Pasé algún tiempo forzando poemas guillenianos, que no me gustaba nada, hasta que pasé al barroquismo caliente de Neruda, tentación que estaba latente en mí y que se corresponde mucho mejor con mi cuerpo (se escribe con el cuerpo) en verso y en prosa.

Guillén, pues, fue una purísima y límpida cárcel de adolescencia de la cual me liberé gracias a la invasión en tromba de Pablo Neruda, de quien ya se ha hablado en este libro.

Con Guillén tengo una abundante correspondencia. Me escribía, muy viajero, desde todas las partes del mundo, elogiando mucho mis cosas. Se ve que estos poetas del 27 tenían poco que hacer. Aún escribían cartas largas y literarias, véase la correspondencia Guillén/Salinas. Sólo una vez (no sé si lo he contado ya en este libro) Guillén me hizo un reproche: «No se puede al mismo tiempo, Umbral, jugar y juzgar.» A lo que le contesté: «Maestro, usted, con esa aliteración jugar/juzgar está cayendo en lo mismo que me denuncia.»

Guillén parte de un proyecto de adolescencia, cantar la plenitud, la perfección del mundo, siempre en presente. Perfección, plenitud y presente son las tres palabras que resumen su poética. Lo que pasa es que la adolescencia y la juventud se disipan, el glorioso proyecto vital languidece, por culpa de la Historia y por sí mismo, y entonces el proyecto óptimo y optimista ya no vale.

Esto se aprecia en la última parte de *Cántico* y en todos sus libros posteriores. El mundo no estaba bien hecho, como él dijo, pero el afán sostenido de hacer un gran monumento al optimismo sigue adelante y esto le da al libro cierta forzosidad en sus postrimerías. Guillén se obstinó en mantener a través de la vida sus postulados de juventud, cuando ya sabía que eran caedizos.

En aquella entrevista vallisoletana me habló de introducir en un poema la palabra «nieto», como gran audacia prosaica. Esto prueba hasta qué punto estaba preso en su poesía pura. Neruda llama al gato «abuelo del tigre» y no pasa nada, queda delicioso. A propósito de la poesía pura: a Guillén le molestó siempre que le dijeran que había tomado de Valéry, como a Cernuda le molestó que le dijeran que había tomado de Guillén, pero ahí está *Perfil del aire*, su primer libro, que es guilleniano desde el título. Los grandes poetas suelen ser un poco picajosos.

*Cántico* es un monumento a la luz y, como ya hemos dicho aquí, un ejemplo de poesía

nacida de los buenos sentimientos, sólo equiparable a la bondadosidad de Ramón Gómez de la Serna (claro que a ambos les traiciona y desengaña la vida). En los libros siguientes Guillén deja de ser poeta y le falla la fórmula, aplicada al caos de la Historia. Su gran hazaña primera fue sustituir la metáfora por lo que yo he llamado el «silogismo poético»: «Frescor hacia forma» como definición del manantial. Finalmente, incapaz de contar el presente desastre, se refugia en la cultura —*Homenaje*—, donde consigue unos poemas fríos, correctos. Literatura de la literatura.

## PEDRO SALINAS: SINRAZÓN DE AMOR

No sabemos si Pedro Salinas es el gran poeta amoroso del 27 porque ésa era su vocación o porque se le cruzó una musa en el camino. En cualquier caso, tenía que hacer su gran poesía y la hizo con lo que tenía a mano.

Salinas es profesor, como casi todo el 27, caballón humano y entrañable, que a veces escribía, familiar, con los hijos subiéndosele por los hombros y las rodillas. Juan Ramón tiene para él la crítica acerba que tiene para toda esta generación, porque Juan Ramón devora a sus hijos: «Pedro Salinas, labia, falsete y cornete.» Es cierto que Salinas, alguna vez, busca el efecto, pero esto no autoriza a llamarle poeta de falsete. Lo que sí tiene es algo de Proust, a quien tradujo, cuando habla, por ejemplo, de los vestidos que la amada usara antaño. ¿Cómo se pierden, adonde van, cómo desaparecen en el aire los vestidos femeninos de cada temporada?

Todo esto es muy bello, pero es puro Proust.

Emparejamos aquí a Salinas con Guillén, como lo ha hecho la Historia, porque, aparte la amistad, si Guillén quiere racionalizar la emoción lírica, como Valéry, Salinas pretende racionalizar la emoción amorosa, llegar a la razón de la sinrazón.

En toda amistad, como en todo amor, siempre hay uno de los dos que lleva el timón. Lo dice el verso de Eliot: «¿Quién en el beso termina el beso?» Quien termina el beso es quien termina el amor, la aventura, quien toma todas las decisiones.

Y así, en la nutrida correspondencia Guillén/Salinas, en el exilio, vemos cómo Guillén mantiene el magisterio, la distancia, escribe menos cartas (y casi todas interesadas en algo concreto). Guillén va trabajando, seguro, obstinado, firme, en su grandioso y equivocado proyecto de *Cántico*, un proyecto de juventud que la vida le va desmintiendo (pero él no quiere enterarse). Salinas, a su lado o tan lejos de él, se debate, se desanuda en proyectos, teatro, prosa, cosas, porque no ha encontrado un eje creador, como Guillén. Salinas siempre necesita el consejo de éste, tan firme e insistente, tan sereno en su roca lírica de *Cántico*.

(El infortunio de *Cántico*, digámoslo de paso, frente a la fortuna de Joyce, otro autor de libro único, al menos teóricamente, está en que *Cántico* fracasa cuando se enfrenta con la Historia, mientras que la Historia viene a coincidir con el proyecto desastroso y calamitoso de Joyce.)

Guillén siempre ejerció sobre Salinas una especie de dictadura intelectual. No podría ser de otro modo. Ya hemos dicho que no hay parejas equivalentes, sino parejas desniveladas. Es la manera de que se complementen. Pero Salinas ha quedado como el Bécquer de nuestro tiempo, como el gran poeta amoroso que ya leen todas las señoritas de provincias.

Algo parecido me parece que hemos dicho del Neruda de los *Veinte poemas*, pero a Neruda han tardado más en asimilarlo nuestras adolescentes burguesitas. En Pedro Salinas hay sobre todo bondad, una bondad de hombre feo y grande al que los hijos quieren por padre y las mujeres quieren por bueno (aunque esto no sea norma en la mujer).

Salinas es muy lúcido en su prosa, en su crítica, en su narrativa (menos soportable en su teatro), pero lo que a uno le apasiona humanamente es el espectáculo de los dos amigos, Guillén y Salinas, el uno fijo en la piedra luminosa de su libro único (luego añadiría muchos), y el otro siempre buscando caminos, géneros, experiencias.

¿Qué escritor hay que ser? ¿El que se fija una obra desde la juventud, como Proust, y la lleva adelante con esa crueldad que exigía Bernard Shaw para el artista, o el que busca, varía, duda, intenta, ensaya como ensayó Salinas en sus últimos libros? Hoy nos resulta más conmovedor Salinas, claro, en su inseguridad, y más *moderno*, y, aunque no tenía la gran atmósfera intelectual y lírica de Guillén, es un romántico siempre sufriente contra la serenidad del clásico vallisoletano. Ha cundido el tópico de que fueron la generación de la amistad y la armonía, pero dentro del gran grupo hay



conflictos como éstos (ya veremos el conflicto Lorca/Alberti).

La unanimidad siempre es rica en disparidades.

Lo cierto es que hoy el humanísimo y enamorado Salinas está más cerca de la juventud, es más leído que el broncíneo Guillén, una pasión mayor sin las pequeñas pasiones que acercan el poeta al gran público. Pero los dos lo pasaron mal en Estados Unidos, porque eran unos burgueses liberales sin ideas políticas muy claras, que huyeron de la violencia militar tanto como de la violencia republicana del pueblo. Réprobos para el franquismo, pero poco aprovechables para una república socialista. Viejos burgueses provincianos.

## EL PIANO ALEGRE DE GERARDO DIEGO

A Gerardo Diego («Gerardo» solo, después, luego, para siempre), lo conocí también en Valladolid, en los cincuenta, que fue a dar una conferencia/concierto en el Casino de la ciudad, un sitio de oros y tahúres, de terciopelos y señoras guapas.

Gerardo, en aquel acto, tocó el piano, un poco a lo Debussy, que siempre le gustó mucho (hay juegos de agua en su poesía), y alternó esto con el recitado magistral de algunos versos. Gerardo, a quien Juan Ramón llamó «loquitonto», sufría una especie de tartamudeo moral, y ya se sabe que los tartamudos suelen cantar muy bien y seguido. Gerardo, del mismo modo, dejaba de tartamudear y parpadear (tartamudeo de los ojos) cuando recitaba.

Luego paseó por la noche de la ciudad con los jóvenes inquietos, entre los que estaba yo, y nos habló de un libro recién salido en Adonais, *El helecho en el tejado*, como gran revelación. Del autor, algo así como Barros, no he vuelto a oír hablar.

A Gerardo lo trato, ya en Madrid, diez años seguidos, del 60 al 70, en el café Gijón, acudiendo a su tertulia de todas las tardes. Gerardo era como un funcionario del antiguo Ministerio de Fomento (que algo así es lo que efectivamente era), con un entrecruce ceñido de torero santanderino, cosa rarísima, y una cara de santo románico. Tenía manos de pianista, que también parpadeaba mucho en su interior, y unos calcetines marrones y caídos como los de Guillén.

¿Será esto de los calcetines desastrosos cosa de la pulcra generación del 27?

A Gerardo le salía una humareda de pelo por la nariz y por las orejas. No es verdad que hablase poco, sino que había que encontrarle la veta, Lope de Vega o algo así, y entonces largaba con sabiduría y amenidad. Lo primero que leí de él fue el *Romancero de la novia*, que me deslumbró con su imaginería, aunque el lector anterior e incógnito había escrito al margen: «Esto son berzas.»

Gerardo jugó siempre o hizo la guerra en dos frentes, el vanguardista y el clasicista, como para asegurarse la inmortalidad en uno o en otro. La tiene en los dos. Es el único declaradamente franquista del 27, y eso lo llevaba encima como el pecado original. Me lo dijo alguna vez:

—Yo sé, Umbral, que no se me estudia ni se me valora como a los otros, por razones políticas, pero yo elegí este bando porque soy católico ante todo y aquí estaban los católicos.

A los concursos mandaba la plica con sobre transparente, de modo que los jurados leían «Gerardo Diego» y le daban el premio, todos los premios. Era un catedrático pobre de mediano pasar, que de algo tenía que vivir. Sus primeros libros están llenos de greguerías, una vez se lo dije y lo aceptó. Gerardo era bueno, cobarde y avariento. Anduvo mucho, de joven, en todo aquello de Borges, Huidobro, el ultraísmo, el creacionismo y el gerardismo. Era el mejor de todos, lleno de imaginación y de una gracia poética de hombre soso.

Hacía aquellos versos de juventud y vanguardia como tocando su piano alegre que sonaba a Debussy.

En el café dio siempre cincuenta céntimos de propina a Pedro, el camarero. Incluso para la época era poco. Un día se le cayeron los dos reales al suelo y le dijo al mozo, al irse:

—Por ahí se ha caído la propina. Búsquela luego.

Así son nuestros católicos.

Como poeta clasicista es de una perfección asombrosa, sosegada y buena. Yo dije una vez en una conferencia sobre él, que estaba delante, que el problema de su poesía era la falta de problema. Bien hable de amor o de Dios, de cualquier tema crucial, la cuestión sabemos que está resuelta para él antes de empezar a escribir, de modo que hace una poesía sin problematicidad, que se queda en la gracia y perfección formal. En la poesía más lírica tiene que estar pasando algo, y en Gerardo no pasa nada. ¿Es otro

poeta del optimismo, como Guillén?

No, porque le queda la melancolía, río Duero, río Duero. Por ahí sí corre una vena estremecida de dolorido sentir. Pero el catolicismo le ha dado el mundo resuelto y esto perjudica a su poesía. Una vez me mandó poner unos versos de Lope en castellano actual y me dijo que lo había hecho muy bien, pero no me pagó. Y es curioso que me elogiaba en tercera persona: «La persona que ha hecho esto sabe mucho del idioma...» Era la coartada gramatical de su timidez.

Gerardo Diego hemos dicho que tiene algo del ceñimiento de los toreros, y efectivamente él hace muchos versos de toros, hasta el último. *La suerte o la muerte*, dedicado al Cordobés. Ese taurinismo de Gerardo le emparenta con Alberti y Lorca. Él es un raro andaluz apócrifo —jándalo—, pero cuando volvió Alberti del exilio, en uno de sus homenajes multitudinarios, vi a Gerardo haciendo cola, o sentado en una silla, con esa cosa que tenía de señor pintado por Magritte, esperando para abrazar al amigo. Al fin, muy tarde, Alberti le dedicó mucho menos de cinco minutos, cuando él, Gerardo, es el Alberti del norte. Pero pesaban sobre la amistad los versos franquistas de Gerardo:

*Huevo de águila: a Franco nombro.*

Y Gerardo se fue con su sombrero y su traje marrón y estrecho, convencido sin duda de que la Historia hace imposible la amistad.

En la tertulia del Gijón, cuando se iba, se le criticaba mucho su franquismo, porque era una tertulia de rojos, pero la crítica no era política, sino literaria, ya que cualquier ideología sirve para darle la razón al resentido, al fracasado, al que se alivia pensando que su frustración ha sido fraguada minuciosamente en algún ministerio.

Pero la verdad es que hay una justicia poética, por encima de la justicia, y que esa ponderación levitante es la que mantenía y mantiene el nombre de Gerardo en las antologías. Fue muy amigo de Juan Larrea, hicieron pareja, pero de Juan Larrea hablaré poco en este libro, porque es un raro sin encanto, un poeta que ni siquiera se sabe si es poeta, y que acabó en un misticismo de boina.

Borges, cuando venía a España, preguntaba por Cansinos, por el difunto Cansinos, muerto bajo las repetidas muertes del cementerio, el olvido, la indiferencia y la ignorancia. Pero Borges no preguntaba por Gerardo o por Ramón, que habían sido sus maestros (a Ramón lo tenía cerca, en Buenos Aires, mas no consta que se vieran). Preguntaba Borges por Cansinos, que ya no le estorbaba. Su adhesión a Cansinos era la coartada para ignorar a todos los demás:

—¿Qué le parece a usted Aleixandre, maestro?

—Bien, bien, pero qué bueno Cansinos.

—¿Qué le parece a usted Lorca?

—Bien, bien, pero qué bueno Cansinos.

—¿Qué le parece a usted Gerardo Diego?

—Bien, bien, pero qué bueno Cansinos.

Y así todo el rato.

Gerardo es el 27 con que más he convivido, aunque no sea mi favorito, naturalmente. Vivía en Covarrubias, 9 y todas las tardes, nada más comer, cogía el metro de Alonso Martínez y bajaba hasta Colón. De Colón al café se iba andando, en un paseillo casi taurino que toreaba a cuerpo limpio y seco el aire, el viento frío y malo de Madrid.

Sin sombrero tenía una calva de santo románico, ya se ha dicho aquí, y el sombrero, negro y fino, se lo ponía con un inesperado ladeamiento que le quedaba muy bien a su cara larga, a su mirada clara y sonriente de andaluz falso y logradísimo.

Uno lamenta ahora, al escribir, no haber querido más a Gerardo, habiéndole tratado tanto. Era un hombre bueno, un corazón tímido, un poeta puro, un amigo con reservas. Profesor de francés, hay en él un Apollinaire dormido que, cuando despierta, le da imágenes deliciosas: «La novia de manos ojivales da de comer a las estrellas.»

Antes he escrito que era ramoniano y es verdad. Pero sobre todo era un afrancesado

que estaba entre Lope de Vega y Mallarmé.

Dejó un hijo médico que de vez en cuando le echa un vistazo a mi mala salud. El hijo que tuvo que firmar y certificar la muerte burocrática de su padre.

## JUAN LARREA, EN UN ÁNGULO

Bilbaíno de 1895, Juan Larrea fue alguna vez emparejado con Gerardo Diego. Y es que el 27, que parece un grupo muy homogéneo, se articula por parejas, a veces. Guillén y Salinas, Alberti y Lorca, Gerardo y Larrea, Aleixandre, ¿y Cernuda?

Larrea, con *Versión celeste*, principia muy cerca del surrealismo, y como vanguardista se entiende con Gerardo. Asimismo, ambos tienen un fondo católico que les explica mucho y bien, y que explica esta amistad. Pero Larrea deja de hacer poesía en 1932 y se pasa a la prosa. Gerardo ha dicho que la prosa de Larrea sigue siendo poesía por otros caminos. ¿Es buena la prosa ensayística de Larrea? Es la alta prosa de un místico, a veces. Es pedestre en su formato histórico o periodístico, en sus polémicas.

Larrea es el exiliado previo que está en Méjico, con su boina vasca, al principio de los años treinta. *Versión celeste* es un libro enigmático. Quizá ni Larrea tenía la clave. Escribe hasta una quincena de ensayos. Larrea tiende hacia un irracionalismo místico que le acerca y le separa de los surrealistas, al mismo tiempo. *Rendición de espíritu*, *La espada de la paloma*, *Razón de ser*, son ensayos apocalípticos sobre Occidente. Larrea es un visionario con boina. Cultiva la «vitavirilidad». Y el «profetismo hispánico». Le gustaba mucho a Fernando de los Ríos. Larrea vive regido por el Evangelio según San Juan.

Larrea elige el desprestigiado oficio de profeta, pariente lejano de «poeta», y se equivocaba en todo, claro, menos en lo obvio. Dedicó mucho de su tiempo y obra a César Vallejo, quizá el poeta que le habría gustado ser. Esto da lugar a unos versos de Neruda, en su *Oda a Juan Tarrea* (cambia la ele por la te):

*No vendas a Vallejo,  
no rasques la rodilla de Neruda.*

A Larrea le interesaba mucho el indigenismo americano, y, naturalmente, veía en Vallejo su poeta. Llega a tener una gran colección arqueológica al respecto, hasta que la lega a la República española. Está muy bien su ensayo sobre Mallarmé. Su ensayo sobre el surrealismo es como una carta abierta a Bretón, a quien condena mayormente por pagano, metido él en un catolicismo anticlerical, pero siempre con algo de cura vasco.

A la citada Oda de Neruda responde con una larga y no afortunada carta, donde la ironía son chistes malos y los hechos sólo quedan probados a medias. Larrea quería una América espiritual, nuevamente evangelizada, aunque no lo diga y Neruda quería una América con comida y desayuno. No podían entenderse. Larrea abomina el comunismo. Aparte de esto, lo que pasa es que Neruda es muy gran poeta, frente a la poquedad de Larrea, y, razones al margen, esto es lo que cuenta y queda.

*Recordatorio español*, de 1954, es una narración y explicación de la República y la guerra, en prosa corriente, que nada aporta de nuevo a todo lo ya tan conocido.

Juan Larrea es un raro del 27 a quien le dio por el profetismo, lo cual le llevaría en seguida a alguna especie de magia negra, como al propio Bretón. Ambos tienen una cosa de echadora de cartas, en su decadencia, sólo que Bretón era ateo y comunista, mientras que Larrea era católico y no se sabe qué más, quizá republicano de derechas. Su ensayismo lírico no alcanza, en todo caso, la calidad de María Zambrano, por ejemplo. Larrea fue un hombre perdido en su propia riqueza. Poeta no leído, profeta con boina y ensayista con poca fortuna, incurre en las fáciles generalizaciones históricas de Giménez Caballero.

Incluso pudiera ser el Giménez Caballero de la izquierda.

## VICENTE ALEIXANDRE EN SU PARAÍSO

El verso versicular, la larga onda de su poesía, el poema como un viaje apasionado y enseñoreado de islas, selvas, mares, cielos, águilas, serpientes, «vimos gruesas serpientes dibujar su pregunta». Vicente Aleixandre.

Fue la apertura al mundo y a la luz para nuestra adolescencia sombría. Fue tanto como Neruda y más, porque Neruda venía cargado ya de sus negaciones de ciudadano sombrío, y Aleixandre era la altura, el deslumbramiento, la luz, la pasión, el paraíso sin sombra, todo eso que el adolescente sabe que está en algún sitio y no lo encuentra. Lo encontramos en Vicente Aleixandre. El que él fuera un hombre recluido y enfermo no prueba nada contra este despliegue geográfico de su poesía. Los mejores mundos se sueñan y el aventurero, el viajero, es hombre de acción que luego no tiene nada que comunicar, sino transbordos de tren o avión.

Se ha dicho por eso que la poesía de Aleixandre era «de laboratorio». Muy al contrario, sólo el quieto, el solitario, puede imaginar el mundo como es y *como no es*. Puede inventar el mundo. Y el gran quietista, Vicente, inventa el mundo y acierta. El que no acierta es el turista. Porque Aleixandre tenía en sí la fuerza definitiva para ir a todas partes: la pasión. Vale más un sedente apasionado que un inquieto sin pasiones. La pasión, «pasión de la tierra», es lo que certifica a VA como verdadero.

Su primer libro, éste, *Pasión de la tierra*, lo leí de muy joven, encontrando que estaba entre la greguería y el surrealismo: «Las viejas respiran por sus encajes.» Era un poeta sombrío que luego encontraría su luz.

*Espadas como labios* y *La destrucción o el amor* son sus libros cenitales, donde acierta con un surrealismo optimista, un surrealismo diurno, diríamos, y no nocturno y negativo, como el de los franceses. Aleixandre se defendió siempre de la definición de surrealista alegando que él nunca había hecho escritura automática. Pero los surrealistas franceses tampoco, salvo algunos intentos experimentales. Su capacidad de asociación más allá de la lógica poética le hace surrealista absoluto, aunque, como digo, surrealista *diurno*. No se alimenta del sueño, sino de la vida.

Una vez, desde una oscura pensión madrileña, llamé por teléfono a su casa y me dijeron, claro, que no se podía poner. Pero ya para mí fue una emoción sobresaltante el encontrarme su nombre en la guía de teléfonos, como si fuera un ferretero o un dentista. Luego le hice muchas visitas y entrevistas. Iba siempre a su casa a primera hora de la tarde (eludiendo las tertulias fanáticas de la noche), y le encontraba tendido, extenso, reposante, conversador, con mucho movimiento de sus finas manos de poeta enfermo y de su boca, que era como la de don Luis de Góngora, sumida bajo el bigotillo rubio de mayor inglés retirado, que es lo que más parecía, con sus ojos claros y su calva rubia. Escribí algunos artículos pidiendo el Nobel para él y sin sospechar que se lo fueran a dar nunca. Él me escribía muchas cartas, con su hermosa letra azul, todas llenas de generosidad y sonrisa.

Estuve con él en Miraflores de la Sierra, un verano, y me dijo:

—Éste es el paisaje de *La destrucción o el amor*.

Grandes ondulaciones del espacio, alta montaña, paisajes plurales, el cielo como un águila del mediodía, el perfume del mundo en verano, perfume macho y hembra de la gran naturaleza. Luego no todo era inventado. Dábamos algún paseo por el pueblo y nos hicimos una foto bajo un árbol milenario, de tronco muy ancho, en torno del cual se sentaban los viejos. Vicente, como Rilke, escuchaba el rumor interno de aquel tronco, por el que subían los siglos hasta el esplendor verde de la cúpula. Y en la cúpula, claro, había pájaros inéditos diciendo su palabra minutísima a los hombres.

La última vez que le vi fue en un oculista, con su hermana, medio ciegos los dos, con el glaucoma delante. Luego le dieron el Nobel y luego se murió, y a veces paso por su calle, en la Universitaria, que ya no sé si se llama calle de Vicente Aleixandre, como quiso el Ayuntamiento, o calle de Velintonia, como quería él y que, en el fondo, es más

homenaje a su memoria, como nombre de flor exótica castellanizado.

En Majadahonda, hacia el sur, hay una calle corta y fea, con un almacén de coches perdidos y un perro que no es *Sirio*, que se llama «Calle de Vicente Aleixandre». A veces me acerco a pensar en él, a pensar que la gloria puede quedarse en una calle corta y sin salida.

*El pez espada, cuyo cansancio se atribuye ante todo a la imposibilidad de horadar a la sombra,*

*de sentir en su carne la frialdad del fondo de los mares donde el negror no ama, donde faltan aquellas frescas algas amarillas que el sol dora en las primeras aguas.*

Lo cósmico está en la poesía de Aleixandre como un amor universal por la vida, como una experiencia profunda de comunión con el mundo. Su canto está atravesado por la pasión, de modo que hay una trayectoria brillantísima del amor a la muerte (la destrucción o el amor).

Aleixandre, sí, es en principio un poeta del optimismo, como Guillén, pero mientras éste se mantiene en un optimismo mental, como un clásico, lo de Aleixandre es una pasión absoluta y erótica que, naturalmente, se resuelve en destrucción o muerte.

Aleixandre cambia el sistema tradicional, legendario, de la poesía lírica. El poeta siempre había partido del amor para luego hacer su sentimiento extensible desde una persona al universo todo, como panteísmo o como metáfora de ese amor. Aleixandre, con frecuencia, y en sus mejores poemas, viene del fondo de los mares o el fondo de los cielos, chorreante de belleza, y, cuando ha cantado la luz y la sombra del universo, su amor universal se va haciendo concreto, se va fijando en una criatura, incluso en una minucia de esa criatura, un párpado o un labio. Mediante esta técnica, por llamarla así, el amor humano queda mucho más engrandecido que en los poetas tradicionales o modernos.

Pero suponemos que esto que vengo explicando es más que una «técnica». Quizá el primer impulso en el poeta, en este poeta, es un impulso hacia el universo, hacia el «amarillo tristísimo» del pez espada. Y luego, vuelto a sus límites humanos, necesita hacer su pasión practicable, referirla a alguien, a una persona. Lo que permitiría llamarle poeta cósmico, pues, no es que se remonte del amor humano al amor universal, como siempre se ha hecho, sino que del amor universal viene al amor humano, cuya realidad final y presente es la muerte.

Aleixandre, como todos los surrealistas, es un poeta romántico, pero la naturaleza no es para él un estado de ánimo, como para los románticos, sino que le arrebató por sí misma y sabe cantarla desde el todo, no desde una subjetividad convencional. El amor erótico, pues, no sería para él sino una consecuencia o resumen de su entusiasmo por el universo, en el que se siente arder y latir.

¿Cómo hablar, así, de «poesía de laboratorio»? Para cantar al pez espada no hace falta haber estado con él en la profundidad, en la sombra. Basta, por el contrario, con eso tan atroz de *sentirse* pez espada. Cósmico no es el poeta que lo canta todo, sino el que lo ha sido todo. De esta capacidad de *ser* universo le viene a Aleixandre la universalidad de su verso, por el que siempre corren astros y peces.

Dijimos al principio de este libro que Aleixandre aún suena a veces a Rubén. Rubén Darío era otro poeta cósmico que se movía en libertad y vibración por los tiempos y los espacios. (En otro sentido, también Neruda.) Esto es lo que hermana al americano y al español. También un cierto despliegue grandioso del verso, una capacidad de modulación de las palabras largas. Pero eso sería mera influencia literaria. Nos parece más importante el parentesco «cósmico» (y perdón por abusar de tan abusiva palabra) entre ambos poetas.

Aleixandre, surrealista diurno, como hemos dicho, no intenta hacerse soluble en la materia de los sueños, según la escuela, sino hacerse soluble en la realidad quemante

del mundo. Ambas cosas vienen a ser lo mismo y suponen un cantar, no desde la subjetividad, sino desde la totalidad, noche o día, en que hemos desaparecido jubilosamente.

El viejo árbol centenario de Miraflores resumía bien para Vicente esa corriente de mundo y cielo que nos atraviesa a cada instante, y en la que él escribió, sereno y exaltado, sus poemas mejores.



## LUIS CERNUDA: REALIDADES Y DESEOS, DESOLACIONES Y QUIMERAS

Don Antonio Machado, en respuesta generacional al barroquismo conceptista del 27, escribe que la poesía es palabra en el tiempo, y practica el poema en movimiento, que deja siempre abierto, con una fuente manando o cosa así. La palabra potenciada y degradada por el tiempo. La palabra/tiempo.

Quizá el poeta más conceptista del 27 sea Luis Cernuda, que incluso renuncia a la metáfora, como adorno inadmisible, e, influido por los metafísicos ingleses, sólo quiere dar un verso de pensamiento, una prosa de acento poético donde se elucida «la experiencia de la vida». Pero esto, la experiencia de la vida, es lo que traiciona a Cernuda, pues siempre nos está contando sus amores y desamores, con lo que hace también una poesía temporal, y gracias a eso se salva. Lo fugitivo permanece y dura.

Cernuda decide suprimir la metáfora, pero la sustituye por algo peor: un énfasis, un punto de vista del poeta (cosa que hasta entonces había preocupado más al novelista), que habla desde no se sabe qué olimpo/oráculo, decidor y predecidor. Cernuda sustituye la metáfora por algo mucho peor: el énfasis. Énfasis que llega a hacerse intolerable en sus últimos libros. Su ¿paralelo? Aleixandre, nunca abandonó, hasta última hora (deben descontarse los libros de la vejez) el tono *narrativo*, lo que le mantiene vivo y fresco. El profético Cernuda de las realidades y los deseos, de las desolaciones y las quimeras, ejerce un misoneísmo difícil de aguantar.

Cernuda, hoy mismo, es para los jóvenes el gran poeta del 27, entre otras razones porque, como me han confesado algunos poetas recientes, es el primero en su generación, o el único, que se atreve a hablar del amor homosexual sin ambigüedades, como influencia sin duda de su maestro Cavafis.

Con o sin mafia homosexual, Cernuda es un gran poeta que principia con *Perfil del aire*, libro guilleniano, como me parece que ya he contado en estas memorias. Guilleniano desde el título. Cernuda se pasaría la vida luchando contra esta atribución primera de los críticos, lucha ociosa, pues que él llegaría a ser un poeta mayor, singular y, por supuesto, mucho más leído que Guillén.

Cuando Gerardo hizo su famosa antología, Cernuda, que siempre estaba descontento de todo, le dijo al franciscano Gerardo:

—Lo que no le perdono a usted es que haya dado esa foto mía, de perfil.

Cernuda era guapo de frente, pero, de perfil, tenía una nariz corta y respingona que le quitaba seriedad.

Y Gerardo, con su parpadeo irónico, le contestó:

—Pues agradézcame que no haya puesto en el libro su segundo apellido.

El segundo apellido era Bidón, cosa que impide levantar a un poeta para nunca jamás.

Una vez, en los primeros sesenta, fuimos un grupo de escritores jóvenes a visitar a Cernuda en Londres. Vivía con el pintor Gregorio Prieto en un barrio infame (Londres no es sino una acumulación de barrios infames, en torno a Nelson). Nos abrió la puerta Gregorio, del que luego fui muy amigo, hasta la muerte, y estuvo muy amable. Llamó a Cernuda, levantado el pico de una cortinilla triste (Gregorio estaba planchando ropa):

—Luis, Luis, que hay aquí unos poetas jóvenes de España, unos chicos muy majos que han venido a conocerte.

Mientras esperábamos a Cernuda, Gregorio seguía planchando camisas y pañuelos:

—Tengo que tenerle todo limpio y planchado a Luis. Si no, se me pone hecho un basilisco.

O sea que el gran pintor Gregorio Prieto era la asistenta por horas del poeta.

Pero Luis, pese al reclamo de los «chicos muy majos», no salió nunca de detrás de la cortina, y nos fuimos sin verle.

Una vez que, antes de la guerra, Cernuda andaba muy mal de dinero, en Madrid, los

del 27, que eran una mafia poética, hicieron una recaudación para él y se la entregaron. Tomó el dinero, no dio las gracias a nadie y se fue.

Cernuda era gran poeta y mala persona.

Cernuda tiene el mérito y valor histórico de haber hecho de la homosexualidad una categoría poética y social antes que nadie en España. Aleixandre en esto es ambiguo, y el gran Lorca también.

El Cernuda primerizo y surrealista (por reacción contra el guillenismo que se le adjudicaba) es para mí el mejor. Cuando se pone solemne, pontifical, oracular y conminatorio, la verdad es que aburre un poco. Cernuda es gran crítico literario, veraz y directo, pero sutil y nunca brusco. Cernuda es una inteligencia fría y apasionada, exiliada y errática, que se pierde y se gana para la literatura española.

Y aquí es donde vuelve don Antonio Machado. Machado se ve superado por el 27, que está con Juan Ramón, y entonces reivindica la poesía sencilla, de palabras pobres, que da el poema como un jirón de vida, como un fragmento transeúnte de las cosas. Lo que pasa es que ambas actitudes son válidas. El existencialismo transido y temulento de Machado; el conceptismo y el culteranismo del 27, mayormente de Cernuda.

Eran guerras civiles entre ellos.

Una vez le hablé a Aleixandre de la «moda Cernuda» y no le gustó mucho:

—Yo siempre he estado de moda, o de actualidad.

Los del 27 son tantos y tan buenos que se van poniendo de actualidad por épocas o esnobismos. Hoy le toca a Cernuda, y van ya muchos años. Uno, modestamente, sigue vibrando más con el Aleixandre que habla de «tu pecho de un solo pétalo».

Cernuda, mayormente, es una de las grandes víctimas de la güera, el éxodo y el llanto. (En estas memorias no voy a meter a León Felipe porque me parece un recitador más que un poeta, aunque tanto le celebrase la poesía social, y esto ya es un síntoma.)

Luis Cernuda, para mí, es el surrealista primero, ya se ha dicho, más que el moralista inverso y gideano de después. Habría que estudiar lo que hay de André Gide en el Cernuda tardío.

Cernuda es un 27 puro en cuanto que se atiene a la poesía pura o posteriormente depurada. Lo que pasa es que los mejores del 27 —Lorca, Aleixandre— son heterodoxos de su generación, y no depuran, sino que manchan de tiempo y vida su obra.

De Cernuda, hoy, releo más sus ensayos que su poesía.

## A UN RÍO LE LLAMABAN DÁMASO

Si el gran emparejado de Aleixandre pudiera ser Cernuda (de niños iban juntos a la escuela, hay casualidades que se cumplen como destino), el amigo cierto, cercano y leal que tuvo siempre VA fue Dámaso Alonso.

Dámaso le descubre a Aleixandre la poesía, en un verano/veraneo de los años veinte, Navas del Marqués, y VA, que andaba enredado en oficios y enfermedades muy distantes, lee a Rubén Darío y queda herido de luz para siempre.

Aleixandre se pone al día de la lírica del siglo XX gracias a Dámaso, el buen amigo sabio que adivinaba en su rubio camarada un poeta con la vibración callada, dentro, pero cierta.

Dámaso se entra en el laberinto de las *Soledades* de Góngora, lo elucida todo con sutileza, mitología, amor y gracia, dando así certificado, ciencia, sentido y fondo a la gongorina generación de poetas jóvenes. En la literatura hay santos patronos, como en la Iglesia, y todo el 27 quiere acogerse al patronazgo de Góngora, a la poesía de la cultura, a la poesía de la poesía, a la poesía pura, «álgebra de metáforas», como diría Ortega. Es el barroquismo conceptista contra el que se levanta calladamente Machado, como ya hemos contado aquí.

El 27 no existiría quizá sin Dámaso Alonso, como el Romanticismo no existiría sin la Edad Media, sin el gótico. Todo viene de todo y Dámaso Alonso les dio unidad, sentido, fundamento, origen, a aquellos jóvenes profesores que andaban dispersos y que, sin Góngora, quizá no habrían pasado de mimetizar la vanguardia francesa, como se estaba haciendo en el mundo entero.

Pero en Aleixandre, en Lorca, en Alberti, en casi todos hay un momento gongorino, y eso es lo que más les certifica como continuadores de la línea pura de la mejor lírica española. O, para ser más exactos, de la *otra* línea, ya que los poetas de la vida, los existencialistas, Lope, Quevedo, Garcilaso, Bécquer, Machado, constituyen otra tradición, tan legítima como la primera, y quizá más española.

Hay momentos, naturalmente, en que ambas corrientes se confunden en el tiempo o el espacio, e incluso en un mismo poeta, como es el caso del Guillén humanizado o del vitalista Alberti gongorinizado. Pero esta gloriosa confusión, este mestizaje es bueno para la totalidad de la poesía.

Dámaso se instala en un chalet de Chamartín, lleno de libros, cerca del chalet del maestro Menéndez Pidal. Vivían en el campo, que era lo institucionista, pero luego, vecino yo del barrio, he ido viendo cómo a Dámaso le crecían rascacielos y restaurantes chinos en torno de su cabaña de libros, de su pajar de pastor gongorino, y su tragedia me recordaba un poco la del personaje de Miller en *La muerte de un viajante*. El hombre que pierde el paisaje.

A casa de Dámaso iba yo para escribir cosas sobre él, o simplemente de visita, y Dámaso tenía bodega de libros y bodega de vinos, o sea que se había instalado como un intelectual inglés. En verano, en el jardín, me invitaba a vodka con naranja y la verdad es que nos entendíamos muy bien. Yo creo que me tenía un poco como un descubrimiento suyo. Le gustaba mirar a las chicas estivales y hermosas que pasaban por la calle:

—¿A usted no, Umbral?

—No hago otra cosa, maestro. Lo mío es mirar y ver.

En invierno, dentro de la casa, sonaba siempre el esquileo de la voz aguda de Dámaso:

—Eulalia, Eulalia...

La escritora Eulalia Galvarriato, su mujer, callada e íntima como una mujer de Fray Luis, estaba en todo y le atendía en todo. Él y yo hablábamos de cualquier cosa. Yo no iba a su casa para hacer pedantería ni halago ni nada, sino para disfrutar de la amistad de un vecino, o de la vecindad de un amigo, como ustedes quieran. Pasó una tarde entera recitándome a los poetas catalanes en catalán. Qué hermosura. El que mejor le

salía era Maragall. Cuando llegaba la sombra del mundo hasta el estudio, quedábamos en una penumbra y un silencio maragalliano, como con estrellas mediterráneas y estrellas de montaña por los rincones.

—Dámaso, ¿se puede decir «señalización»?

—Naturalmente, y ahora se dice mucho, con los problemas de tráfico. A mí me parece correcto señalización.

Le recuerdo en la Academia una conferencia sobre «el pobre Cañizares», un pariente perdido de Góngora, llena de gracia y sabiduría. El médico le mandó a Dámaso pasear y se daba muchas vueltas al barrio, de sombrero y cuello duro, sudando en verano, presuroso, impaciente y hablador:

—Umbral, en *Los males sagrados* no se sabe exactamente la edad del chico. ¿Es un niño o un adolescente?

—De eso se trata, Dámaso, de jugar con la ambigüedad.

Y todo esto caminando los dos muy de prisa. Me lo encontraba en el Banco cobrando un cheque o a la vuelta de una esquina. Luego ya empezó a pasear en mangas de camisa, sin sombrero ni corbata, dejando en casa todos los prejuicios institucionistas. Era más valiente reanimar el corazón y eliminar el sudor. Dámaso estaba haciendo por la vida y por la muerte.

Presentó generosamente las obras completas de Neruda, que le había injuriado en un poema. Ya muy viejo, le hice una larga cosa para *El País* y me dijo Lázaro Carreter que no le había gustado mucho. Andaba por casa con una capita corta para el frío, y la capita no podía quedar bien en un hombre bajo y gordo, aunque aún se movía con garbo. Todo esto lo reflejé en mi retrato y Dámaso, claro, captó un cierto cachondeo amistoso, pero los viejos geniales se vuelven muy raros. Se subía a la escalerita vertiginosa de la biblioteca para coger los libros más difíciles.

Dámaso es un ensayista genial y a él se debe, más que a Gerardo y su Antología, la cimentación y cohesión del 27. Lo que no me ha parecido nunca Dámaso es un gran poeta. En *Hijos de la ira* ensaya la línea de Eliot, el poeta profesor que, en reacción contra esto, decide ser muy coloquial, prosaico y violento, sin renunciar al enigmatismo de todo lo que sabe.

El libro se tomó, en la posguerra, por una proclama contra el sistema, y de ahí su éxito, pero a mí nunca me ha gustado. Por otra parte, creo que los pecadillos de Dámaso, alguna copa de más, no eran ni mucho menos «hijos de la ira», sino del aburrimiento. No era precisamente un poeta maldito, pese a su libro. Su poesía tiene siempre la lucidez del profesor y eso la perjudica. A mí su desgarró, un cabreo de maestrillo, no me impresiona.

Hoy se ve, creo, que era el menos poeta del 27, aunque quizá el creador de toda la generación y de un concepto profundo, ocupacional, de esta generación. A su entierro fui con Cela y Alberti. Todos los académicos y sus mujeres andaban maniatados de rosario, rezándole rosarios al muerto de cuerpo presente. Cela pegaba broncas a todo el mundo, recién venido del Nobel, y Alberti, con gorra marinera, me guiñaba un ojo golfo ante tanta piedad cristiana. En el cementerio alguien se cayó a la fosa y, como el cura tardaba mucho, yo me fui a mear a un rincón de nichos. A los muertos no les importa demasiado que les orines un poco por encima.

## EL AFEDERICADO FEDERICO

Federico es el chico poblano de Fuentevaqueros y nunca dejó de serlo. El Federico real se parece poco a su mito posterior, vivo y muerto, porque él era un niño que quería jugar a las muñecas, un adolescente que quería jugar al teatro (esos minuciosos teatros infantiles), un joven que quería jugar a la poesía, y jugando empezó, hasta que la poesía se le llenó de sexo y sangre, de confesión y tiempo, y entonces ya era demasiado tarde para volver a la ingenuidad de la Fuente del Avellano.

Lorca principia imitando a los Quintero y luego imita a Gómez de la Serna, pegando ya el estirón de las vanguardias. En este libro ha quedado más o menos claro lo que las vanguardias le deben a Ramón. Federico es un chico de pueblo para quien la gloria y el mundo está en Granada. Más allá de Granada todo es tierra incógnita. Es al mismo tiempo el más provinciano y más genial de los poetas españoles. Fue siempre chico y, si no le hubieran asesinado, seguiría siéndolo hasta de viejo. Tiene ese sentido patético de la vida y la poesía que sólo tienen los jóvenes, y una alegría que se le rompe fácilmente en llanto, como a las delusivas señoritas que tocan a Falla en Granada.

Las biografías de Lorca son tantas y tan completas que no hay nada que añadir. Yo mismo escribí un *Lorca, poeta maldito*, años setenta, y no voy a explicar ahora por qué me parece un maldito. Desde luego, Gerardo Diego no me lo aceptó. Él se había quedado en la risa de Federico y en aquella manera suya de sacudir por encima del hombro la ceniza del cigarrillo.

Lorca, más que un gran poeta, es un acontecimiento, un cambio de siglo y de época, un trastorno genial de nuestra vida. Su primer teatro es malo y su gran teatro posterior hoy nos vuelve a parecer malo. Tomó la fórmula de Valle-Inclán para hacer España atroz, pero el drama rural, pese a la buena prosa y los buenos versos, sigue siendo drama rural, una cosa para Dicenta y Benavente.

Teatro de poeta, el tiempo le ha dado una pátina de zarzuela.

La poesía de Lorca a mí me parece toda buena, ya desde el *Romancero gitano*, que hoy solamente se le perdona. En el *Romancero* hay más surrealismo y mejor que en *Poeta de Nueva York*. Es el decorado granadí lo que ha despistado a los críticos. Consciente de su condición de chico de pueblo, se va a Nueva York a escribir el gran libro internacional, huyendo de todo localismo, y lo consigue también, pero observemos que en Nueva York vuelve a sus temas recurrentes, cambia a los gitanos por los negros. *Poeta en Nueva York* es un *Romancero* con negros y con un fondo de rascacielos en lugar de Alhambras.

Uno hace siempre lo mismo, se ponga como se ponga.

Lorca era un extravertido que necesitaba *La Barraca* y cosas así, como el piano y el folklore, para exteriorizar su genio, que en el fondo no quería ser minoritario. En *Diván del Tamarit* y *Sonetos del amor oscuro* llega a la grandeza shakesperiana del verso y el sentimiento. Un extravertido que por dentro llevaba un trágico solitario con mucho miedo a la muerte, y que por eso mismo iba a buscarla.

Lorca hubiera sido igual de importante para nosotros sin el crimen de Granada, pero la política le ha potenciado mucho y en vano. El poeta sigue ahí, en el hallazgo continuo, por encima de los cernudas escépticos y los guillenes castos. Hoy no se lleva Lorca entre los jóvenes, porque estamos en un clima cernudiano, pero la poesía sigue siendo imagen, sinestesia, adjetivo, y en todo esto Lorca es inagotable y diferente.

Mientras sus compañeros de generación se hacían profesores y ganaban cátedras, Lorca vivía la angustia de su ociosidad, tan trabajadora, de poeta puro, y quizá por eso intenta el teatro, como manera de vender todo lo que siente y le pasa. Pero la gente tampoco le entiende. *Verde que te quiero verde*. Dalí dice del *Romance sonámbulo*:

—Parece que tiene argumento, pero no lo tiene.

Frecuenta los cafés de Recoletos y es ya uno más entre los del 27, pero queda un poco de provincias entre aquella generación de profesores. Es el genio inverso que sólo

hace las genialidades de su humildad y sencillez. Lorca sabe lo que vale, pero raramente lo dice. Aparte del crimen, Lorca «vende España», y eso también le universaliza.

Escribe muchas cartas a Jorge Guillén, sin duda la figura patriarcal del 27 (su padre, don Francisco, no le entendía, claro). En una de las cartas le dice a Guillén que se ha comprado unos archivadores para organizar su vida. Es el genio caótico tratando ingenuamente de convertirse en burócrata de la literatura. En sus viajes de *La Barraca*, coincide en una venta con José Antonio Primo de Rivera, que le manda un mensaje de mesa a mesa. Lorca no contesta.

Cuando un estreno suyo en Barcelona, con la Xirgu, Lorca se pierde en el barrio chino y Rivas Cherif tiene que ir a buscarlo, borracho. Lo que más hay en Lorca es el conflicto del niño bueno, cristiano, que de pronto se encuentra poeta, ateo, homosexual, supersticioso, vivo por el propio miedo a la muerte. Esto es lo que da misterio, argumento y problema a su poesía.

Se había creído sencillo, tenía una tendencia a la minucia, al primor, a la gracia ligera, a lo que no es, y la vida le carga con una pluralidad de mundos y pecados que no sabe cómo resolver, pero que en cambio acierta a expresar con intuición, síntesis y lírica violencia en su poesía.

Lorca diríamos que se resiste a crecer, que tiene complejo de Peter Pan, que quiere volver a aquellas mañanas doradas y azules de Fuentevaqueros, para jugar con los niños y las niñas, para ser el más inventivo, alegre y bueno de todos. Pero la vida le hace atrocemente hombre. Lorca es como uno de esos niños de Dickens cargado con un saco de carbón enorme.

Estuvo siempre abrumado por su genialidad y su complejidad. Lorca no es de esos poetas que tienen que inventarse un amor o un conflicto para escribir. Un *motivo*. Lorca era el motivo de sí mismo, estaba cargado de vida y muerte, de conflictos e impulsos, y hubiera necesitado mucho más tiempo y mucha más obra para contar todo lo que le pasaba. A pesar de lo cual, Lorca, como todos los *maudits*, es fundamentalmente *joven* y sólo nos lo podemos imaginar joven, no sólo por obvias razones biográficas, sino porque tan violento brote de vida, una vez reposado con los años, se hubiera quedado en sabiduría literaria, pero nada más.

Lorca es necesariamente joven como Rimbaud.

A medida que Lorca se va internando en la vida, en el pueblo, en la política, en el teatro, sabe y siente que el niño de Fuentevaqueros se disipa en él, y compensa esto, trágicamente, con una exuberancia extravertida de alegría y exceso, de simpatía oficial que queda desmentida por cualquier carta o documento íntimo, y sobre todo por su poesía y su teatro.

De su amor juvenil por Salvador Dalí queda un resto romántico de cartas y dibujos que Dalí se encargaría de explotar debidamente, no iba él a perderse eso. Pero Dalí también es un niño triste, asustado por el padre notario, a quien sólo las drogas y Gala llevaron a hacer la caricatura del dandy universal del siglo XX. Lorca y Dalí, aunque no volvieran a verse, tienen trayectorias muy parecidas, en cuanto a que son dos niños tristes y juguetones, alegres y melancólicos, a quienes la gloria más atroc se les viene encima. La llevan como pueden.

Dalí es también en buena medida «un 27», ahí están los estudios de Santos Torroella. Y si con alguien podemos emparentarle, por su genialidad y sus complejos, es con Lorca: el uno masturbatorio y el otro homosexual. Son dos seres milagrosos que han universalizado España a efectos turísticos, ay.

En la mejor y postrera poesía de Federico hay, de vuelta de la aventura surrealista, un Lope mucho más profundo, un Garcilaso sangriento, un Shakespeare vivo y un Góngora de la pasión y la muerte. Gongorino como toda su generación, Lorca no quiere ni puede hacer una poesía de la cultura, puesto que es «de la raza de los

acusados» y fundamentalmente confesional. Su gongorinismo está en la metáfora hermética con que a veces da el grito, su grito.

Este Lorca interior poco tiene que ver ya con el niño que renglonea versos, con el poeta que juega. Desde don Francisco de Quevedo, quizá ningún español se había empuñado a sí mismo tan atezadamente, y de sus empecinaciones sale una poesía donde la sangre enjoya la verdad y la metáfora transparenta la muerte.

Le enterraron con un limpiabotas banderillero, también asesinado. Lorca llevaba cinturón con hebilla de oro, que era un regalo. Buscando bien, por el oro incorrupto de la hebilla podría saberse quién es Lorca en la huesa de Viznar.

## RAFAEL ALBERTI EN SU ARBOLEDA

Alberti acierta siempre que rima. Tras sus aventuras surrealistas y de verso libre, o alternativamente, Alberti vuelve una y otra vez a la rima, que es su lengua natural y primera. Hay un Alberti en prosa y hay un Alberti en verso libre. Esto no es mera pluralidad literaria, sino que responde a su manera de enfrentarse al mundo. La prosa (en verso o no) para la política, para el hombre deshabitado del siglo xx. La rima para la intimidad, para los orígenes, para el reencuentro consonante consigo mismo.

Alberti era la mitad de Lorca que nos faltaba, algo así como un ángel gordo volando en su melena por los cielos de la guerra, los cielos de todas las guerras, los grandes ríos de América y la paz dorada y vieja de Italia. Alberti es el poeta con más biografía de todo el 27. Hizo bien en contar su historia interminable en *La arboleda perdida*, porque ningún biógrafo la hubiera contado tanto ni mejor. Es una vida de novela, sólo comparable a la de Neruda, que también hizo unas grandes memorias, aunque no «interminables». Alberti y Neruda dicen sus versos en una lamentación muy parecida. No sé quién copia a quién.

Pasadas las sucesivas modas y actualidades de Alberti, poéticas o políticas, aserenado él como un clásico, volvemos a leer toda su obra rimada, que es donde acierta siempre, como digo, bien en la rima venial y festiva o en la solemne y levantada.

Alberti es un poeta con cabeza de poeta y voz amarga que hizo del mundo su patria y parece como si hubiera vivido siempre en una vanguardia de guerras y de versos, en una noche de guerra en el Museo del Prado, pero una guerra con milicianos líricos y musas borrachas.

Alberti es el que más baja a la calle de toda su generación, el más mezclado, impuro, variado y variable de los poetas. Heredero de la ruina de las grandes familias apdaluzas (porque había otras más grandes), viene a Madrid y camina la ciudad con pantalones sin piernas, hasta que se queda a vivir en el Museo del Prado. La pintura le hace poeta.

Ni profesor ni pequeño burgués, como los otros, tiene el aventurerismo de Blaise Cendrars y el angelismo de Lorca, en menos maldito. Rafael, que tan duro ha sido con la vida y contra la vida, es un encantado de vivir que en mitad de la batalla pinta abanicos y biombos para sus amigas y para las damas que le admiran como si fuera un ángel que no vuela por exceso de peso y de coñac.

El comunismo de Alberti siempre fue más visceral que intelectual, y lo que le vincula a la revolución es su propia naturaleza de hombre de la calle, de elegantísimo mendigo de la vida, que se inventa una bohemia nueva e ideológica y una mitología con efebos gaditanos y metalúrgicos soviéticos, todo rimado en su obra, resuelto o no resuelto, pero presidido por la mujer alegórica, el mar celeste y los dioses menores del alcohol y la guerra.

Le visité en Italia, como ya creo haber contado en este libro, y tenía algo de italiano, ya desde su apellido, algo de ribereño que sólo quería vivir a la sombra del mar, escribir versos para los pobres y beber un vino no demasiado malo.

Unamuno, que no sabía nada de poesía, le reprende a Manuel Machado, perdido en su manolería, por inventar primero la música que la letra, en sus poemas. Dice Unamuno que lo primero son las ideas y que la música puede venir después, o incluso no venir. Cosas de Unamuno, cosas de rector. Alberti es justamente la música antes que la palabra, la caracola gaditana que le suena en la noche y en el día, y a la que hay que poner letra para que la melodía no se disipe en el crepúsculo. Por eso Alberti ha escrito tanto, ha rimado tanto, porque tenía la música, como Rubén, como Baudelaire, y la música está queriendo decir algo; el ángel de la música necesita del ángel de las palabras. Son un solo ángel que se parece a un poema.

Así explico y me explico la primacía de la rima en Alberti, que es lo primero que he dicho en esta semblanza suya. Por eso cuando Alberti prescinde de la música, que es



el don del poeta, cuando deja la caracola olvidada en un barco que ya ha partido, o haciendo de calavera sobre una mesa oscura y polvorienta, los versos no le salen igual, ni la prosa. Pueden ser grandes versos y grandes prosas, pero a mí me falta la caracola.

La mitad que le faltaba a Lorca, hemos dicho. Lorca tiene la pasión de la muerte y Alberti la pasión de la vida. Lorca es trágico y Alberti sólo es político. Su vuelta a España, con la democracia, tuvo una cosa espectacular y suramericana, como si hubiera vuelto un viejo cantante de nuestra juventud (en cierto modo así era).

Alberti estuvo multitudinario y displicente, y a mí llegó a decirme:

—Este Madrid ya no es Madrid, Umbral. Lo que más me apetece es volverme a Roma. Este mal del exilio es común a todos, incluso a los más grandes, como Rafael Alberti. El hombre desarraigado es un medio hombre. Y el poeta desarraigado es mitad hombre, mitad poeta, mitad nada. A Alberti se le ve siempre como un mendigo romano, viviendo entre gatos y marquesas rojas. Se le había vuelto loca su mujer, María Teresa León, que murió en un sanatorio y la enterramos aquí en Majadahonda, donde escribo:

—Me gusta este cementerio, Umbral —me dijo Rafael—, porque es blanco y pequeño como los cementerios andaluces.

—Eso.

—¿No crees que aquí va a estar muy bien María Teresa?

—Ya lo creo, la mar de bien.

Alberti se fue haciendo un clásico vivo, un Lope de melena blanca, aunque él anduvo últimamente entre Quevedo y Góngora:

—El barroco, Umbral, el barroco es la profundidad hacia afuera.

Alberti en un cielo de gatos romanos y gitanos españoles. Tumultuario de homenajes, celebrando todos los días el día de su santo, multitudinario de admiraciones y de versos, como el arcángel Rafael con camisola de rey del mambo, melena de Zorrilla encanecido, agudeza en la mirada y amargura en la boca, pantalones caídos y una cojera de atropellado por la vida, por la Historia, por la fama, por un coche. Es la estatua mal levantada que parece a punto de caerse.

La han levantado con prisa.

Creo que ha ido quedando explicada aquí la poesía de Rafael Alberti, la musa/caracola, la música primera que le ha vivido siempre en el corazón valiente y enamorado. Hay poetas de la música y poetas de la poesía. Alberti es un poeta de la música y casi da igual la letra que le ponga a su canción, aunque luego resulte que no, que no da igual, que dice cabalmente lo que dice. La musa no existe, la inspiración no existe, pero la música se tiene o no se tiene, para el verso y para la prosa.

Alberti es una música que viene de una arboleda perdida. Alberti suena a mar, a concierto de clavicordio, a pasodoble torero, a bulerías, a jondo, a pasacalle y a Chopin. Ángel gordo y vencido por la saña del cielo, por la inclemencia de Dios, lo que nos quedó, lo que nos queda, lo que nos quedará de Alberti es una música del XVIII y una caracola en la que cabe el mar y no cabe un soneto.

## LOS POETAS POR RAFAEL

*(Manifiesto anónimo y mío en un festival de desagravio a Alberti, cuando se le acusaba de haber dictado sentencias de muerte en la guerra)*

Los poetas y los prosistas y los bailarines y los médicos y los presos y las actrices y los hombres y las mujeres nos manifestamos hoy, aquí y ahora, en nombre de tanta España, por la presencia y vigencia de Rafael Alberti, avalando su presente, su pasado y su futuro en un momento en que, cuando nuestro poeta es una presencia eucarística y una palabra general en el pueblo y el mundo, hay quienes pretenden documentarnos un Alberti negro y verdugo, un contra/Alberti, un anti/Alberti que poco tiene que ver con su personalidad real que todos conocemos. Alberti, que se llamó a sí mismo no sólo «tonto», sino «dos tontos», es el genio inútil para la vida y para la muerte, que nunca ha sabido hacer otra cosa que versos o dibujos, en la guerra y en la paz, en la derrota y en la victoria.

Alberti, niño esencial, adolescente eterno, viejo muchacho, lírico inevitable, hizo su guerra como cada español de su generación, ayudó a la República con sus versos, como cuando Machado le dice a Lister: «Si mi pluma valiese tu pistola.» ¿Es qué le vamos a levantar proceso a don Antonio Machado? Bien, pues Alberti ni siquiera llegó a eso, sino que su riquísima y plural trayectoria humana está regida por un entendimiento lírico de la vida y hasta del pueblo, al que tan bizarramente ha cantado.

Hay en el aire como una vaga campaña de postrimerías contra el clásico vivo y unos cuantos amigos, que representamos sin ningún mérito tanto pueblo español, levantamos otra vez la paz y la palabra por Rafael Alberti, hombre ingenuo y bueno, poeta claro y limpio, clásico en la calle y lección en los colegios. Que nadie toque el milagro blanco de su pelo. Viva Rafael Alberti.

## EL ÁNGEL DORMIDO

*Alberti multitudes o mareas,  
ángel embarcado como un barco,  
muchacho que no juega con los otros,  
Alberti caracola entre fusiles.  
La palabra de Alberti es una música,  
música sin cadáveres ni espadas,  
capricornio que canta entre los vivos,  
vivo que se echa bailes con los muertos.  
Qué Alberti como viajes o sonetos,  
ángel dormido junto a los mendigos,  
poeta con cabeza de poeta,  
mitad de Federico, piano y mares.  
Alberti Rafael, rafaelizado,  
Alberti realizado, malogrado,  
Alberti corazón, clásico herido.  
Sietedurmiente Alberti, el inspirado.  
Encanecido arcángel, cabreado,  
Alberti es lo que rima con la vida,  
Alberti consonante, resonante,  
Alberti emparejado, y empalomado.*

## PRADOS Y ALTOLAGUIRRE

El 27, como toda generación, se prolonga y propaga en surtidos escritores y poetas ajenos al núcleo duro y central. Así, Manuel Altolaguirre, poeta y cineasta, que participa de la pasión ingenua de las vanguardias por la máquina, alterna la imprenta con el cine y es un poeta que acusa la influencia de Juan Ramón y Salinas.

Buen poeta en cualquier tiempo y tempero, tuvo la suerte o la desgracia de entroncarse con una generación de genios. Vuelto del redil del exilio, muere en España en accidente de automóvil, muerte nada incongruente si tenemos en cuenta su ya citada pasión por las máquinas. Altolaguirre, imprimiéndose sus propios poemas, y los de sus amigos, tiene algo de artesano medieval y algo de Apollinaire. Esta pasión de señoritos por el mono azul o blanco del obrero la llevaría a sus últimas consecuencias Ernesto Giménez Caballero.

Emilio Prados, también malagueño, como Altolaguirre, y alter ego suyo en tantas cosas (ya hemos dicho en estas memorias que el 27 funciona por parejas), está en su poesía cerca de Lorca y Alberti. En Málaga hacen la revista *Litoral*, que todavía tiene melancólicas continuaciones. Prados es más intimista que Altolaguirre. Ambos viven el destierro en Méjico. También Prados, fino poeta, sufre y se abruma bajo la sombra mayor de los grandes del 27.

La cuestión a elucidar ahora sería dónde empieza y acaba el 27, cuáles son sus límites. Sabemos que tiene tres manantíos: Juan Ramón, la poesía pura de Valéry, el surrealismo. ¿Pero y sus consecuencias finales? ¿Son «veintisiete» Juan Rejano, Domenchina? Rejano parece que no por su fuerte filiación ideológica (comunista). Domenchina hace unos sonetos que valoraba mucho Gerardo, pero que suenan a Siglo de Oro más que al 27.

Bergamín, de quien nos ocuparemos en capítulo aparte, siempre quiso ser un 27, pero sólo lo es cronológicamente. Su poesía llena de conceptos está más cerca de Unamuno. ¿Cuál sería, pues, el alcaloide, la esencia inesencial del 27? Quizá, Góngora entendido como modernidad, un Juan Ramón más eucarístico, menos solo, repartido entre toda la generación. Quizá, el Valéry que ilumina a Guillén y, por refracción, a Cernuda y Salinas. Quizá el surrealismo, que acoge de lleno a Lorca, Alberti y Aleixandre. (Dámaso, como ya hemos dicho en estas memorias, quizá viene de Eliot, cosa rarísima, pero propia de un profesor, de un gran crítico, como el otro.)

El 27 no es tan homogéneo (afortunadamente) como se le suele presentar. Les une más la amistad que la poesía, y no siempre. Guillén y Salinas se burlan del folklorismo del primer Lorca. Buñuel no soporta la homosexualidad de Federico. Salvador Dalí es un 27 puro, como pintor y escritor, que vivió en la Residencia (ver Santos Torroella).

No sé, mientras escribo estas memorias, si resistiré la tentación de incluir a Dalí como prosista del 27. Una tarde, en Barcelona, le pedí consejo a mi sabio y joven amigo Pere Gimferrer, y en seguida me puso el reparo del francés. Pero lo puedo dar traducido, ya veremos.

El 27, pues, es una galaxia, una estrella errática que se interna en «el siglo verde» (Perse), y no hay que marcarle límites demasiado académicos. Sería bueno excluir a Bergamín y meter a Dalí. Sería justo.

## DALÍ RESIDENTE

Autómatas liliputienses L. S. D. 28 trabajando al revés de la ley de causalidad bajo presión electrónica y sin precisión	Deseo de nuevas antiparticulas blandas.	Una voluntad múltiple en forma de vegetal trebolada.	Obediencia al deseo despojado de toda emoción.	Obediencia a jerarquías cretinas.
Influencia de la antimateria.	Nuevos productos basados en el desarrollo de los plásticos muarés que conducen a los automatismos ópticos derivados de toda clase de drogas conocidas o desconocidas alucinógenas.	Trinidad de locura de hombres geodésicos, de Fuller, basada en el triángulo trebolado de las tres locuras trinitarias.	Obediencia a las emociones totalmente desprovistas de deseo.  Sumisión a todo aquello que puede presentarse como irreductible para la preciosa lógica.	Ausencia de pensamiento «ready-made» como consecuencia de la invasión del cosmos a través de los productos cada vez más imperialistas de la industria.  Deseo procedente de ideas falsas.

En el texto reproducido aquí arriba, con su división en casillas, encontramos un ejemplo magno, entre tantos, de lo que fue la escritura automática *falsa* de Salvador Dalí (falsa como la de todos los surrealistas). En el libro *Dalí residente*, de Santos Torroella, se documenta fehacientemente la adscripción de Dalí al grupo de la Residencia de Estudiantes de Madrid, que fue el núcleo duro de la generación del 27.

Por nuestra parte no tenemos ninguna duda de que Dalí, aparte de ser el pintor de dicha generación, cosa que no se ha dicho nunca, es uno de los grandes prosistas o poetas en prosa de la rama surrealista del 27.

Hay cientos de páginas dalinianas (está por estudiar el Dalí escritor) que sólo podría haberlas escrito un surrealista español, y que por lo tanto sólo encajan en la generación del 27. Dalí, como prosista lírico, va tan lejos como cualquier vanguardista francés y está a la par de Vicente Aleixandre, e incluso lo desborda.

Hay en Dalí más imaginación lingüística, más apertura al mundo, más repertorio cultural, más humor negro, por supuesto. Si al fin me decido a meter en este libro al escritor Dalí es porque me parece la suya, no sólo una gran prosa surrealista, sino incluso la contrapartida en prosa que le falta a esta generación de poetas.

Los surrealistas franceses escribieron más prosa que los españoles, véase Aragón o Bataille. Aunque Dalí escriba en francés o catalán, el resultado de la traducción es un gran escritor español de la generación del 27, qué le vamos a hacer, en continua experimentación y referencia al mundo personal y literario de sus amigos, de sus compañeros de promoción, Lorca, Buñuel, etcétera.

Las vivencias catalanas de infancia y las vivencias juveniles de la Residencia están implícitas o explícitas en casi todo lo que Dalí ha escrito, e incluso aparecen documentadas y aclaradas por él. Muy atento a las vanguardias madrileñas de entonces, un día señala a Eugenio Montes como gran escritor.

Quisiera uno aquí, modestamente, reivindicar a Dalí como el primer prosista, quizá, de la generación del 27, que tanto nos viene ocupando en estas memorias. Reivindicar y recuperar, pues no porque un día Oscar Wilde se decidiera a escribir en francés deja de ser un escritor anglosajón (y obviamos ahora el caso de Rilke o de Santayana, que escribiendo siempre en inglés es un filósofo de Santa Teresa, teresiano).

Hay mucho 27 en la personalidad de Dalí, por razones cronológicas, así como de amistad y cultura compartida. Como mejor se ve esto es haciéndole una lectura *daliniana* a *Poeta en Nueva York*, de Lorca. Dalí hubiera sido el ilustrador ideal para

los poemas de Vicente Aleixandre y, sin duda, la sustancia de su prosa, casi siempre poética, responde a los postulados inexpresos de aquella generación: glosa del mundo porvenirista, en la ciencia y la técnica, un sentido *blando* y maleable de las palabras y las cosas que, salvo Jorge Guillén, encontramos incluso en Dámaso Alonso, lo que significa que todos ellos son hombres modernos, tocados ya por la relatividad, la ambigüedad y la ultimidad metafórica del mundo.

Esto que digo está en muchos de los poemas del mejor Cernuda y del citado Aleixandre, con su metaforización cósmica y legamosa, pero está sobre todo en la prosa de Dalí, que hasta el final de su vida vivió, por debajo de cosmopolitismos, insospechadamente fiel a los mitos, signos y ritos de aquella tribu excelsa que fue el 27, sobre todo en su núcleo de la Residencia.

## ERNESTINA DE CHAMPOURCIN, ENTRE JUAN RAMÓN Y GERARDO

Josefina de la Torre y Ernestina de Champourcin son las dos únicas mujeres del 27, ambas antologizadas por Gerardo (al margen queda el pensamiento lírico de María Zambrano, del que no voy a ocuparme aquí). A mí la Champourcin me deslumbró en la adolescencia, con un modernismo interior que, aparte de acertar siempre en la imagen, nos daba lo esencial juanramoniano de una mujer: Juan Ramón está presente en ella, como en todo el 27, y hasta le hace un retrato lírico bellissimo.

Personalmente, creo haber constatado que a Gerardo le interesaba más Josefina de la Torre. La Champourcin va haciendo una larga obra en el exilio, y deriva de la poesía pura (a la que volvería de vieja) hacia un misticismo que inevitablemente se torna conceptual, y éste es el peso muerto de su gran lirismo. Esposa del poeta Domenchina, buen sonetista un poco arcaizante, a mí me parece mejor poeta ella que su marido.

A Ernestina la conocí recién vuelta del exilio, Méjico, viuda ya y vestida de viuda, con unas gafas de montura de oro, oro en el que daba una luz que no era la de Madrid ni la del presente, sino quizá la de los soles del exilio o la inactualidad de los años veinte.

Lo último que ha publicado, al escribirle esta glosa, es *Del vacío y sus dones*, donde parece volver, como ya se ha dicho, a la poesía esencial de Juan Ramón. A mí me pareció una viuda callada y fuerte, con mucha música dentro y unos lutos antiguos que trasudaban penas, viajes y vejez. Olía a la gran tumba guerracivilista de España, pero quizá sólo venía de la tumba olvidada de su marido.

## **PEDRO GARFIAS, PATRIOTA DE ANDALUCÍA**

Pedro Garfias, nacido en Salamanca, y no en Córdoba ni en Cabra, como pretende José Luis Cano, es un voluntario de Andalucía que primero vivió en el hondo sur (su libro *El ala del Sur*), y luego, ay, en el exilio, tras su fuerte y valiosa militancia republicana durante la guerra civil, que le situó principalmente en Valencia.

Garfias es un 27 puro, por cronología y conducta, pero Gerardo le ignora en sus dos famosas y decisivas antologías, y esto convierte a Garfias en un segundón, como efectivamente lo era.

Garfias, como tantos otros, va siguiendo y reflejando en sí todas las corrientes del siglo. Es, sucesivamente, un poeta modernista (gran erudito en Rubén), un machadiano, un ultraísta, un poeta de la guerra y, finalmente, un reflexivo y decepcionado que, desde el exilio, se inclina más a la sencillez y la tristeza machadiana que a otra cosa.

Garfias era hombre del café y la noche, y al final se dejó melena y barba blancas que le daban algo de judío salmantino y sentimental, ya poco andaluz. Garfias es deslumbrante en la conversación, más escritor oral que de obra, como tantos que ha conocido uno. Pero no quisiera que faltase en estas memorias la viñeta segundona y conmovida de Pedro Garfias, que ha conocido sucesivas y fallidas resurrecciones por parte de sus fieles.

Anduvo mucho con Cansinos, de joven, pero de Cansinos hay poco o nada en su obra. Subió para siempre a ese cielo mediocre y político que fue para muchos el exilio.



## BACARISSE. UN CAPRICHIO

Mauricio Bacarisse. *Mitos*. El tomito es de *Mundo Latino*, Madrid. CIAP. 3,50 ptas. 1929. Bacarisse escribe poemas y novela corta. Bacarisse traduce a Villiers, a Heine, a Verlaine. Dedicó este libro, con todo un prólogo, a don Ramón del Valle-Inclán, noviembre del 29. Bacarisse es un modernista tardío que, cronológicamente, pertenece al 27. Queda perdido entre ambas generaciones. Yo reivindicó a Bacarisse.

Se lanza a la gran reforma métrica y acentual de Rubén y lo hace muy bien (no lo meto detrás de Rubén por razones de edad). He leído toda la obra de Bacarisse, entre otras razones porque es corta. Luego se encuentra a sí mismo, encontrándose en los demás, con el romance castellano, octosílabo, que es ya de un modernismo atemperado, de un rubenismo pasado por Zamora. Sí, nada menos que por Zamora, la ciudad menos modernista de España.

*Rotunda comba sedosa  
de la grupa de la brisa,  
donde, doncella medrosa,  
la racha de hierba luisa,  
deja un rapto de perfume.  
La rapidez se consume  
frente a la opulenta hora,  
perla de abril mal mojado.  
Por el Duero enamorado  
va la luna de Zamora.*

Es un romance consonante y largo, heterodoxo. Pero aquí hay un poeta, mucho más que en los ruinosos Villaespesa o Rueda, por ejemplo.

¿Por qué no se habla hoy de Bacarisse, al hablar del Modernismo?

Rubeniano tardío, quedó fuera de lugar y época, pero valía más que muchos. Tenía una gracia personal y sola. Mauricio Bacarisse, con ese nombre predestinado, fue una música menor de mi adolescencia y sigue siendo una sonrisa complacida de mi vejez.

La historia de la literatura española, en fin, está mal hecha. Bacarisse es sólo un capricho, pero ya dijo Wilde que el capricho, a diferencia del gran amor, dura toda una vida.

## EL 27 Y LA RESIDENCIA

La Residencia de Estudiantes, ese primer colegio mayor, luego imitado malamente por el franquismo, parece que fue fundamental para la formación de unos núcleos intelectuales y científicos que traerían otra España. Luego, si lee uno despacio, las cosas cambian algo.

En la Residencia, las primeras pinturas de Dalí no estaban bien vistas. La homosexualidad de Lorca, tampoco. Y menos el alcoholismo de Buñuel. La Residencia es un convento de la Institución Libre de Enseñanza, donde se quiere forjar institucionistas pulcros, aseados, patriotas, laicos. Pero el 27 ya era otra cosa. El 27 pasó por la Residencia sin que quizá la Residencia se enterase mucho de lo que era el 27, aunque aquí hayamos escrito que en la Residencia se encuentra el núcleo duro de esta generación. Sí a efectos generacionales y de grupo. No tanto a efectos creadores y de vanguardia.

¿Qué tiene que ver la vanguardia con la Institución Libre de Enseñanza y el Instituto Escuela?

Una cosa era formar ciudadanos cultos y fructíferos, españoles «justos y benéficos», y otra cosa era el nacimiento a trasflor de una generación que es un contradiós (Lorca, Dalí) respecto de los ideales institucionistas.

Juan Ramón Jiménez vive en la Residencia y la denomina «la colina de los chopos». La idealiza, la poetiza, como todo lo que tocaba. Pero Juan Ramón habla de un pobre, de un mendigo patético y alucinado de hambre que le sigue y hasta le espía por las ventanas de la Residencia.

Y es que la Residencia, como luego los colegios mayores de Franco y la Falange, era un internado de señoritos bien que nada sabían de la realidad de la calle en los años veinte.

Mientras España vivía unos «felices veinte» que sólo fueron felices para cuatro, los ilustres señoritos de la Residencia se dedicaban a hacer concursos de pedos con una vela, a ver quién apagaba la vela con un pedo, y el pontífice de toda esta intelectualidad era Pepín Bello, un señor que a lo mejor todavía vive, porque es eterno, como todos los que no sirven para nada.

Buñuel, el vanguardista, el surrealista, se escandaliza con la homosexualidad de Lorca. Cuando ellos se iban de putas, en grupo, Lorca se quedaba en su habitación rezando a las Vírgenes granadías y leyendo a Lope de Vega, para aprender a hacer teatro.

La Residencia no fue más que un edificio por donde pasaron una punta de genios, casualmente.

El elitismo del 27 le viene mucho de la Residencia, y esto perjudica más que otra cosa, salvo a los temperamentales que se salvan del clima de la Residencia, como los citados Buñuel, Lorca y Dalí. La grandeza de la Residencia es, pues, negativa: está sobre todo en sus heterodoxos.

La Residencia representa un elitismo de izquierdas, frente al elitismo de derechas, que tampoco viene a resolver España. Están en la Residencia los hijos de papá que pueden pagarse algo más que una pensión lóbrega y con sífilis en Jacometrezo.

El que entre esos hijos de papá hubiese una millenta de genios no es mérito de la Residencia. La influencia de la Residencia en estas generaciones, pues, fue más bien negativa. Como digo, los genios, los Alberti y Lorca, lo fueron a pesar de la Residencia. La Residencia era como una residencia del Opus, hoy, pero en laico.

Se ha mitificado la Residencia, y esto se debe, todos lo sabemos, a los hombres que pasaron por ella, y no a su influjo sobre ellos, inexistente. La Residencia es un ilustre punto de referencia, pero nada más. Todo sitio donde ha vivido Juan Ramón Jiménez es sagrado por principio, para mí, y Juan Ramón vivió en la Residencia. Pero de ahí no pasa mi fascinación por un edificio y una entidad de inspiración institucionista, que ya tenía poco que ver con el surrealismo de Lorca, Dalí y Buñuel, con el lirismo exento de

Juan Ramón, etc.

No recuerdo ahora si la Residencia acuñó algún político republicano del que pueda gloriarse. Ojalá que así fuese. Pero, en cuanto a la creación, la Residencia es una pensión tradicionalista para una generación vanguardista.

Qué le vamos a hacer.

## LOPISMO Y GONGORISMO

La gloria de Lope de Vega siempre estuvo manchada, ensombrecida por la presencia de Góngora, que despreciaba la popularidad de los corrales y se acendrabá en su poesía pura, poesía de la poesía y de la mitología. Lope luchó contra el complejo/Góngora unas veces caricaturizándole y otras imitándole (con bastante fortuna).

Pasados los siglos, en la generación del 27 es abrumadora y voluntarista, ya lo hemos visto en este libro, la influencia de Góngora, con olvido absoluto del popularismo de Lope, que sólo Gerardo Diego me reivindicaba muy tardíamente.

Claro que la síntesis Góngora/Lope está en Quevedo, tan popular como el uno y tan minoritario y hermético como el otro. Pero el 27 tampoco se ocupa mucho de Quevedo, salvo una tardía reconversión de Alberti, según me confesaba él en Italia. El conflicto entre letras cultas y letras populares es viejo en España y en todas las literaturas europeas. Tampoco significa mucho. Hay glorias minoritarias y glorias abultadas y callejeras. A veces se da la síntesis genial: Shakespeare, el ya citado Quevedo, Dickens, Balzac, García Lorca y por ahí. Pero la generación del 27, que venimos repasando, tiene una acusada vocación minoritaria, cultista, y las excepciones dentro del grupo son contadas y por eso mismo mucho más interesantes de estudiar: García Lorca el primero, en cierto modo Salinas (como poeta amatorio) y Alberti como poeta político.

Guillén o Aleixandre se mantienen tan virginales como el primer día. En el mundo de la novela es frecuente que el escritor persiga la popularidad, el éxito masivo. Baroja era mucho más leído que Gómez de la Serna. La novela, efectivamente, es un género que nace como popular y espurio, ahí está el *Quijote*, y que por su propia naturaleza narrativa exige un público, cuando más ancho mejor: hay que *narrar* las cosas a alguien, mientras que el poeta no narra nada.

Escritores mayoritarios y minoritarios se han despreciado siempre mutuamente, pero la verdad es que el poeta más hermético sería hombre feliz y perplejo si alguien le pidiese un autógrafo por la calle. La actitud gongorina ante la literatura supone un sacerdotalismo de verdades últimas, estéticas, un aristocratismo.

Y esto está muy bien y de esto nace todo. Pero el propio Aleixandre, nada comunitario, dijo que «poesía es comunicación». Escribir es comunicarse y, cuando la escritura se cierra sobre sí misma, se vuelve críptica, empieza a tener algo de monstruoso. Uno diría que el escritor mayoritario (por llamarle de alguna manera) toma valores y tesoros de la literatura intimista y tiene el don de hacer llegar toda esa riqueza al gran público. Lorca consigue el milagro de un surrealismo popular en el *Romancero*.

La actitud lopesca ante la literatura tiene un componente comunicacional, cordial, vital, valioso y profundo, pero también tiene un componente de éxito económico y gloria en vida que «prostituye» al escritor.

Pero hemos puesto el ejemplo del *Quijote*, que nace como libro popular y luego se convierte en la Biblia nacional. Hoy ningún elitista le hace ascos al *Quijote*. Esto quiere decir que el conflicto gongorino/lopesco está mal planteado. No es una cuestión de actitudes, sino de individuos. Puede darse el genio popular y el mediocre elitista. Y a la inversa. Los del 27, que, frente a Antonio Machado, por ejemplo, optaron abiertamente por Góngora y Juan Ramón, por la «inmensa minoría», son hoy parte y acervo de la cultura popular, unos más que otros, claro. Luego el elitismo no supone sino una popularidad aplazada. Acaba por llegar. Guillén, a quien he puesto aquí como ejemplo de poeta cuya obra no se ha «popularizado» ni *prostituido* con el tiempo, me dijo una vez:

—Ahora de viejo lamento haber tratado más a Juan Ramón que a Machado.

Este «arrepentimiento» pudiera hacerse extensivo a todo el 27, quizá. Aleixandre intentó algún acercamiento a la poesía para todos, bajo la presión de una moda, la

poesía social. Alberti volvió a ser *él*, tras la aventura surrealista. Gerardo hizo cosas tan populares como un libro de toros sobre «El Cordobés». Quizá con los años se cansaron un poco de la torre de marfil y quisieron cambiarla por una garita de guardia. Está en la naturaleza humana el que el joven viva de absolutos y el hombre maduro vaya descubriendo el reino minutísimo de las cosas humildes, vulgares, como único paraíso hacedero para nosotros, como esos otros mundos que están en éste. Hoy nos hace sonreír el que Neruda fuese calificado de poeta hermético. El surrealismo es lectura corriente de cualquier estudiante. También es irónico, para nuestro hoy, que a Proust no le entendieran André Gide ni Ortega.

Quiere decirse que el enigma de ayer está *condenado* a ser lectura casi periodística de hoy. El tiempo lo aclara todo. El 27 no es ya menos «popular» que el 98. Lo que todavía les aleja del público no es su elitismo poético, sino su ajenamiento de la vida política y social, de los temas de su tiempo. Son menos *utilizables* que Unamuno o Machado. La aristocracia de las letras, tan necesaria para el avance de la poesía y la prosa, está *condenada* a ser entendida. Y a este proceso natural y mágico de *aclaramiento* de los textos por sí mismos es a lo que uno llamaría expansión, universalización y eucaristía de la literatura.

## BERGAMÍN (ENTRE CRISTO, MARX Y UNAMUNO)

José Bergamín siempre se quiso poeta del 27, como ya se ha dicho aquí, por cronología y no por otra cosa, ya que es un poeta unamuniano, cargado de pensamiento y de metafísica, que nada tiene que ver con la poesía exenta del 27.

Bergamín es como un Unamuno que se hubiera vuelto loco. El procedimiento unamuniano de dar la vuelta a las frases para encontrarles otro sentido, Bergamín lo convierte en mecánico, llegando a grandes disparates y, sobre todo, a la gratuidad de las ideas.

Antes de la guerra sacó *Cruz y raya*, para combatir nada menos que a la *Revista de Occidente*. Sólo consiguió que Juan Ramón llamase a su publicación «la revista del más o menos», ya que daba en portada estos signos aritméticos, la cruz del más y la raya horizontal del menos.

Vuelto del exilio, un marqués le denuncia como rojo peligroso y, para evitar el fusilamiento, hay que refugiarle de prisa en una embajada, de la que luego se le saca hacia París. En su segunda vuelta, ya con la democracia, escribe en *Sábado gráfico*, de Eugenio Suárez, unos artículos tan ininteligibles que Jorgito Cela Trulock, redactor jefe, me decía:

—Lo mejor de Bergamín es la caligrafía. Bellísima. Yo he propuesto que se dé el original fotocopiado. El artículo de todos modos no va a entenderse, pero quedaría una página muy bonita.

Bergamín pretendía ignorarnos a todos los escritores surgidos en España durante el franquismo, aunque fuera contra Franco. Esto no me parece sino una manera de afirmar su perennidad, tan dudosa, negando el futuro, que ya era presente.

Pero tuvimos varias cenas de amigos en las que estaba él, y nos sentaban juntos. Era hombre de frases:

—A Juan Pablo I, Umbral, le han *dormido* en el Señor.

O aquello que dijo cuando la guerra y luego repetiría:

—Los conventos, cuando la guerra, los quemó Dios.

Como hubiera dicho Azaña, Bergamín, más que ideas, tenía frases, ocurrencias, y leemos sus ensayos penosamente hasta dar con la Ocurrencia.

El Bergamín que vuelve para quedarse es un hombre seco y aguilino, con algo de pájaro encorbatado, que coge una buhardilla en la Plaza de Oriente (el republicano simbólico frente al alcázar monárquico), y baja todas las noches a cenar a «El Alabardero», taberna de Jesús Lezama, un cura joven, carnosito y de paisano, que apadrina toreros mediocres, como el Bormujano.

Pronto la mesa de Bergamín es la mesa de don José, y si te la dan una noche que él ha fallado, cobran sobrepeso. Han decorado el rincón con postales sepia de una anteguerra cupletera y cursi. A Bergamín iban a verle bellas y jóvenes intelectuales que no le habían leído, como María Vela Zanetti, y el escritor procuraba meterles mano allí mismo.

Bergamín iba mucho a los toros con Andrés Amorós y otros fieles. Su empeño era hacer de todos los tópicos españoles categorías universales. Eso lo hubiera conseguido Ortega, pero no él.

Bergamín deja unos ensayos ilegibles y unos poemas malamente unamunianos. Bergamín, como tantos exiliados, debe su gloria a Franco y al exilio, ya que en una España democrática, republicana y normal, no hubieran sido ningún mito.

Para nosotros era un mito en el exilio, pero luego no había un dios que le leyese, y no por dificultad, sino por gratuidad. Se deja llevar por el lenguaje hasta límites absurdos. Se ve siempre que busca la frase más que la idea iluminadora y justa.

La vuelta de los exiliados aclaró muchas cosas y a eso le dedicaremos un capítulo en estas memorias. Bergamín es otra víctima de Ortega, como todos los ensayistas de la época, que se ve frustrado por el inmenso, quizás excesivo, magisterio del madrileño.

La guerra civil, tan execrable, fue un bien para estos segundones, que con la diáspora y el éxodo ascendieron a mitos entre mi generación, que no les habíamos leído. Bergamín acabaría yéndose a vivir al País Vasco, con todo el prestigio revolucionario que eso podría suponer, pero en realidad se fue de Madrid porque no se le hacía todo el caso que él esperaba.

Viejo banderillero institucionista, ahilado cronista de Lope y de los toros, es una víctima de su propia literatura, siempre arrugado de mueca y de ropa, siempre en la actitud un poco teatral y monótona del derrotado.

## MIGUEL HERNÁNDEZ, AGRICULTURA VIVA

El hijo natural del 27 es Miguel Hernández, que viene a Madrid, de su Orihuela natal, y triunfa con su primero y mejor libro, *Perito en lunas*, quizá el mayor homenaje al gongorismo de aquella generación.

Miguel Hernández, en Madrid, vive en casa del escultor Víctor González Gil, a quien yo he tratado hasta la muerte:

—Miguel se subía a la higuera del patio y se estaba entre las ramas hasta que le llamábamos para comer.

A los incipientes rascacielos de Madrid los llama «rascachochos». Miguel se mueve entre dos tirones fundamentales: el tirón de égloga de su huerta y su aldea y el tirón violento de la revolución. Miguel Hernández es un muchacho feo, enamorado y poblano, con mucho del buen salvaje de Rousseau, un buen salvaje con carnet del PCE.

El gongorismo le viene a Miguel Hernández tanto de los jesuitas de Orihuela como de las lecturas del 27. Es el pastor poeta y su revolución no es la industrial, marxista, sino la agraria. En esto resulta un Gabriel y Galán o un Chamizo de izquierdas. No prevé la aldea global, sino el mundo entero como su aldea, como una Orihuela llena de paz social y buenas mozas. Es el miliciano que no se había enterado de lo que era la revolución.

Siempre ha sostenido uno, contra los compañeros comunistas, que Hernández no era comunista aunque fuese militante, porque un militante es una cosa científica, y MH sólo era una cosa bucólica.

Vicente Aleixandre fue muy hospitalario con Hernández, como con todo el mundo. No es que profese uno en la religión de los poetas malditos, pero Hernández es un poeta bendito al que sólo la guerra le mete viento del pueblo. Era demasiado bueno para comprender lo que estaba pasando. Su ideal no eran los planes quinquenales, sino la Orihuela universal, una huerta de paz y fraternidad, con pimientos de piquillo para todos.

Miguel Hernández, agricultura viva. Es el paleta genial que hoy no interesa a los jóvenes decadentes. Los jesuitas de Orihuela le destetaron de las cabras y le enseñaron a rimar como los clásicos.

Por eso digo que su mejor libro, al final, resulta ser el primero, *Perito en lunas*, donde se molturan el barroquismo jesuita y el barroquismo gongorino del 27. Este libro había sido preterido en los cuarenta y cincuenta, que preferían al poeta social. Pero, socialismos aparte, el grandioso experimento de *Perito en lunas* es lo que más puede importarnos hoy de poeta tan importante.

Hasta Felipe González se refiere a Hernández como un mito de su generación (y de la mía). Es decir, que lo aprovecha políticamente. De estos aprovechamientos políticos se salva Miguel Hernández en su primer libro, ya digo.

Hernández es el pastor oriolano a quien vemos aparecer por la Gran Vía y advertimos que le faltan las cabras, el rebaño. La inquietud y la soledad que tenía siempre era la falta del rebaño en torno, el calor de la lana o las bizantinas ubres de la cabra.

García Lorca es un señorito de pueblo, pero Hernández es ya directamente un pastor de pueblo. Y del pueblo.

No funciona hoy Hernández entre los críticos ni entre las últimas generaciones jóvenes de poetas. Vivimos un señoritismo de las letras que no necesita para nada a Miguel Hernández. Su *Perito* adolescente equivale al *Trilce* de Vallejo, de quien hablaremos seguidamente. Sólo que Vallejo se salva por la vanguardia parisina y Hernández se queda en las resonancias del Siglo de Oro.

Hernández ha tenido malos biógrafos, como Guerrero Zamora, y buenos devotos, como Leopoldo de Luis. En la capacidad de rima de Leopoldo hay mucho de Hernández. Con Leopoldo he discutido fraternalmente el comunismo de Miguel, que para mí no lo es, como ya queda dicho.



Hernández era un hombre bueno que quería la paz y la igualdad en la aldea, la bondad de los hombres, pero Marx no apela a la bondad de los hombres, en la que no cree, sino a la reforma de las estructuras. Por eso Miguel Hernández no es un comunista, sino otra cosa que se le parece. Que se le parecía en la guerra. Valía para miliciano y ha tenido su mejor alumna en una poetisa, Angelita Gatell, me parece que también valenciana.

Hernández es la otra gran víctima de Franco, con García Lorca. Hernández es puro pueblo masacrado por el fascismo. He visitado su tumba, en Orihuela o Alicante, y es una pobreza, una miseria, una injusticia que nadie ha reivindicado.

## LA PROSA Y OTRA COSA

Dijo don Antonio Machado que la poesía consiste en hacer «de la prosa otra cosa». En estas memorias llevamos demasiados capítulos hablando de poetas, pero es que así viene la Historia de España.

Ahora habría que pasarse a la prosa, y lo que ocurre es que, en la medianoche de la guerra civil, prosa hubo poca, aunque ya me ocuparé de la que hubo. Es natural. La exaltación guerrera e ideológica se expresa mejor en prosa lírica o «epilírica», según acuñación verbal de un poeta de entonces, o de poco después. Es la poesía política de Alberti, Neruda y Federico de Urrutia o Pemán, según los bandos. La guerra no da tiempo ni sosiego, ni estado de ánimo, para hacer una novela de trescientas páginas, aunque alguna se hizo. La guerra es un grito y sólo se expresa mediante el grito.

De modo que la novela de una época, de unos años, se hizo en el exilio, en la paz, el aburrimiento y la gran tregua del exilio. Luego lo veremos en este libro. Prefiero hablar de los exiliados a su vuelta, cuando los conocí, aunque ya los habíamos leído en ediciones de Méjico y Buenos Aires, dentro de una clandestinidad consentida.

Este vacío de la novela durante la guerra es muy significativo en cuanto a cómo una circunstancia social, bruta, puede acabar con todo un manantío de vidas, emociones, prosas. El parón de la guerra supondría que tanto los escritores de la derecha como los de la izquierda se queden anticuados en varios años o varios siglos. Los del exilio, por su pérdida de contacto con la realidad española y el idioma vivo de la calle, que se renueva todos los días. Los de la victoria, porque la autarquía cultural les impide tomar contacto con las literaturas del mundo libre, con lo que tienen que remitirse a una narrativa tradicional, antigua, pasada en las costumbres y vieja en la prosa. El daño fue para ambos bandos.

Sólo Cela había de encontrar la fórmula para hacer una novela disidente/diferente, en los primerísimos cuarenta, y eso es lo mucho que le debemos. Pero de Cela se hablará también en su momento. Cuando un país se queda sin prosa, sin narración, sin pensamiento, en la guerra y la posguerra, en la derecha y en la izquierda, es que alguien —Franco— ha volado todos los puentes de la continuidad, bajo la consigna del continuismo conservador, para más ironía.

La prosa es el pulso de un país, así como la poesía puede que sea su perfume. España se queda sin pulso durante los tres años de la guerra, como se queda sin cosechas, y de lo poco que fue saliendo ya hablaremos en su momento. Cuando se sustituye la literatura por el panfleto, en un bando y en otro, es difícil entenderse, y además se está embruteciendo y oxidando la sensibilidad de la gente.

Jamás un himno militar sustituirá a una metáfora.

Llegar, en un repaso de la literatura española de este siglo, a los años 36/39, es asomarse a un abismo desolador, a un vacío silencioso y ominoso, algo así como el valle de los hombres mudos.

Las guerras producen mucha literatura, pero después. Aparte de que la literatura de guerra es un género cerrado en sí mismo. Lo que se echa de menos en esos tres años de nuestra Historia es la literatura cotidiana, de todos los días, sí, ese rumor del pensamiento de unos cientos de hombres pensando todos a la vez, ese abejero de las ideas, cadencia del taller intelectual que puede oírse bien en tiempos de paz, como se oyen los talleres de los artesanos y los hornos de los panaderos.

La guerra, que queda como un formidable estruendo en mitad de la Historia, es en realidad un pavoroso silencio, el silencio de un pueblo que ya no piensa, que ya no trabaja con el idioma, que ya no hace todos los días su tarea intelectual, gramatical, creadora. Ese gran silencio, cementerial y obtuso, es lo que oigo yo cuando aplico el oído al pecho de España, aquella España muerta del 36/39, donde sólo pegaban gritos los cadáveres.

Y así aprendemos, mediante esta atroz experiencia, que la guerra, aparte de otras

cosas, corta el hilo de la prosa, interrumpe el renglón para siempre, y es cuando un idioma de mil años se transforma, se envilece en grito, en aullido. Las minuciosas ruedas de la sintaxis dejan de girar durante meses y meses, el mecanismo se obtura para siempre. ¿Quién lo echa a andar de nuevo? Entre la ingente chatarra de la guerra nadie ha hablado nunca de la chatarra gramatical, literaria, herrumbrosa y muda, en que vienen para diez siglos de caligrafía y bellas palabras. Miré los muros de la lengua mía.

## **Los prosistas de la Falange**

Estrofa es lo que vuelve.

EUGENIO MONTES

## LOS PROSISTAS DE LA FALANGE

Acabo de escribir en este libro que la guerra civil corta el hilo de la prosa, o sea el pulso y la continuidad intelectual de España. Sólo es cierto en parte. Ya durante la campaña principian a acuñarse éstos que he llamado «los prosistas de la Falange», y que fueron una generación singular, espléndida, esteticista, historicista, deslumbrante y muy particular. No figura estudiada como tal generación, salvo un poco en el libro de Mainer. Se ha hablado mucho de la generación poética del 36 (que vendrá después en estas memorias), pero no se ha hablado lo suficiente de los prosistas de la Falange: Sánchez Mazas, Eugenio Montes, Mourlane Michelena (un poco mayor), Jacinto Miquelarena, el magisterio de D'Ors, Foxá, García Serrano, González Ruano (que nunca fue falangista), Giménez Caballero, Tomás Borrás, Pemán y alguno más que se me olvida e irá saliendo al hilo de la memoria y de las memorias.

Lo que caracteriza a este grupo, y le da cohesión generacional, es, ya digo, el esteticismo, la obra corta, la calidad de página, la influencia de Ortega, D'Ors y la generación del 27, puesta en prosa, más una cierta pasión por la Historia, muy del momento. Lo que más hacen son prosas cortas, artículos, crónicas, aunque hay entre ellos unos cuantos libros memorables. Digamos que, sobre la guerra concretamente, se escribió mejor en el bando nacional.

¿Por qué, estando tan dotados natural y culturalmente, no hicieron más obra? La contestación, para mí, es fundamentalmente política. Estaban mal instalados, desinstalados en un sistema de valores simplistas, en unos reduccionismos históricos oficiales que no podían aceptar, en unas generalizaciones tan brillantes como convencionales.

Por otra parte, les viene bien aquí la famosa sentencia de André Gide: «Con los buenos sentimientos sólo se hacen malas novelas.» Estaban llenos de «buenos sentimientos», de religiosidad y patria, y a partir de ahí vemos cómo se les lastra la obra. Se refugian en la estética. Su santo patrón, José Antonio Primo de Rivera, era un buen prosista orteguiano y dorsiano con mucha influencia lírica del 27, cosa que nunca se ha dicho. Por ahí iban ellos.

Sánchez Mazas, el primero que he citado, es magistral en la glosa histórica, con demasiada insistencia en el trirreme (todos eran imperialistas, claro). Publica muchos artículos que hoy nos gustaría releer en antología. Canta la victoria de Franco y la victoria (tan relativa) de la Falange por elevación, remontándose a Italia y a los grandes imperios del pasado. Es una coartada y un favor que le hace al Movimiento. Llegaría a ministro sin cartera, pero no iba nunca y su silla quedaba clamorosamente vacía. Un día, antes de empezar el consejo, Franco dijo:

—Por favor, que quiten esa silla.

Y así supo Sánchez Mazas que había dejado de ser ministro, lo que parece que tampoco le importaba mucho.

Amigo personal de José Antonio, es hombre muy naturalmente católico, rico por su casa, con un rostro que parece la caricatura exagerada de un judío. Su época más brillante fue la del hotel Velázquez, en Madrid, cuando vivió allí, separado de la familia y escribiendo en el bar del hotel, entre la erudición y el whisky.

Durante la guerra, refugiado en Madrid, en una embajada, escribe su novela *Rosa Kruger*, que es pangermánica y bellísima, y que poca gente conoce. Lo que vale de esta novela y de todo Sánchez Mazas es el profundo conocimiento del mundo que hay en él. La construcción del libro no es perfecta y el pangermanismo, mal conciliado con el catolicismo, le quita grandeza a lo que a fin de cuentas es una novela de tesis. Descontando la tesis, el libro es asombroso de prosa y sabiduría. Novela poco y mal conocida, es un poco la ópera omnia de Sánchez Mazas.

Mucho más popular fue, en los años cincuenta, su *Vida nueva de Pedrito de Andía*, libro complejo de apariencia simplista, que reúne muchas cosas y las cohonestas como

puede. Un niño escribe su diario de un verano, su amor adolescente e imposible (continuo trasunto del Dante), y todo esto en los años veinte, coincidiendo, claro, con la adolescencia del escritor: la conocida novela autobiográfica o familiar. *Novela de la infancia, infancia de la novela*, se llamaba un importante ensayo francés y femenino sobre este género.

Lo que le da sustancia y fundamento al libro son las historias familiares, el paisaje vasco, la magia de la infancia. La historia en sí, el amor imposible de Pedrito por Isabel (imposible porque, novios de niños, él se ha quedado más bajo que ella: ya se sabe que las mujeres maduran antes en todo), es una historia llena de paralelismos con la *Vita Nuova*. Unos están logrados y otros no.

La experiencia lingüística del libro es apasionante, ya que el autor se propone el habla o la escritura de un niño vasco de derechas, de la alta y noble burguesía, que escribe su diario en español, pero con una sintaxis vasca y torpe que al principio puede irritar, pero que luego interesa mucho como ejercicio literario logradísimo. Es la misma sintaxis intolerable de Baroja, pero hecha deliberadamente y con voluntad de estilo. El logro es pleno. En aquellos años, por otra parte, no se podía llegar más lejos en la heterodoxia respecto del castellano.

Sánchez Mazas, hombre de gran formación humanística, diría una vez sobre Mourlane Michelena:

—Con el esfuerzo que ha realizado por fingir una cultura, podía haberse hecho una cultura de verdad.

Él, Sánchez Mazas, tenía una cultura de verdad, y esto se transparenta en exceso en su pequeño personaje, por muy estudioso que sea, y por mucho que le explique el fraile que le prohija.

En una novela de amor, como ésta, resulta escandalosa la absoluta falta de sexo. Esto se explicaría por la censura de la época, pero hay algo más profundo: la religiosidad esencial y respetable del autor le impide tratar el tema con naturalidad, le traba como escritor.

De modo que aquellos señores tan listos eran de derechas de verdad. El final de la novela es apoteósico e inverosímil, cuando una pareja reconciliada no tiene mejor ocurrencia que ponerse a rezar. La segunda parte del libro, *De pantalón largo*, es mediocre. Sánchez Mazas había contado su infancia/adolescencia y no tenía más que decir como novelista. (En *Rosa Kruger* había agotado y exhaustivizado el tema pangermanista y la biografía de juventud.)

Mi generación leyó a Sánchez Mazas en los periódicos, el *Arriba* y el *ABC*. Sus artículos eran algo así como los fragmentos de Heráclito, pero en conservador.

Con su romanismo ingénito, contribuye a la erección del Valle de los Caídos. Quizá fue el esteta de Franco. Vistió mucho el uniforme falangista y seguramente estaba más cerca, como todo el núcleo duro del Movimiento, de José Antonio que del Caudillo (a este grupo lo estudio y retrato en mi novela *Leyenda del César Visionario*).

## FOXÁ, DE CORTE A CHECA

Agustín de Foxá, conde de Foxá, falangista, diplomático y poeta, escribe la mejor novela de la guerra en Madrid, desde el lado nacional, *Madrid de Corte a checa*, una novela que es un panfleto de derechas, pero el panfleto elevado a categoría estética.

Foxá era genial, gordo y cornudo. Un gozador de la vida que siempre llevó los entorchados diplomáticos un poco torcidos, como Rubén, y que a la caída de la tarde se desabrochaba la casaca para respirar mejor el aire canalla de Madrid, que tanto aborrecía teóricamente, pero que le servía para vivir.

Foxá es el genio exterior, barroco, que todo lo dice, todo lo inventa, todo lo escribe, todo lo ve, todo lo sabe. Cuando estamos ya un poco de vuelta de esa gran broma que se ha llamado «vida interior», principian a interesarnos los hombres de vida exterior, como Foxá, los extravertidos, los que van dejando un reguero de sonrisas y metáforas por la vida.

Foxá, según el signo de toda esta generación que venimos estudiando, se trabaja diaria y genialmente el artículo, la crónica viajera. Algunos de sus artículos están recogidos en *Por la otra orilla* y *Un mundo sin melodía*. Foxá no es hombre de ideas, claro, sino de imágenes, y en sus artículos cuenta lo que ve, glosa lo que pasa, siempre con gusto, regusto, ironía y cinismo.

—Mi ideal sería ser el representante de una dictadura en un país democrático.

Así cifraba su carrera diplomática.

Foxá da una sola novela, como casi todos ellos (algunos ni eso), pero una novela valleinclanesca y asombrosa. Lo mejor, ya digo, que se ha escrito sobre la guerra civil, a izquierda y derecha, hasta que llegase el *San Camilo* de Cela, muchos años más tarde. «Valleinclanesca», hemos dicho. Y esto es evidente. Pero hay en el libro una influencia aún más misteriosa, como es la de su futuro amigo Curzio Malaparte. Foxá es un personaje malapartiano y, leyendo *Madrid de Corte a checa* se piensa en *Kaput* y *La piel*. Sólo que estos libros son muy *posteriores* al de Foxá.

Estos casos de influencia anticipada se dan a veces en la literatura. Como no nos gusta hacer magia, hablaremos de afinidades. Aquí lo que pasa es que Foxá era malapartiano de nacimiento, o a la inversa, y fatal mente se harían amigos. Sus literaturas se parecen, inevitablemente.

Y sus vidas. Malaparte juega con Mussolini como Foxá con Franco. Es ese peligroso juego del intelectual con el dictador. El juego suele acabar mal para el más débil, aunque no fue éste el caso de los dos escritores que venimos glosando. Pero ese juego supone un distanciamiento respecto de la política y sus jueces que ya aísla, salva y prestigia al escritor.

Foxá, en realidad, no es falangista ni franquista, sino monárquico, como corresponde a un conde. Pero un monárquico esteticista, melancólico, irónico, a quien le gusta la monarquía porque es *bonita*. Lo que más le gustaba a Foxá era ver al príncipe heredero paseando en coche descubierto (un galgo ruso en el estribo) por el Paseo de Coches del Retiro. La tristeza del príncipe le conmueve. Su monarquismo era sentimental (quizá como todo monarquismo).

Foxá, naturalmente, no va a la guerra. En mi novela *Leyenda del César Visionario* he contado cómo Foxá escribe su novela en Salamanca, en los cafés, durante los años de la contienda, ayudado de un buen coñac y una buena tertulia. Lo que mejor le sale son las postrimerías alfonsinas. Los tiempos de la República los cuenta con saña y el Madrid de la guerra, que vio y vivió de refilón, en puro esperpento valleinclanesco.

El argumento de la novela, una historia de amor (como en el *Pedrito de Andía* que ya hemos comentado aquí), es fácil y hasta cursi, tópico. Lo que averiguamos en el libro es al gran cronista de las grandes y pequeñas cosas, al hombre que sabe «ver en lo que es», como quería Stendhal.

Los manifiestos fascistas que incluye en el libro tampoco tienen ningún valor. Foxá se

horroriza ante «la horda», pero nunca se pregunta por el origen de esa horda, que no es sino el abandono y la explotación. Pero es muy difícil recoger aquel Madrid en trescientas páginas, desde el fresco grandioso hasta el primor en lo cruel, y Foxá lo hace, siquiera sea desde un punto de vista muy subjetivo, tan subjetivo como el contrario, claro. La novela objetiva no existe y si existe es mala.

Si Sánchez Mazas es una gran cabeza, antes que nada, Foxá es una gran pupila y una gran muñeca de artista. En Foxá es más inteligible el fascismo, porque el fascismo es siempre el momento cruel de la sentimentalidad, y Foxá, ya lo he dicho, era un sentimental.

Pero en Foxá había mucho escritor, de modo que hizo teatro, con éxito, y, poco antes de su muerte, publica, hacia 1954, un relato en *ABC*, «Hans y los insectos», que es digno de Allan Poe y que ya no tiene nada que ver con el diplomático estetizante.

A Foxá, como a todo este grupo o generación, le perjudica literariamente la Victoria, que tanto le beneficia políticamente. Algo de esto hemos escrito hablando de Sánchez Mazas. El Foxá poeta es rico, barroco, abundoso, entre modernista y renacentista. Y el Foxá satírico nos lleva a comprender la contradicción esencial de este conde (contradicción que nunca se ocupó de resolver, ni se la planteó) entre lo que profesaba y lo que se le ocurría.

Foxá, sin condado, hubiera sido un esteticista volteriano. Foxá, sin sus arrobos, hubiera sido un dandy. Y así sucesivamente. De modo que hay muchos Foxás por dentro de este conde gordo, muchos Foxás inéditos que la diplomacia, la Victoria, el lujo, la fortuna, ahogaron para siempre.

Tenía cara de bueno, frivolidades de palaciego y prosa de mulato inspirado y barroco. Porque Foxá no es un exquisito, sino, en todo caso, un exquisito de la mierda, que necesita mezclar siempre a sus más finos colores.

Tenía cara de bueno, sí, ademanes de gordo, uniforme de funcionario distinguido y prosa de grande de España que hubiera salido bastardo de la calle.

Eso le salva.



## EUGENIO MONTES Y SU SOMBRA

A Eugenio Montes lo definiría D'Ors como un alfil blanco, de marfil. Salvador Dalí, como ya se ha dicho en este libro, elogió repetidamente a Montes, aunque no sabemos si se refiere al vanguardista de antes de la guerra o al humanista de después.

Eugenio Montes, «afigado», como alguien le definiera, es quizás el ejemplo más claro de lo que fueron estos prosistas de la Falange: escritores aristocratizantes que escriben desde la cultura, generalmente humanista y católica, con ligereza volteriana, con gracia personal, con mucha mano para la pieza corta, lo que pudiera hacernos sospechar de la dimensión de sus erudiciones, sospecha que en unos se confirma y en otros no.

Curiosamente, existen hoy mismo jóvenes prosistas españoles que cultivan este tipo de artículo o libro cultista, donde la Historia asciende siempre a estética. Pero les suele faltar la despreocupación preocupadísima de Eugenio Montes en cuanto al estilo y la construcción de la crónica.

Montes es un sabio que, por pereza o falta de sistema, reparte en calderilla de periódico toda su sabiduría. (Otros hombres de este grupo, como Torrente Ballester, son más inventivos y menos estilistas, y otros más vitales y populares o populistas, como Víctor de la Serna y García Serrano.)

Montes es ante todo un prosista con música, con mucho oído, y su patria cultural es Italia, como vemos en su *Melodía italiana*, o incluso en *El viajero y su sombra*.

Montes escribiría que «estrofa es lo que vuelve». Y quizá siempre escribió en estrofas, nunca quiso pasar de la estrofa, que va y viene como la ola, y nada más. Hay en él, como en toda la generación falangista, un alto esteticismo que les lleva a ser imperiales o nacionalistas porque han confundido la Historia, que es una cosa llena de sangre y avilantez, con los cuadros de Historia, con Venecia, con Fiésole. Son unos falsos campeones, unos falsos guerreros más deslumbrados por los uniformes (como el propio D'Ors) que por su uso en campaña: en puridad, mientras sus camaradas pegaban tiros y morían en el frente, ellos sólo hicieron literatura.

Habían nacido para cantar la guerra desde lejos, lo cual es una noble impostura, y quizá por eso Franco les despreciaba un poco. Lo confiesa Dionisio Ridruejo, de la rama poética de esta generación, a la vuelta del frente: dice que si, ante la realidad atroz de la guerra, todo lo que ellos están haciendo en la retaguardia no serán más que palabras.

Vi por primera vez a Eugenio Montes en Valladolid, en la Casa de Cervantes, acompañando a Adriano del Valle, que había llegado a dar un recital. Y me gustó la fina lámina de escritor que tenía Montes, aunque una joven escultora que estaba conmigo me dijo que ella hubiera preferido modelar la cabeza romana de Adriano del Valle.

A mí Adriano del Valle me parecía lo que era: un viajante de trilladoras.

De Montes sólo conozco libros de artículos, y no creo que nunca hiciera otra cosa. Su amigo íntimo, Ruano, sostenía que Montes llevaba dentro muchas novelas sin escribir, y que eso se le notaba al hablar (gran conversador), pero yo creo que escribía demasiado bien como para ser novelista. Enténdaseme: cultivaba en exceso, como todos ellos, la calidad de página, la lámina literaria, y éste es un género que lleva implícita la brevedad.

Como hemos dicho de Sánchez Mazas, también puede decirse de Montes que cada uno de sus artículos parece el fragmento de una gran obra perdida, pese al buen acabado de las piezas. Y esa gran obra existía en alguno de ellos, interiormente, pero jamás cobraría forma.

Otra cosa que les perjudicó es que durante la larga Victoria de Franco, en la que ellos fueron «los intelectuales», no tenían a nadie enfrente, y esto no les obligaba a competir, superarse, hacer un libro. Montes es un malogrado por exceso de éxito, como toda esta generación, generación de señoritos ilustrados, cosa que no suelen ser los señoritos en España. De Montes queda una sombra dorada y fugaz de gran prosista

culterano y de caballero que no sólo ha vivido mucho, sino que ha sabido ver lo que vivía. Ver la vida.

## LA MODERNIDAD Y EL YO

La modernidad la introduce el Alighieri contando en primera persona su *Comedia*, a la que luego llamaron «divina». Convirtiéndose en personaje y protagonista del libro. Hasta entonces, en la literatura occidental, no había existido el Yo, ni siquiera vagamente alegorizado en algún personaje. A partir de Dante, el Yo aparece, desaparece y reaparece según las épocas, las obras, los estilos, los autores. Exigiría todo un libro seguirle la pista al Yo a través de varios siglos de literatura.

Lo que sí podemos decir es que el Yo supone la modernidad. Y toda la literatura española del siglo XX, que venimos memorizando en este libro, se divide en literatura del Yo y literatura donde el Yo no sólo no aparece, sino que resultaría obsceno. Modernamente, la literatura del Yo se llama Romanticismo, y en este sentido el siglo XX sigue siendo romántico, o bien por la presencia obsesiva del Yo, presencia siempre lírica, o bien por el huevo y el fuera del Yo, tan evidente en creadores como Picasso, Proust o Cela, que no necesita citarse a sí mismo ni hablar en primera persona para estar presentísimo en el relato.

La presencia del Yo en la obra, más que mediante lo fáctico, se da mediante el estilo. Los autores de estilo propio son cantores del Yo, son líricos, y de nada vale que se oculten al lector o espectador.

Dos maneras tiene el Yo de hacerse evidente, o mejor tres: la narración en primera persona (poesía lírica), la continua intervención de un autor opinante (Baraja), y, finalmente, la más sutil y legítima de todas, que ya hemos aludido: el estilo. En Valle da igual que hable o no hable en primera persona. Siempre está presente en el relato mediante el estilo personalísimo y eucarístico. Comulgamos Valle-Inclán.

Así, vemos que el Modernismo de Rubén es un romanticismo, un imperio del Yo, por cuanto todo lo que pasa en el universo, tiempo y espacio, le pasa a él, a Rubén. Lo que tiene el 98 de modernista es este cultivo romántico del Yo, y en este libro ya hemos hablado del *yoísmo* desmesurado de toda esa generación: místico en Unamuno, alardeante en Valle, humilde en Machado, hipócrita en Azorín y Baroja. Etc.

La otra gran generación del siglo, la del 27, es obviamente egotista, pues que es una generación de poetas. Ortega y D'Ors filosofan desde el Yo, incluso desde un Yo excesivo, y ése es su encanto. Claro que el Yo está presente, asimismo, en Hegel y Kant, pero se muestra más pudoroso. Sin embargo, el propio Hegel dijo que una obra filosófica no es sino la vida del filósofo sintetizada en aforismos. Algo así. Nadie tan egotista como el que se finge o cree pensador Universal-Abstracto. Nietzsche, por lo menos, acaba con esa farsa y escribe desde el Yo. Por eso es el más moderno.

De la utilización del Yo como herramienta viene la modernidad de Rousseau, lo que pasa es que Rousseau tiene un Yo antipático de preceptor arbitrista y resentido.

Los escritores españoles del exilio, de quienes hablaremos despaciosamente en este libro urgente, generalmente se han quedado en Galdós, por razones históricas, de modo que no cultivan el Yo, salvo excepciones, o siempre solapadamente (todos hacen autobiografía). Los de la *Revista de Occidente*, novelistas que son creación artificial de Ortega, o sea Jarnés y Rosa Chacel, están más cerca del intimismo y por eso más cerca de nosotros.

Los prosistas de la Falange (en los poetas esta cuestión no se plantea, por obvia: el yo se da por supuesto), sin embargo, tocados de un neoclasicismo que nada tiene que ver con el neoclasicismo histórico del XVIII, suelen prescindir del Yo en favor de la Historia y el Imperio. No en vano José Antonio había definido a Rousseau como «hombre nefasto». Y Rousseau es el nuevo introductor del Yo en el pensamiento moderno. La fórmula la consagraría Heidegger de forma soberana: «El hombre es pastor del ser.» Pero los fascismos y los socialismos tendían a hacer el Yo soluble en el Mito de la totalidad.

Entre los grandes prosistas de la Falange, uno que nunca fue falangista, como ya se ha

dicho aquí, o sea González-Ruano, romántico puro, escribe siempre des de el Yo y llega a decir, parafraseando a D'Ors: «Lo que no es autobiografía es plagio.» De ahí su éxito general, popular, absoluto: escribe desde el Yo precario y lírico, desde la calle, en unos tiempos de culto general a la Raza y cosas así.

De esta subversión de Ruano, que quizá ni él mismo entendía, pero que el público entendió en seguida, hablaremos aparte.

## EL HUMOR Y LA METÁFORA

Si la introducción del Yo supone la modernidad, la doble consecuencia del Yo, cuando principia a actuar, son el humor y la metáfora.

Don Quijote, en la segunda parte del libro, se sabe protagonista de un libro de éxito, de un best-seller de la época. Esto es ya humorístico, irónico. No cabe mayor modernidad. Cuando se abandonan las visiones cósmicas para ajustarse a las visiones del Yo, nace inevitablemente el humor, puesto que el Yo siempre es crítico respecto del Todo.

Por otra parte, si renunciamos a las cosmogonías de todos los tiempos anteriores y nos atenemos a la visión y sensibilidad del Yo, el yo descubre que no está solo ni aislado, sino en relación con todo, que el pájaro canta para él y la flor perfuma para él. Entonces nace la sinestesia, la analogía, la metáfora. El mundo es un sistema de interrelaciones donde todo tiene que ver con todo.

El mundo se convierte en un libro legible si lo entendemos como continuidad, como continuum, y no fragmentariamente, como los clásicos, los antiguos y los primitivos. Todo puede relacionarse con todo: metáfora. El Yo es humorístico en cuanto que toma conciencia de su insignificancia en el universo. El Yo es metafórico en cuanto que se siente relacionado con todo, se siente *todo*, sin limitaciones religiosas, medievales, clásicas.

La literatura española del siglo xx es toda modernidad, como vamos a ver. El Yo está muy acusado en Unamuno y Valle-Inclán. La ironía está muy presente en los dos Machados (más significativamente y valiosamente en Manuel). El Yo es insobornable en Baroja. La con ciencia minutísima del mundo y del tiempo, al margen de toda la grandilocuencia del espacio, constituye la sustancia misma de Azorín.

Luego el 98 inaugura la modernidad en España, de acuerdo con el Modernismo, que hace rimar todo en todo, como debe ser. *Como es*.

Ortega participa del humor y de la metáfora. En Ortega hay ironía y metaforización constante del mundo (y no me refiero ahora, naturalmente, a sus metáforas oratorias). Lo del «origen deportivo del Estado» es una metáfora humorística. Y así tantas cosas. En esto no está la debilidad de Ortega, como querrían los chicos del contexto, sino su modernidad, su actualidad.

Pero la ironía y la metáfora llegan a su momento extático, sublime, supremo, en las glosas de Eugenio d'Ors, que este país se obstina en no leer. D'Ors, en esto, es muy superior a Ortega, porque la saludable tentación de la frivolidad le llevaba más lejos que al filósofo madrileño.

Entre los poetas del 27, hay humor en Alberti, sobre todo, y en Lorca. También en Dámaso Alonso. En cuanto a su capacidad de metaforización, es tan abrumadora que ni siquiera tenemos por qué hablar de ella. Las correspondencias del mundo con el mundo que establece Aleixandre, no las ha superado nadie. Hay humor metafórico y metáfora humorística en el primer Gerardo, quizá más que en nadie, cuando dice que el turista muere con el Baedeker sobre el pecho.

Se habrá observado en estas memorias mi insistencia y valoración de Gerardo. Es uno de los grandes del 27, preterido por su franquismo de ocasión. Gerardo no era franquista, sino sólo un católico del sentimental catolicismo santanderino.

Entre los prosistas de la Falange, hay humor y metáfora en Pemán y Foxá, lo que les otorga modernidad sobre sus compañeros de generación. Hay humor y metáfora en García Serrano, así como no lo hay para nada en Ridruejo o Sánchez Mazas, que van de clasicistas. Hay humor y bonhomía en Víctor de la Serna. Pero de todos éstos nos ocuparemos luego.

Hay humor y metáfora en César González-Ruano, el más escritor de todos ellos. Y en Eugenio Montes. Son modernos y siglo xx, pese a su ocasional vocación de clasicismo. Los escritores del exilio, por el contrario, suelen carecer de ambos dones, y esto tiene dos motivos (o varios): el escritor no es planta trasplantable, todos se quedaron en

Galdós; el escritor del exilio vive una tragedia histórica y cotidiana que le priva del humor y la metáfora. El exilio tenía el reloj oxidado. Pero también de esto se hablará a su tiempo en estas memorias.

La generación del 36, Rosales, Panero, Vivanco, Ridruejo, Miguel Hernández (que más bien es un nieto del 27 y no tiene nada que ver con ellos). El don metaforizador les hace modernos y siglo XX por encima/debajo de su clasicismo del Boletín Oficial. Los humoristas de *La Codorniz*: éstos sí que son el momento extático de la modernidad y la libertad, frente al neoclasicismo ágrafo del régimen de Franco. También llevan capítulo aparte en este libro, claro. Con Jardiel y Mihura por delante, hacen la gran revolución, subversión o revuelta contra todo lo instituido. Pero una revolución de altura que se ignora porque no se entiende. *La Codorniz*, como diremos en su momento, fue mucho más subversiva que el Partido Comunista en la denuncia y crítica del franquismo.

Pero disparaban por elevación. Toda la juventud disidente del oficialismo leía *La Codorniz*, quizá sin saber lo que leía. La ironía y el humor hacen aquí una crítica radical del sistema. El Sistema (mejor con mayúscula) vive de absolutos y tópicos. *La Codorniz* predica hebdomadariamente la ruptura del absoluto en hechos cotidianos y la destrucción del tópico. Es la revolución desde el lenguaje, cosa que entonces podía parecer banal (y se lo parecía al comunismo de catacumba), pero que, según sabemos hoy, a partir del estructuralismo y posteriores, es la más disolvente de todas las revoluciones.

Finalmente, en Cela, que cerrará este libro, hay un humor duro y una metaforización poderosa (su *Pascual Duarte* es una enorme metáfora de la España violenta y miserable, de la guerra) que nos incorpora plenamente a la modernidad, socapa de un realismo escueto que no es tal.

El *Pascual Duarte* se le ocurre a Cela durante su larga estancia, como soldado en guerra, en un pueblo extremeño, Torrejimenó. De modo que si la novela no se entiende como una metáfora del guerracivilismo español, es que no se entiende.

La España en guerra resulta así más actual, en uno y otro bando, más moderna que la España del exilio, con su calendario nostálgico y su prosa y su verso de principios de siglo.

Sólo se salvan los exiliados voluntarios y anteriores: JRJ y Gómez de la Serna.

## CÉSAR O NADA

La aparición del Yo se debe al Renacimiento. El hombre queda atenido a sí mismo, el universo es enigmático y ajeno, la Historia es arbitraria y sangrienta. Después de Galileo, la humanidad entiende lo que ya habían entendido los griegos, lo que un día expresó D'Ors: «Mis límites son mi riqueza.»

Al hombre desposeído sólo le queda el Yo. El siglo XVIII llama al hombre de otra forma: Razón. Pero esto no es más que una perversión roussoniana. El hombre es razón y testiculario. Así que en el XIX, con el Romanticismo, el Yo se entroniza desesperadamente. Nuestro siglo, que sigue siendo romántico, añade un matiz que le faltaba al Romanticismo: si efectivamente no nos tenemos más que a nosotros mismos, la situación es irónica y el siglo XX aporta la ironía, contra el dramatismo romántico. La ironía del Yo contra sí mismo (el exterior ha dejado de contar).

De esta larga enumeración vienen muchos escritores de nuestra centuria, y entre ellos Ruano, que destaca especialmente por haberle correspondido una generación, la joseantoniana, que quiere hacer soluble el Yo en el Imperio, como, del otro lado, el leninismo quería hacer soluble el Yo en el Sistema.

Ruano quizá no se entera mucho de todo esto, pero lo expresa bien en el título de una de sus novelas: *Ni César ni nada*. La singularidad de Ruano es que, en una generación de humanistas y clasicistas, de la que vamos dando aquí noticia, no tiene otro capital ni otra actitud que el Yo.

Ruano no podía ser falangista, y no sólo porque era monárquico liberal y alfonsino, sino por su individualismo y su escepticismo (lo uno es consecuencia de lo otro).

Ruano, políticamente, no era nada, y él mismo confesó muchas veces su indiferencia «patológica» por la política. Lo cual, en una apreciación exigente, equivale a ser de derechas. Y lo era. Como lo eran los *zazous* de De Gaulle que Malaparte encuentra en Roma.

A Ruano le he dedicado muchos artículos y hasta un libro entero, *La escritura perpetua*, de modo que sólo me interesa singularizar, en estas primeras líneas, lo que tiene de *distinto* a su generación y su bando. Esto no se vio ni subrayó nunca por sus coetáneos, que todo lo más llegaron a llamarle «cínico» o «pillo». Cuando era nada menos que la última llama encendida y obcecada del Yo en reinos tan comunitarios como el periodismo o el Movimiento.

La prueba es que le leían en la calle mucho más que a todos sus compañeros de grupo. Ellos querían ir a lo general por lo general, lo cual es una obviedad, y él iba a lo general por lo personal y particular, que en último extremo es lo que interesa a la gente. Como interesa el crimen del año, la boda del año, etc. El canibalismo intelectual y sentimental de las masas es algo con lo que hay que contar siempre, y por eso César les echaba piltrafas de su propia vida enferma, usada y cotidiana.

Hoy, con el actual auge del columnismo personalista, sabemos que César tenía razón sobre los directores de periódico, que sólo quieren objetividad, dato y aburrimiento.

Este columnismo nuestro, aunque politizado, viene todo él de César, gran confalonero del Yo en tiempos difíciles y colectivistas/franquistas. Sus Memorias, en 1950, fueron un inmenso best-seller de la época, cuando todavía un éxito editorial no se llamaba así, y es que la gente, censada y anonimizada por Franco, tenía ganas de que alguien le contase algo personal, concreto, el glorioso chisme literario.

Nada menos que eso ha representado César en la vida literaria de la larguísima posguerra, hasta su muerte en el 65, pero nadie ha caído en la cuenta ni se ha preocupado en demasía de estudiarlo. ¿A qué se debía su triunfo, a que escribía bien? Muchos escribían bien y mejor que él en la generación que venimos estudiando. Su triunfo se debía a que él daba vida, su vida en porciones, mientras los otros daban la Historia, la erudición y el trirreme.

A César, año 59, lo llevé a León a dar una conferencia y, aunque el salón estaba lleno,

la conferencia la dio realmente para mí, que mantuve con él un coloquio de más de una hora, más la conversación posterior y todo lo que escribí del caso. De 1960 al 65 lo traté mucho en Teide, su tertulia y despacho matinal, exiliado del Gijón. Teide era un bar-sotaniello en la esquina de Recoletos con Bárbara de Braganza, poco más arriba del Gijón.

Por encima nos pasaban los tranvías amarillos de los sesenta, como góndolas del asfalto (un alcalde fascista, Arias Navarro, los quitó, claro). Al lado había una tertulia de Sáinz de Robles y Tomás Borrás. A la de Ruano acudían Olano, Otero Besteiro, el escultor, Penagos, etcétera.

Yo le dediqué mi *Larra* y él me dedicó su *Caliente Madrid*. Llegaba por las mañanas, temulento, y dejaba sobre la mesa la pitillera de oro firmada por Alfonso XIII y las cerillas de la cocinera. (Oro sobre oro hubiera sido una hortez, o sea un encendedor de oro, que sin duda los tenía, pero en este juego estaba su dandismo.)

Su *Baudelaire* tiene una prosa incluso «comestible», como me dijera una vez el gran crítico y poeta Pablo Corbalán. La erudición de este libro se la puso la que entonces era su mujer. César me pagaba los cafés, yo entonces no tenía un duro, y un día me dijo de un escritor periodístico al que yo defendía tímidamente, «no escribe mal»:

—Pero tampoco bien —replicó.

Pepote Altabella andaba por allí. Y el comunista Meliano Peraile, que, estimulado por aquel estajanovismo literario de César, escribía más y más de prisa que nunca, en la mesa de al lado. Meliano había hecho la guerra de miliciano, pero, hombre noble, no dejaba de seducirse con la buena y veloz prosa de César. Como me parece que cuento en mi *Trilogía de Madrid*, Meliano y César eran, respectivamente, el escritor más lento y el más rápido del mundo, codo con codo. Pero la literatura no lleva a ninguna parte y da igual llegar antes o después.

A Teide iban unas chicas universitarias, que fumaban y estudiaban mucho. No nos miraban para nada. César les hizo una tercera de *ABC*, «Muchachas herméticas». Yo accedí a una de aquellas muchachas herméticas, María José Enríquez de Salamanca, y es un amor que me ha durado, no correspondido, toda la vida.

César tenía muchas y muy bien llevadas enfermedades, pero murió de cáncer de vejiga, 1965.

—La vejiga se me ha vuelto loca, Umbral.

Le vio Puigvert, le vieron en Londres y Nueva York. De estas ciudades, donde nunca había estado, se trajo artículos muy buenos, pero ningún diagnóstico tranquilizador. «Nueva York me parece una ciudad muy recoleta.» Yo había estado mucho en su casa, en sus fiestas, con el deslumbramiento de Mary, un poco pasé, y unos criados negros sirviendo unos manjares que no había un duro para pagar. A estas fiestas iban marquesas viejas, pintores olvidados y maduros que imitaban a César.

Al entierro fui a primera hora de la tarde, con Gerardo Diego, en un taxi. El Ayuntamiento le había puesto cuatro motoristas con plumero, como a Ramón. El pueblo lloraba en las esquinas, mayormente Acacia Uceta. César había pedido que le tendiesen en el suelo, como a los reyes antiguos. De la tarima a la Almudena. Raúl del Pozo, que le adoraba desde Cuenca, liberó la angustia mediante el sarcasmo, como acostumbra:

—Y pensar que ya no nos reiremos tanto hasta que se muera Azorín.



## GARCIA SERRANO, CON EL MACUTO AL HOMBRO

El pamplónico Rafael García Serrano era un falangista de prosa recia, ideas elementales, bondad humana y violencia política.

García Serrano, siendo paisano, era un profesional de la guerra. Quiero decir, de la guerra civil española. Como tantos españoles de su generación, a izquierda y derecha, tuvo en la guerra su juventud de sangre y pólvora, y ya nunca acertaría a separar aquella primavera negra de la guerra de su propia primavera vital. Lo que añoraba García Serrano, en sus libros y artículos, de apasionada lectura y escritura, no era la victoria ni la derrota, sino la guerra misma. Ya digo que es un mal generacional en ambos bandos.

Como novelista hizo *Plaza del Castillo*, *La fiel infantería*, etc. Y millares de artículos. Era el fascista puro y duro, el fascista pamplónico y elemental que vivió la guerra como unos sanfermines. Se creía revolucionario porque odiaba las democracias burguesas de Europa, «la gran puta», como le gustaba escribir.

Fascismo y comunismo nacieron para acabar con la farsa democrática del gran capitalismo internacional. Sólo que en el fascismo había trampa. Mucha gente no se ha enterado nunca de esto, y García Serrano era uno de ellos. Se sentía tan revolucionario como un leninista, sólo que todo lo contrario. Fue la confusión que sembró en algunas cabezas el nefasto José Antonio, por aplicarle el adjetivo que él aplica a Rousseau.

García Serrano era una pluma y un testiculario. Todavía le vi, ya viejo, en su tertulia de Mayte, pobre y honrado, creyendo en tantas cosas muertas, creyendo sólo, realmente, en su propia juventud perdida y luchadora. Tenía un bigote nietzscheano y un hablar dulce, todo lo contrario de su prosa.

Como García Serrano hubo muchos jóvenes españoles, muchos falangistas de buena fe, muchos hombres viscerales, engañados con palabras y metáforas más que con ideas.

García Serrano deja lo mejor de su talento literario en las páginas del *Arriba*, y luego de *El Alcázar*. Era un cronista nato, que podía llenar un folio de violencia, el siguiente de odio y el tercero ya de apocalipsis, pero sin perder jamás la calidad de la prosa. No estaba en el círculo intelectual de los Sánchez Mazas y los Eugenio Montes, sino en un falangismo de tropa y brama, en un frondor de metáforas y anécdotas, como cuando cuenta que los rojos en retirada les dejaron un gran balde lleno de leche, y todos bebieron, hasta descubrir que el fondo estaba lleno de mierda.

García Serrano, como digo, es el más representativo de toda una generación de equivocados y vitalistas. La vida y el desencanto, la traición de Franco a la Falange, no les enseñó nada, porque su equivocación *eran ellos mismos*, en ella *consistían*.

Entre los prosistas de la Falange, a los que dedico este apartado de mis memorias, García Serrano es figura singular, a la vez que muy representativa y repetida en tantos otros.

Nunca estuvo contento con nada. La traición de Franco, a que ya he aludido, no le desengañó, sino que acendró su falangismo, como el de tantos. Tantos que no se diluyeron en la victoria fácil, sino que, gracias a la hostilidad y la manipulación de Franco, siguieron firmes en la fe joseantoniana y se decantaron hasta el éxtasis por una revolución con camisa azul, aunque ya uno de sus fundadores, Ramiro Ledesma Ramos, había acabado diciendo que «la revolución hay que hacerla con la camisa roja».

## GIMÉNEZ CABALLERO, EN LA ALCANTARILLA

Dionisio Ridruejo opinaba que Giménez Caballero es el fundador del fascismo español. Ernesto Giménez Caballero participó en las vanguardias con revistas, libros, poemas y cosas. Era un Gómez de la Serna sin talento, que se lanzó al vacío de la metáfora, creyendo que en aquel momento todo valía, pero lo suyo suele ser malo, confuso y pobre.

Giménez Caballero es el Groucho Marx del fascismo español.

Decía Novalis que la religión es «poesía aplicada». Ese sentido utilitarista de la religión, que nos la hace odiosa cuando se apodera de la poesía, es el que tenía Giménez Caballero, que en los años treinta, a la hora de optar políticamente, en seguida se puso la camisa azul.

Con sus gafas romboidales, con su mono blanco de tipógrafo, GC se decanta, en su *Gaceta Literaria*, por el falangismo y la violencia, aunque su única violencia fue meramente verbal. Tenía el bigote mal colocado, como Groucho, y acabó de embajador de Franco en Paraguay u otro sitio así. Un desastre.

La escritura audaz de las vanguardias, *aplicada* a la política, o sea prostituida, le lleva a simplificaciones históricas donde caben las castañuelas y la Virgen. Franco, que desconfiaba de los intelectuales en general, no soportaba a ese intelectual de circo que fue Giménez Caballero, y el propio GC lo ha contado:

—Excelencia, cumplidos mis servicios en Hispanoamérica, espero una nueva misión que cumplir.

—Mire usted, Giménez, usted es escritor ante todo. Vuelva a sus libros.

Las gafas romboidales, la mala imitación de Gómez de la Serna, la imprenta ambigua, que estuvo al servicio del 27 y al servicio de Ramiro Ledesma. Etc. GC filma a Ramón en la verbena, y *Esencia de verbena* es lo mejor que hizo en su vida.

Una suramericana cursi escribió un libro sobre Don Juan. GC hizo el prólogo y yo el epílogo, o al revés, ya no recuerdo. Es lo único que nos ha unido en esta vida. GC trata de enlazar con las vanguardias, pero su torpeza es infinita. Luego, en la Salamanca bélica, se sube al púlpito de la catedral y recita unas salmodias sobre Madrid, contra el Madrid republicano. No hacía más que perjudicar al franquismo con sus inventos. Pero es uno de los primeros prosistas de la Falange y por eso tiene que estar en este libro.

Las teorías históricas simplificadoras estuvieron muy de actualidad entre los escritores de posguerra, y en esto GC era el maestro de todos ellos. Síntesis que enlazan a los Reyes Católicos con José Antonio y a Cisneros con el sindicato vertical. Un puro juego de prosistas con venia (pero no veniales), que habían copiado de D'Ors este género. Sólo que en D'Ors las síntesis son asombrosas y lúcidas, como en Goethe, y en los copistas llegan a resultar cómicas.

El campeón de esta comicidad es GC.

Tenía la facilidad de escribir seguido, la facilidad de asociación de cosas dispares, que es la gran cualidad poética del ensayista (la «analogía» cantada por Paz), pero todo en él quedaba y queda arbitrario, improvisado, nervioso.

GC, la prosa más bélica del Movimiento, nunca estuvo en la guerra, claro. Estos intelectuales y pseudointelectuales de la Falange se sirvieron de su condición de tales para no ir al frente. Franco los toleraba, pero no les respetaba.

GC, como tantos otros vanguardistas, fue un militante fanático de la Falange y el franquismo. El caso no es singular. Las vanguardias europeas se hicieron de Stalin, como André Bretón, y las italianas de Mussolini, como Marinetti.

La vanguardia fue una ruptura con la sociedad burguesa. Los fascismos y los comunismos también. Maiakowski creyó en la revolución hasta que dejó de creer y se suicidó. Ledesma Ramos creyó en el fascismo hasta que comprendió, como quizá ya hemos escrito en este libro, que «la revolución sólo se hace con la camisa roja».

De GC no quedará nada, salvo su grouchismo personal y literario, porque muchas de

sus metáforas suenan a chiste más que a poesía. Últimamente hubo un amago juvenil de reivindicación de GC, como de Cansinos. Ninguno de los dos ha prosperado. La mediocridad supera difícilmente la prueba de la posteridad. GC no fue más que un franquista a quien Franco no quería ni ver. Éste sería su mejor epitafio.

## PEMÁN, SEÑORITO DEL MAR

José María Pemán, antes de la guerra, fue el Ortega de la derecha. Pemán es un gaditano-jerezano que hace la prosa, el verso y la política con pulcritud, serenidad, gracia y oratoria. Es orador en todo, hasta cuando escribe, como el propio Ortega.

Cuando parlamentario por la derecha, sus discursos no funcionaban por demasiado perfectos y terminados. Pemán tiene el talento de la facilidad y la facilidad del talento. En los años setenta le visité en su casa andaluza y, sobre la mesa del despacho, tenía un crucifijo y una foto dedicada de Jean Cocteau. Esto era Pemán: una fe fija y austera y, a partir de ahí, un vuelo frívolo y brillante por la vida y la literatura, incluso por la política.

Siempre tuvo una cosa provinciana de señorito del mar, pero era fundamentalmente bueno y esto se nota en todo lo que escribe y todo lo que hace. Era un monárquico de razón, como García Venero llamó a Alba. Aquella vez, en su casa, me lo dijo:

—Mire usted, Umbral, para esto de escribir no hay más que un secreto: ser fiel a unas pocas cosas, muy pocas, pero muy fiel, y reírse de todo lo demás.

Esas pocas cosas de Pemán eran la religión y la monarquía. De todo lo demás se burló largamente, gaditanamente, y yo hasta sospecho que también le habría gustado reírse en algún momento de sus fidelidades. Se le ve la tentación.

Siendo yo aprendiz de articulista fue uno de mis maestros en el género, desde sus terceras de *ABC*. Naturalmente, no me interesaba nada lo que decía (porque no era lo mío y porque no estaba yo en edad politizada), sino que me interesaba mucho cómo construía la frase, la idea, el artículo todo.

Pemán tiene unos años veinte y treinta de mito joven de la gran derecha, con su teatro y sus artículos (su poesía siempre se leyó menos), y luego tiene un papel discreto cerca/lejos de Franco, pues que en el fondo no tenían nada que ver. El monarquismo implícito de Pemán era la crítica callada al caudillismo. Sólo siendo muy viejos ambos, Franco y Pemán, éste se desmadra un poco contra el dictador. La mujer de Pemán, una Domecq, le frenaba mucho en su simpático ímpetu de anarquista de derechas, y al enviudar es cuando se desmelenaba y hace críticas al franquismo vivo que sólo se le podían tolerar a él, aunque en su tomo de obras «inéditas y vedadas» hay piezas maestras de la revuelta de un intelectual contra su jefe.

Pemán, en la larguísima posguerra, hasta su muerte, siempre fue un crítico irónico del franquismo desde su liberalismo donjuanista. Estuve con él en Barcelona, un Día del Libro, y firmamos juntos en la misma caseta. Conservo foto del encuentro. Pero los dos estábamos ya muy sordos y el diálogo fue difícil, pese a los servicios de una de sus hijas.

Pemán me dedicó dos o tres terceras de *ABC*, la primera a propósito de mi primer libro, sobre Larra, y esto fue para mí consagradorio, aunque entre mis amigos de la izquierda ortodoxa quedaba un poco raro.

Pemán es cronológicamente «un 27», pero su poesía no tiene nada que ver con eso. La derecha quiso promocionarle como el otro gran gaditano universal, con Alberti, y eso nunca ha funcionado mucho, por ideas políticas y poéticas. Para Pemán se ha llegado a pedir el Nobel.

Ahora, los gamberros de su pueblo derriban su estatua algunas noches.

Pemán es uno de los grandes prosistas de la Falange, sin ser falangista (salvo de correaje), pero me consta que los falangistas y los franquistas le odiaban. Pemán tiene una parla de limpiabotas jerezano que yo no cambio por nada.

Sus influencias más evidentes, como ensayista y articulista, son Ortega y D'Ors, más la gran formación humanística y escolástica que guardaba entre pecho luchador y espalda burguesa.

Creo que era un hombre fundamentalmente bueno, pero encima tenía la gracia de salpimentar su bondad —eso tan soso— con un ingenio y una ironía absolutamente

modernos, ya que la modernidad no es sino la mirada crítica del hombre sobre sí mismo, el desdoblamiento, que principia con los románticos y sigue con los poetas malditos y los surrealistas. Pemán, pues, no podía ser un reaccionario, habiendo quedado como tal. En la intimidad, le sobraba gracia y perspectiva para burlarse de todo.

Eso es absolutamente moderno y siglo xx.

Pemán está hoy olvidado, pero también lo está, en otra proporción, Ortega. El olvido es un dulce cementerio donde se aloja al escritor para siempre o para unos años, hasta que surge un joven que le reivindica.

Pemán lo que pasa es que anduvo siempre metido en política, cuando no era nada político. La tentación de la política es frecuente en el escritor español, ya que sólo como escritor no va uno a ninguna parte. Hay que apuntarse a la izquierda o a la derecha para que tus chistes tengan gracia y tus metáforas resulten brillantes.

Pemán, como todos, fue una víctima de la forzosidad política de la vida española, pero yo sé que él se hubiera quedado muy a gusto en su Cádiz/Jerez, haciendo versos y prosas líricas, como solitario, exquisito señorito del mar (aquel lazo, ay, que llevó tantos años en lugar de corbata).

A mí me quiso.

## VÍCTOR DE LA SERNA: EL FORAMONTANO

Si con alguien hubiera que emparejar a Víctor de la Serna, dentro de esta generación de prosistas de la Falange, sería con Rafael García Serrano. Lo que les identifica es la prosa castiza y recia. Lo que les diferencia es el tono violento, siempre beligerante, como continuando la guerra por otros caminos, de García Serrano.

Víctor de la Serna, de ilustre estirpe literaria, en ascendentes y descendientes, recupera la España viajada y rural un poco a la manera del 98, como antes Cela. VS tiene oído para las hablas del pueblo, para los localismos, para descifrar el lenguaje del pan y el vino de cada pueblo minutísimo de España.

VS hizo *La ruta de los foramontanos* y otros libros de viajes, que primero fueron crónicas de periódico. Como el 98, ya digo. Sólo que el 98 era crítico y VS, en la posguerra, sólo canta lo optimista, lo hermoso, la vaca preñada y la moza cantarina, el racimo cargado y el vino viejo.

Su gran prosa, en fin, tiene una segunda intención de glosa política de la España de Franco. Pero esto no le resta mérito, en absoluto, ni gracia ni elocuencia, a su vuelta al casticismo, que fue el gran giro cultural de la Victoria.

VS es facundo, comedor y bebedor, feliz, un hombre de exterioridades que sabe ver las cosas naturales y decirlas.

No hace filosofía de España, pero la filosofía va por dentro.

Periodista puro, fundó y dirigió periódicos, como *La Tarde*, una cosa muy dentro del elitismo falangista (que venía de Ortega) y que no duró nada. Pero era un hermoso papel.

Lo que pasa es que el periodista estaba doblado de escritor y sus crónicas de viaje, recogidas en libro (como que eran libros), nos devuelven al casticista sin arcaísmos. Es curioso, y me parece que no se ha estudiado nunca, este eterno contraste del casticismo español con la modernidad y universalidad de sus modales.

A ver si me explico: Quevedo, Vélez, Villarreal, la picaresca, Larra, el 98, Ortega, la generación falangista, los poetas del 36, García Lorca, Cela, Víctor de la Serna, hacen un casticismo de intención, cuando lo hacen, pero su cultura europea de señoritos les traiciona todo el rato, de modo que lo que sale es un casticismo larvado de cosmopolitismo, o a la inversa. En el casticismo de Unamuno hay mucho griego, como en el de Quevedo hay mucho latín. En el casticismo de Larra hay mucho afrancesamiento. Gómez de la Serna hace un madrileñismo tan universal como el parisismo de Apollinaire.

Y siguen las firmas. El casticismo de Azorín también es una variante del afrancesamiento. Hay momentos en que Azorín parece un francés viajando por España, y quizá son los mejores.

El universalismo de Ortega está lastrado de casticismo madrileño. El decadentismo parisino de Ruano preña su madrileñismo. Estos casticistas oficiales no lo son a la manera de Mesonero, sino que ni siquiera son castizos.

El madrileñismo de Baroja es centroeuropeo y un poco vasco.

Víctor de la Serna, que había pasado por todas las culturas, incluida la de nuestro siglo, ya no podía jugar a racial, como García Serrano, sino que en su facundia viajera y aldeana se le transparentan muchos saberes internacionales. No digo que esté jugando a pastorcita como las princesas de Versalles, sino que el casticismo se redime en él, como en todos los que he nombrado, por un conocimiento del mundo que se ve a trasflor en su prosa sólo pretendidamente caminera.

Y ésta fue nada menos que una de las contradicciones de la Falange: que quisieron hacer tradicionalismo, cuando ocurre que su juventud venía preñada de vanguardias, surrealismo, Valéry, Paul Morand, Blaise Cendrars, Saint-John Perse y otros poetas totales del mundo total.

Esta contradicción la ha visto mejor que nadie Dionisio Ridruejo, a efectos políticos,

cuando diagnostica que el culto de la Falange a la tradición no era compatible con sus fervores revolucionarios. VS no se plantea estos problemas, claro, pero su prosa, tan rural, nos resulta muy moderna y ciudadana. Lo cual no da nunca el pastiche, sino un interesante machihembrado de españismo y modernidad.

A efectos estilísticos, VS es uno de los primeros en esta generación de prosistas de la Falange que me he inventado en este libro. Pero no sólo por la calidad recia, ultramontana y alegre de su prosa, sino por el conflicto que nos plantea a los críticos y los memorialistas. En él está el cruce entre casticismo y modernidad. Problema no sólo literario, sino vivencial.

Como que es la gran encrucijada histórica de España.

## CUNQUEIRO, UN HOMBRE QUE SE PARECÍA A ORESTES

Álvaro Cunqueiro es un genio literario en gallego y en castellano, en verso y en prosa. Álvaro Cunqueiro no tuvo más gloria, en vida, por dos razones: su cerrado mundo galaico y su militancia falangista. Esta militancia, naturalmente, era estética y acomodaticia, pero ahí está.

AC tenía personalmente la doble papada de los Papas, que les hace más Papas, una bondad de hombre que sólo quiere comer bien y una alegría boccacciana y nada estruendosa. Era una alegría de vivir a media voz. Creía realmente que Mondoñedo era la Roma galaica y, por lo tanto, el centro del mundo.

Álvaro es el Aretino español del siglo XX, y todo lo que escribió tiene al fondo unas divinas palabras, un latín callado y resonante que es el ritmo secreto de su estilo. Tiene la afabilidad obesa del hombre que conversa a diario con los ángeles y les explica teología, pues que los ángeles, seres puros, suelen ser un poco analfabetos.

A mí me dijo un día, comiendo en un oscuro y magnífico restaurante, en la calle San Roque de Madrid, frente al periódico *Informaciones*:

—Todavía no he terminado mi libro sobre los ángeles porque hay un ángel que no acaba de aparecérseme, y no puede faltar en el libro.

—¿Qué hubieras querido ser en esta vida, Álvaro?

—Cocinera de un ministro.

Era un hombre que se parecía a Orestes, pero en gordo.

Hizo un periodismo literario de primera magnitud, como toda esta generación, retratando al pueblo gallego con más sentido estético que otra cosa. Y hasta dirigió periódicos, como *El Faro de Vigo*. Al final parece que tuvo un lío de cuentas con la compra de papel y le echaron.

Era un golfo celestial.

Tenía una esposa y una amante. Se había obstinado en vivir como un cardenal renacentista. Sus libros son deslumbrantes, sorprendentes, magnos de invención y estilo. No se puede hacer mejor lo que él hizo. No es novelista estricto, sino un fabulador que a veces se pierde en su propia fábula. Cuando venía por Madrid me invitaba a comer y sólo mi bizarra juventud de entonces podía soportar aquellos menús. Álvaro es uno de esos genios distraídos de los que este país se distrae. Se le están haciendo a Torrente Ballester, un mero artesano de la novela, honores que jamás se le hicieron a Álvaro, un genio, un inspirado.

Quizá lo que ocurre es que en este país todavía no nos hemos movido del realismo, y lo de Álvaro no interesaba porque «no era verdad». Claro que él mismo cultivó un localismo excesivo y suicida para el escritor, lo cual no tiene mucha importancia si consideramos que a Álvaro no le importaba nada la gloria. La gloria, para él, no iba más allá de Mondoñedo.

Álvaro, sabiendo mucho, es uno de esos falsos eruditos que prefieren inventarse las erudiciones, y en esto pertenece a la raza de Borges y de algunos anglosajones. Lo mucho que sabe lo transmuta poéticamente en otra cosa.

Álvaro es un monedero falso de la literatura, como Borges, no por falta de erudición, sino por sentido poético de la erudición. Cuando ya lo sabe todo, prefiere inventarse un saber paralelo, y de esta falsía nace su literatura y su genio.

Aunque le dieron tardíamente el premio Nadal de novela, Álvaro siguió sin ser leído. Álvaro, para mí, es un test de la sensibilidad nacional. Aquí nunca ha arraigado Lewis Carroll, salvo cuatro exquisitos. Los españoles no nos hemos movido nunca del realismo, desde el romance del Cid hasta el teatro de Benavente. Sólo entendemos el arte como una ciencia aplicada, como una explicación o moraleja de la vida. De ahí no ha salido nuestro gusto estético ni literario. Así no podía ser que entendieran a



Cunqueiro. Otra vez será.

Álvaro sabía de ángeles, de putas, de minifundistas gallegos, de griegos, de cardenales y de falangistas. También sabía algo de vinos y de setas. Tenía por norma lavarse poco los pies, en lo cual quizá llevaba razón, y por los pies le entró la muerte.

No parece un escritor español. No parece un escritor gallego. Álvaro es singular y la singularidad, en España, se paga. Alguien dijo que, aquí, «ser diferente es un pecado».

El Movimiento le glorificó mal, le perjudicó. La izquierda antifranquista, tan unidimensional, ni siquiera le tenía en cuenta. Ahora que la juventud está en Carroll, García Márquez, Virginia Woolf y todo eso, debiera volver Álvaro, que es de la escuela, pero la fascinación de los nombres en inglés es lo que manda.

Se lee más un idioma que una literatura. El inglés, ahora, tiene fascinación por sí mismo, como antes el francés, aunque lo escriba un imbécil. Esto no es más que un esnobismo de analfabetos ilustrados. Yo creo que Cunqueiro no volverá nunca, porque ésta era su oportunidad y no ha vuelto.

Venía poco por Madrid y ahora lo siento, porque hubiera yo podido echar una gran tripa, como la suya.

## PEDRO DE LORENZO, SOLO

No sé si fue falangista, pero entra con los prosistas de la Falange. Y de los mejores. Pedro, extremeño, hace carrera en el periodismo literario de Madrid. Y además hace novela, libros de viajes, ensayo, biografía, un poco o un mucho de todo.

Tiene problemas políticos con Juan Aparicio, el censor napoleónico de Franco, se acojona y hace ya para siempre una literatura imparcial, de gran estilo frío, sin una sola idea (no las tenía o las tenía/temía). El tópico dice que es el doble malo de Azorín. A mí me parece que su énfasis viene más y mejor de Eugenio d'Ors (a quien cita mucho).

Cara de niño pulcro y listo, redicho, sin barba, primero de la clase y último de la vida, ay. A Pedro de Lorenzo lo trato en la vida social literaria, aunque él la frecuente poco. Funda *Garcilaso* y la *Juventud Creadora* con García Nieto, un capitán mucho más cálido, lúcido, emocionante y vital. Sin ser periodista para nada, vive muy bien del periodismo, siempre. Fui a pedirle trabajo al *ABC*, subiendo aquella dificultosa calle de la Ese (hacía una ese), donde había habido una checa cuando la guerra y donde vivió Atard, el temido inquisidor rojo. Pedro estuvo frío y cumplidor.

A veces almorzábamos con el entrañable José María Alfaro en los restaurantes de precio. Los dos estaban borrachos (yo entonces no lo probaba) y me leían versos. Pedro me dijo una vez:

—Yo en el *ABC*, Umbral, estoy de reina madre.

A poco destronaron a la reina madre y se fue a tomar por retambufa. Escribió *Diario de la mañana*, venganza literaria, y ni siquiera este libro de escándalo llegó al público, porque Pedro lo enfría, lo enfriaba todo con su estilo lapidario, mármol tipográfico. Tiene unas obras completas con prólogo de Hernández Gil, su paisano. Pongo ahora delante sus *Memorias de un joven creador*, tema que me apasiona. Pedro tiene la virtud inversa de apagar sus fuegos interiores mediante un estilo afectado. Toda la biblioteca forrada de lo mismo, en piel, su casa parece más bien una zapatería.

Un día le dijo a Carlos Luis Álvarez, en las escaleras grandiosas e impresionantes del viejo *ABC* de Serrano:

—Tú y yo, Carlos, somos dos escritores sin público.

Carlos Luis, tan leído, naturalmente le montó el cirio. Pedro ha tenido siempre conciencia de su soledad y a veces la justifica pensando en la inmensa minoría juanramoniana. Pero eso no vale con un novelista. Es un escritor para escritores, que es como ser un pianista para pianistas. Y los escritores saben de sobra de dónde viene. Le ven venir. Su capitán, García Nieto, queda fuera de estas memorias por razones cronológicas (el libro va a terminar con Cela), pero me parecía que la nómina, que no centón, de los escritores de la Falange, no quedaba completa sin Pedro, más característico que muchos, aunque no fuera falangista.

A mí, que soy un lector degenerado, de Pedro me gusta todo, menos las novelas. Las claves de su incomunicabilidad (incluso habiendo escrito tanto en los periódicos) son dos: el estilo marmóreo y la ausencia de ideas, de compromiso, de actitud.

Orador asombroso, jamás transmite una emoción, un odio, una aversión, una simpatía, una pasión. Eligió ser intocable y se ha quedado solo. Peinado para atrás, muy recio, como toda su generación, en él resumo a otros escritores que aquí no caben, por razón de mi plan.

La moraleja o bastardilla es que el escritor tiene que ser caliente y estar pegado al lector, a la vida. El mejor estilo es el de la calle, como bien sabía Unamuno.

A Pedro lo veo en recepciones monárquicas y cosas así. Traje gris con rayita, juventud perpetua y falsa, amistad verdadera. ¿Juventud creadora? No era un creador.

Más bien un sabio recreador.

## **La generación del 36**

Tu piel tiene costumbre de paloma.

LEOPOLDO PANERO

## LA GENERACIÓN DEL 36

Se ha llamado generación del 36 a un grupo de poetas de derechas que, habiendo despuntado antes de la guerra, llegan a su apogeo, perigeo y plenitud en la postguerra. Se ha querido incluir entre estos poetas a Miguel Hernández, pero Miguel Hernández es más bien el sobrino de pueblo del 27, y nada tiene que ver, ideológicamente, con este grupo. Grupo que constituyen Rosales, Panero, Muñoz Rojas y Vivanco. Partiendo de formas clásicas gloriosamente actualizadas, y participando de la poesía nueva del siglo XX, estos poetas encierran en sí una contradicción fundamental entre la manera de escribir y los contenidos o verdades de su poesía, que son un canto burgués como pudiera haberlo hecho Gabriel y Galán, sólo que en moderno. (Todo esto, aparte su poesía política, caudillista o falangista, que no hay por qué recordar ahora.)

Así, Luis Rosales, a la madre:

*Para que no te quedes huérfana de hijo,  
para que no te falte yo, como me faltas.*

Así Leopoldo Panero, a la esposa:

*Tu piel tiene costumbre de paloma.*

Así Luis Felipe Vivanco:

*No te parezcas nunca, oh cañariega,  
oh alma,*

*más que al valle del Tiétar  
o al resol de la Sagra.*

Así Dionisio Ridruejo, a su hija recién nacida, cuando habla de jugar «a confundir tu carne con mi alma».

Son singulares poetas que hacen la nueva poesía burguesa con buenas maneras y con mucho talento. Claro que en el 27 también había muchos burgueses. Antes de entrar en el estudio de la generación del 36, poeta por poeta, quisiera decir que a casi todos ellos los he tratado, de casi todos he sido amigo y siempre me parecieron unos seres humanos excepcionales.

Dimitidos secretamente de la épica de la Victoria, se dedican a cantar aquello que creen y por lo que lucharon: *La casa encendida* de Rosales, o sea el hogar. Frente a ellos se alzaría en seguida la poesía social, que no era sino comunista, de José Hierro, Blas de Otero, Celaya, Ángel González, etc., que, por actual, dura, beligerante, arriesgada y hermosa llegaba mucho más a la juventud, que suele ser el único público de los poetas.

Y esto tanto en libro como en recitales de fábrica o Universidad (cuando se podía).

Tras la generación del 36 viene un grupo repetitivo, el garcilasismo, con una personalidad excepcional, José García Nieto, y prosistas como Pedro de Lorenzo. Del garcilasismo, curiosamente, sale Camilo José Cela, que cerrará este libro. Pero Cela nunca hizo garcilasismo (por entonces sinónimo de poesía oficial), y ahí está su libro de versos *Pisando la dudosa luz del día*. Le tiraban más Góngora y el surrealismo.

Esta contradicción interna entre fondo y forma (y perdón por tan mostrencas simplificaciones), verso casi de vanguardia, metáfora audaz y mensaje burgués, es la grieta que deja sin validez a tan valioso grupo, que nunca fueron populares ni acabaron de llegar a la gente. Se les identificaba demasiado, e injustamente, con la gloria oficial.

¿Quiere decirse que el fondo tiene que estar de acuerdo con la forma? Qué antigualla, qué antiquité. Quiere decirse que no hay fondo ni forma, sino un todo que es el poema, y que estos poetas burgueses por una parte, y los «sociales» por otra, se arruinan a sí mismos por el exceso de «mensaje», como se decía entonces.

Las generaciones actuales les han olvidado, salvo el clasicismo impar y la música de José Hierro. Pero los del 36 eran media docena escasa de poetas auténticos, verdaderos, y hay que tenerlos en cuenta. Son una generación fantasma que nunca han llegado al gran público («a la inmensa minoría» de la lírica), porque se equivocaron

de mensaje, y sobre todo de tono, pero deben quedar por versos como éstos, de Luis Rosales, un poco machadianos:

*Duran las cosas sencillas,  
su vivir triste y honrado,  
dura el paso sosegado  
del Duero por Tordesillas.*

## EL ENCENDIDO LUIS ROSALES

Luis era un león azul. Una fiereza lírica, quiero decir. Le había leído mucho. Fui a llevarle un cuento para su revista, *Cuadernos hispanoamericanos*, que hoy ha eternizado Félix Grande, y me recibió de pie, en un pasillo, pero cordial y sin urgencias. Luis monologaba de pie, sentado, de viaje, con alcohol, sin alcohol, en cualquier parte. Luis era un genio monologante que tenía la cabeza leonina, inusitada por unos ojos azules, fijos y sabios, y tenía una cosa maciza y responsable de cuerpo que da razón de sí. Rosales era tan corporal que desbordaba, y su sabiduría de parla tenía un bordado granadí, un acento teológico de Andalucía que hacía irónico y patético todo lo que iba diciendo. A mí Luis me parecía un inmenso poeta burgués, como he dicho ya del 36.

Luis estaba muy convencido de ser un gran poeta, y lo era, sólo que su mensaje no interesaba cuando tenía que interesar, en la posguerra. A mí sus experiencias en verso libre me interesan menos. Me parece que, como Lorca y el propio Alberti, acierta más cuando rima.

El verso libre, si no se es Pablo Neruda, lleva a la poesía conceptual.

En el verso libre de Rosales hay muchos conceptos que no son poéticos. Su prosa lírica, como *El contenido del corazón*, me parece de lo mejor en el género, con Aleixandre, Juan Ramón y pocos más, aunque Gerardo decía que le mareaba.

—A Franco tenemos que agradecerle que nos librase de la guerra mundial, Paco.

—Bueno.

He pasado con él algunas noches de vino y rosas. Siempre fue cordial conmigo, comprensivo, retentivo, y siempre me decía lo mismo:

—Lo tuyo, Umbral, es bueno, está muy escrito.

¿«Muy escrito»? No sabía él la velocidad, la urgencia metafísica con que escribo yo. Como ensayista nos deja *Cervantes y la libertad*, que es un gran libro que, no sé por qué, nació muerto. España es así.

Luis era un poeta inteligente, cosa difícil de encontrar. Las ideas se le resolvían en versos y los versos en discurso, siempre que hubiese algo para calmar la sed. Hizo *La casa encendida* y otras cosas. Todo lo hacía bien, con gran dignidad y unos repentes de inspiración que le dejan a uno tieso.

Me llamaba todos los años para dar una conferencia en Cultura Hispánica, en primavera, y yo iba por él, ya que pagaban una mierda. Luis era bueno y soberbio, y llevaba sobre sí el caso Lorca, que Félix Grande resolvió con generosidad y puntualidad. Pero uno cree que Luis, después de aquello, debió darse de baja en la Falange. No lo hizo, y esto es lo que le ha separado para siempre del tronco central de nuestra lírica moderna.

Ya de viejo le salió un amor judío y violento, del que nacerían varios libros arrebatados.

Onetti, su protegido, me decía:

—Luis no debe hacer eso. Pobre Maruja.

Y yo:

—Un poeta debe hacer lo que le da la gana. Este amor ha sido una refluoración para Luis, que no para de escribir.

Ya dijo Bernard Shaw, más o menos, que el artista tiene que empezar por asesinar a la familia. Pero Onetti es o era un puritano, con ese puritanismo que da el mucho vino, que a todos nos vuelve muy éticos. No hay cosa más ética ni justiciera que un borracho.

Anduve entremedias de los amores de Luis con la judía y puedo decir que ella era una tardía consagración de la primavera para él. Cómo rayos se puede renunciar a eso. El poeta no puede ni debe. Luis vivió de viejo lo que no había vivido de joven, cuando era el cantor falangista de la familia eucarística. Y es que la vida siempre se toma su revancha sobre la retórica.

Luis Rosales era un león azul, me parece que ya lo he dicho. Hasta que el alcohol le pegó el trallazo y se quedó en momia de los cócteles. Poco después moriría. Pero todavía le recuerdo en el entierro de Dámaso Alonso, maniatado de rosario, rezándole al cuerpo presente del amigo.

Luis llevaba grandes y hermosos nudos de corbata, casi románticos, y yo le ajustaba el nudo, en los últimos tiempos, cuando se le caía un poco. Maruja le arrastraba por las fiestas, no sé si por voluntad de él o de ella. Parece que un muerto haciendo vida social queda mejor que en el ataúd. A los muertos les sienta bien el aire libre y hasta el aire acondicionado.

1962. Yo era un joven advenedizo, con foulard sudado al cuello y olor a pensión triste. Rosales estaba cansado de recibir jóvenes escritores de provincias. Luego me lo ofrecería todo, hasta la conquista de América, cuando ya a uno todo le daba igual:

—Gracias, Luis, pero no.

Nunca se sabe si el novel va a saber boxear. Uno lo hizo lo mejor que pudo. Luis era un poeta total que pudo hacer más de lo que hizo, con mayores motivaciones vitales. El triunfo pequeñoburgués de Franco malogró a esta generación y a otras. Me parece que ya se ha dicho en estas memorias. Eran libres de cantarlo todo, pero ese todo era la Nada.

En el entierro de Dámaso le vi la última vez. Ya no articulaba palabras. Era como un desenterrado que venía a dar tierra al amigo.

Luego dicen que se murió.

## RIDRUEJO: LA VIDA EN VERSO<sup>[1]</sup>

Dionisio Ridruejo, como todos los poetas de la Falange o generación del 36, cultivó a Garcilaso, a los clásicos, e hizo mejor que nadie el soneto normativo y frío. También dominaba las otras formas tradicionales.

Este volumen, de carácter casi familiar, no contiene tantos inéditos como anuncia, ya que un buen lector de Ridruejo —yo mismo— recuerda muchos de los poemas ahora antologizados. En cuanto a los dibujos casuales que ilustran el volumen, obra de Ridruejo, son directamente malos, y andan entre el surrealismo y Jean Cocteau, pero en aficionado. Se descubre en estos dibujos, pues, que DR, atento a la cultura del mundo, vivía en contradicción no sólo con la ética franquista, sino con su estética.

De esta contradicción acabaría haciendo DR el eje de su vida, que, siendo tan singular, no ha trascendido hoy a los jóvenes, como podría esperarse. Yo creo que no ha trascendido porque su poesía se encofra en un neoclasicismo que la esteriliza. Ridruejo es hombre de pasiones, pero el imperativo clasicista de su momento —como a Pedro de Lorenzo en la prosa— le impide desgarrarse, abrirse, llegar a emocionarnos, salvo en los poemas a su hija recién nacida, que él mismo reivindica entre los mejor de su producción.

Recuerdo una presentación que le hizo Cela en *El Brocense*:

—Este mozo desmedrado que aquí veis no ha hecho otra cosa en la vida que equivocarse.

O los versos de Gabriel Celaya:

*Al llegar al soneto tres mil trece  
la máquina Ridruejo se detiene.*

Efectivamente, había algo de maquinismo y mecanismo en esta facilidad para el soneto que tiene toda la generación falangista del 36, como luego sus sucesores garcilasistas. Les faltó enterarse (y esto es extraño en persona tan lúcida como Ridruejo) de que su maestría no servía para nada. Confundieron maestría con inspiración, lo cual está muy en la estética falangista. Ridruejo, de biografía mucho más rica y habitada que sus compañeros, pudo haber vitalizado su verso con poemas más directos, emocionales y emocionantes, pero el mito generacional del clasicismo lo dejó todo marmóreo y frío.

Había un poeta y había una biografía, pero nunca se encontraron. Esto es culpa de la Historia, aunque no participo en absoluto de la coartada del *contexto* para explicar a un escritor. Quizá soy el mejor lector que Ridruejo ha tenido en España, verso y prosa, y uno de sus mejores oyentes (le visitaba en su casa de la calle Ibiza, entre estufas, suéters, calefacciones y papeles dispersos por el suelo de su traducción de Josep Pía, *El cuaderno gris*). Quizá por eso pude hacer un buen retrato de él en mi *Leyenda del César Visionario*.

Hasta me prometió un prólogo para un libro mío, que la muerte frustró.

En nuestras conversaciones del tardofranquismo pude recoger su odio a Tierno Galván, que él imaginaba su gran rival en la democracia venidera. Yo me callaba, pero estaba por Tierno.

Siendo gran poeta clasicista, yo de Ridruejo prefiero la prosa, donde se manifiesta por libre, disperso, ameno y lúcido, sin la fajadura del soneto y las medidas clásicas. Aunque nunca es un prosista barroco ni desmadrado, que eso no estaba en él. Me decía que lo que más le había costado era hacerse una prosa, y no estaba muy seguro de la suya, que no era un alarde de estilo, pero sí de precisión y moderación.

El gran inédito de este libro es cuando él y César González-Ruano, en Sitges, años cuarenta, juegan a plagiar el uno al otro: he aquí el soneto apócrifo de Ridruejo escrito por Ruano:

*Habita el labio apenas presentido,  
volumen de tu voz y rendimiento,  
la sangre de mi oscuro entendimiento*



*en bosques que tu amor ha prometido.  
Puebla tu sombra el ámbito perdido,  
oh voz y sangre de mi grandimiento,  
edificio de luz y monumento  
alzado en la ordenanza de mi oído.  
Mi vida se reclina mansamente  
en la orilla del orbe taciturno  
de tu presencia muda y dolorosa.  
Colma mi nervio inevitablemente  
el orbe que convoca tu ancho mundo  
geometría perfecta de la rosa.*

De donde sale que César lo podía hacer todo y que tenía bien sujetos los dulces tópicos de Ridruejo (todo poeta los tiene).

También hay, como en todo *plagio*, una ironía respecto de lo plagiado, una respetuosa caricatura y una denuncia. Ridruejo, a su vez, correspondería a Ruano con un soneto que dice:

*Criaturas de sombra, dientes desabrigados,  
dinastías de cal muriéndose en tinieblas...*

DR, tan vehemente en la palabra política, parece como que le tiene miedo al verso y a la prosa. Procura ser siempre muy razonable. Demasiado. No se concibe un poeta «razonable». La frigidez innata a la poesía de DR, víctima de la perfección formal, como en tantos otros de su generación y subsiguientes, trata de compensarse en este libro con un precalentamiento de notas biográficas, apuntes y cosas que nos dan la grande y contradictoria dimensión humana de Ridruejo, pero que no llegan a desmentir lo que hay de mecanismo en su poesía.

Había muchas cosas que en el franquismo y la Falange no se podían decir, entre ellas el sexo, claro, y aquí la autocensura se alía con la interesada moda clasicista para no decir nada. Todavía cuando se va a la División Azul, a Rusia, Ridruejo es un fascista convencido, como lo muestran sus apuntes sobre los judíos alemanes, ya marcados para la muerte, y a quienes se prohibía caminar por las aceras: en la calzada, los coches los mataban sin ninguna culpa ni denuncia. Ridruejo reacciona ante esto negativamente, diciendo que los judíos en masa nos producen rechazo. ¿Por qué? Y estaba a punto de cumplir los treinta años. A lo más que llegó como poeta fue a darnos una gran lección de clasicismo. A lo más que llegó como político fue a soñar una democracia cristiana, como cuento en mi novela *Madrid 1940*.

Lo que se salva, en fin, es el personaje, el enemigo dialéctico de Franco, el sabio de buena voluntad. El hombre.

## PANERO Y VIVANCO

A Leopoldo Panero lo visité en su despacho. Estaba violáceo de ginebra, la cara y las manos hinchadas. Murió al poco tiempo. Me había mirado sin verme, o me había visto sin mirarme. Era de Astorga y mi madre era de Valencia de Don Juan, pero todo este leonesismo a él le daba igual.

Cuando Neruda publica su *Canto general*, que es una instauración asombrosa de la perdida épica en la lírica actual, Panero se siente herido en su corazón tópico, en su memoria histórica falsa, y replica desde su espanismo radical con un *Canto personal* lleno de brevedad y de ginebra, donde se cantan cosas como la primera comunión.

Panero tenía un hermano, Juan, que parece que era mejor y murió en la guerra. Panero tenía unos hijos que también hacían versos. Su mujer, Felicidad Blanch, a quien traté mucho, confesaba públicamente que su amor había sido Luis Cernuda, un homosexual.

Los Panero hicieron una película de escándalo, *El desencanto*, que les filmó Chávarri, donde venden toda su intimidad, haciendo almoneda de privacidades y recuerdos, de intimidades y otras cosas, porque no tenían nada que vender, para seguir viviendo y bebiendo, como no fuera el arcón visceral de la familia. Todo esto da como un poco de asco.

Es el único asesinato del padre que se ha filmado jamás y a Freud le hubiera gustado mucho verlo, aunque está todo tan explícito que no hay gran cosa que deducir.

Leopoldo Panero era buen poeta, mejor que sus hijos, pero ya se han explicado aquí los lastres y limitaciones que pesan sobre la generación del 36.

*Yo he sido transparente viajando en bicicleta,  
con brisa en los pedales y trigo en la chaqueta.*

Luis Felipe Vivanco (de Muñoz Rojas no encuentro nada que decir: esto son unas memorias arbitrarias) es bueno en la rima, en el verso libre, en la prosa, y tenía algo de monje a lo Zamora Vicente, dos monjes de Zurbarán que andaban de paisano por la vida.

Vivanco es más escritor que Zamora, y los relaciono sólo por el parecido físico y por otro parecido, más misterioso, de personalidad de ascetismo, que no sabe uno de dónde viene, ni le importa.

Traté algo a Vivanco y traté más a su viuda, una mujer que, sin duda, había sido muy carnal, demasiado carnal para un monje de Zurbarán.

A lo mejor Vivanco se murió de eso.

Vivanco podría haber dado mucho más. Quizá era el mejor del grupo, pero su catolicismo antiguo le tenía con represado/represaliado. Ya vamos viendo en estas memorias cómo las generaciones y grupos de la derecha franquista se frustran, y no por culpa de Franco, sino porque eran «franquistas» de nacimiento. Habría que estudiar el largo caso de cómo un escritor dotado puede sufrir castración interior por las ideas o contraideas heredadas.

Como dijera Bretón, la belleza moderna será convulsa o no será. Ya Baudelaire había anticipado la belleza asimétrica. Esta belleza aplaciente que cultivan los poetas del 36 no va a ninguna parte. Sólo nos descubre, a los muy atentos, el curioso proceso por el que un prosista o un poeta se malogra a causa del contexto (y no está de moda relacionar al escritor con el contexto social, pero es verdad, para bien y para mal).

La generación del 36 nunca tuvo vigencia, ni la tiene ahora. Parece que no interesan ni como curiosidad. Incluso Ridruejo, el más rico de aventura, es desconocido de los jóvenes.

Vivanco y Panero. El místico de la mística y el místico del alcohol. No basta con beber para ser un maldito. Esta generación de poetas benditos se pierde en sí misma.

Son los mártires de Franco, pero no lo saben.

## **El 27 del humor**

Einstein me ha dicho que todo es relativo.

TONO

## SOBRE EL HUMOR

El humor, cuestión estupefaciente, nunca se había dado en España hasta los años treinta de este siglo, cuando el *humour* nace en Inglaterra casi dos siglos antes, y en seguida pasa al continente.

El humor, no es lo grotesco, que viene, de *gruta*, ni lo chistoso ni lo gracioso ni lo ingenioso ni nada de eso. Quizá hay más asomos de humor en Cervantes que en Quevedo, pero Cervantes abusa, en su novela, del humor traumático, de los golpes que le dan al personaje molinos y yangüeses. El humor traumático no es humor. España ha sido el país del chiste más que del humor.

En Larra el humor es trágico, de modo que tampoco es humor, si nos atenemos, por ejemplo, al libro de Thacqueray sobre los esnobs. Larra era un dandy y un esnob, pero tenía demasiadas ojerás de tragedia para hacer humorismo. En el 98 abunda el chiste barojiano, el esperpento valleinclanesco, la sonrisa azoriniana, la gracia chusca y provinciana de Unamuno, pero falta el humor.

Un humorista de verdad yo no encuentro en España en toda la literatura graciosa, festiva, de los primeros años del siglo, hasta la guerra. Y es precisamente en la guerra cuando nace, flor rara, una cosa tan delicada como el humor, en la revista nacional *La Ametralladora* (que sólo lo era de palabra y de palabras), y su director, Miguel Mihura, que la hacía en San Sebastián.

Wenceslao Fernández Flórez era irónico y se aproximaba al humor, pero no supo llegar hasta las últimas consecuencias. El padre procesal del humor español es Jardiel Poncela. Pero en Jardiel todavía hay demasiados golpes, traumas, golpazos, sorpresas, tropezones de la vida con la vida. Jardiel lo mete todo, en su teatro y en sus novelas, y a veces es un humorista excelso y a veces es un letrista de revistón, como cuando hace chistes con los apellidos.

Pero Jardiel viaja a Europa, conoce a humoristas como Pitigrilli y les dice a la vuelta a sus compañeros de «Gutiérrez»:

—Hay que romper todo lo hecho. Hay que empezar de nuevo. Hay que leer a Mosca y Guareschi.

En España se había dado un único humorista solitario y genial, Ramón Gómez de la Serna. El humor español se estropea siempre por nuestra tendencia a lo trágico, y Ramón es el único hombre sin sentido ni sentimiento de la tragedia, salvo un entendimiento estético. Cada greguería de Ramón es superior a todo el humor europeo, pero a Ramón no se lo lee (Europa le valoró más que Madrid), y ése es el retraso respecto del humor que hemos sufrido los españoles, como tantos otros retrasos en otras cosas que no me atrevo a llamar más importantes.

Jardiel, por el contrario, llega, e inaugura el humor en España, pero hay que decir que lo que más se entiende de Jardiel es el golpetazo, lo chusco. Como Jardiel lo mezcla todo, no hay manera de saber si su público se ríe con lo fácil o con lo difícil, con lo gordo o con lo fino.

En la posguerra, Tono y Mihura hacen *La Codorniz*, que ya es humor puro y moderno, y *La Codorniz* se convierte en la gran revista de la juventud, porque cada generación trae una sensibilidad nueva, y los educados en el *Muchas Gracias, Gracia y Justicia* y *El frailazo*, no podían entender a Mihura.

Se ha menospreciado *La Codorniz*, por la extrema izquierda, diciendo que sólo hace la revolución del lenguaje. Hoy sabemos, por los estructuralistas y otros, que el lenguaje es el sistema de andamios que sostiene las convenciones y las ideas y falsas ideas de la burguesía. Una crítica sistemática del lenguaje, como la que hace *La Codorniz* en los años cuarenta y cincuenta, supone una destrucción minuciosa de los valores burgueses y su sistema.

La prueba es que sólo leían esta revista los jóvenes, que poco después serían comunistas.

En este apartado iremos hablando de los grandes humoristas de la escuela, muchos de los cuales siguen vivos y haciendo su mismo humor, aplicado al presente. Los escritores críticos de hoy, en periódicos y revistas (ahora que ya no hay publicaciones de humor puro), estamos más bien en la sátira política, que es otra cosa, pero «el 27 del humor», como se ha llamado a aquella generación, merece estudio aparte. Estudio y anécdota.

## JARDIEL PONCELA NO ESTÁ DEBAJO DE UN ALMENDRO

Creo haber dejado claro que Ramón Gómez de la Serna es el primero que inaugura el humor en España, pueblo bárbaro que cultivaba otros géneros, como lo grotesco que (ya se ha dicho aquí) viene de *gruta*. El humor y la analogía son la modernidad. El humor tiene que ver mucho con la analogía poética: relación instantánea e inesperada entre dos cosas. La greguería de Ramón es una analogía cogida por sorpresa. Esta síntesis, que se me ha ocurrido meando de madrugada, me parece la mejor definición de la greguería, género difícil que ni el propio Ramón supo definir sino precariamente.

Ramón deja unos discípulos malos y pocos, aunque, como ya se ha dicho aquí, influye mucho en los primeros arranques del 27. Cuando el humor/humor aparece en España, con el teatro, con Jardiel, esto ya tiene poco que ver con Ramón. Jardiel está a punto de descubrir el absurdo, pero lo explica todo en el tercer acto, y lo estropea.

En estas memorias, y no sé si lo explico en el prólogo, apenas se habla de teatro, salvo algunas figuras imprescindibles en sí, como ahora Jardiel y luego Casona, que vendrá más tarde, con otras significaciones históricas y literarias. Jardiel, como me parece que ya se ha contado, viaja a Europa, habla con Pitigrilli y decide que el humor es otra cosa y hay que empezar de nuevo.

Jardiel, pues, es el eslabón perdido y encontrado entre la gracia española, tan dicharachera e infecta, y el humor europeo. Como precio de esto, Jardiel participa de ambas cosas, lo mete todo en sus comedias, novelas, artículos, y junto al hallazgo de vanguardia encontramos el viejo chiste de «Gracia y Justicia» o de la cuarta de Apolo.

Jardiel tiene toda la ambición concentrada de los bajitos y escribe por las mañanas en el café Castilla, en los cafés de la glorieta de Bilbao, pegando y añadiendo ocurrencias a lo ya escrito. Sus originales eran un palimpsesto más que la prosa de un moderno.

Y hablo poco o nada de teatro, como decía, porque el teatro me parece un género aparte, una ingeniería que tiene poco que ver con la literatura. Lo que en libro queda muy bien, en un escenario suena «literario», o sea insoportable. Y, a la inversa, lo que en escena resulta, leído despacio es una vulgaridad. Estas memorias se ocupan de la novela, la poesía y el ensayo. El teatro sólo nos interesa tangencialmente, porque si metiésemos el teatro también tendríamos que meter el cine, y luego la televisión. ¿Se ve ahora claro que eso sería el Despeñaperros de un libro?

La facilidad del teatro es lo que perjudica a Jardiel en sus novelas, que están mal construidas y mal escritas, alternando el hallazgo con el chiste escénico que envilece el libro. Pero todo esto a Jardiel le daba igual. Sólo era un hombre bajito y mujeriego que quería escribir mucho, ganar bien y pasar unas noches alegres.

Tenía aún una idea bohemia del éxito y el éxito era para él follarse alguna jarifa cada noche. Era el padre de una gran generación de humoristas, los de *La Codorniz*, pero esto no lo sabía o le daba igual.

Cuando descubre al adolescente Fernando Fernán-Gómez en una comedia, en el papel fugaz de criado, decide escribir una obra entera que gire sobre este prodigioso actor y cómico, y hasta le llama «El pelirrojo» al personaje, porque el papel ha nacido del actor y no a la inversa, como suele ser.

Cosas así sólo le pasaban a Sarah Bernhardt.

Jardiel es un genio que se derrochó en mil cosas, y a quien importaba más la vida que la obra, en lo cual tenía toda la razón. Jardiel era el señorito madrileño que quería malversar un latifundio en alcohol y mujeres, y su latifundio era el teatro.

Jardiel no está debajo de un almendro porque nunca salió de la Gran Vía, donde no hay almendros ni cosa que se le parezca. La que está debajo de un almendro es Eloísa, y quizá, con Eloísa, todo lo que Jardiel pudo hacer y no hizo, enterrado en la urgencia de su vida de prisa, en el peligro de su facilidad, en su facilidad para lo

peligroso.

En cualquier caso es un vanguardista. En una novela suya, cuando ella le abandona a él, lo que le deja sobre la mesa es una carta. Jardiel la reproduce gráficamente: es una carta de la baraja.

## MIGUEL MIHURA, SIN SOMBRERO DE COPA

Así como hemos dicho que entre los dos grandes humoristas del siglo, Ramón y Jardiel, no hay ninguna vinculación (son dos brotes independientes de un fenómeno nuevo), en Miguel Mihura reaparece de pronto el ramonismo, como cuando escribe:

«Las palomas de Cibeles las hacen en Correos con las cartas sobrantes del día anterior.»

Yo le señalaba a Mihura esta influencia, como una marca de distinción, pero a él parece que no le gustaba mucho:

—Nada, nada, yo de quien tengo algo es de Fernández Flórez.

De Fernández Flórez, humorista tan superado, Mihura tiene el sentido de las «tragedias de la vida vulgar». A Mihura también le fascina la mediocridad, el sueño vulgar y fino de la señorita que imagina cosas en el cuarto de la plancha, la fantasía nada heroica del hombre gris y peatonal.

La influencia de Ramón, que data de sus primeros tiempos, se refiere más al estilo y a aquellos artículos fundacionales de *La Codorniz*, con los que luego hizo unas falsas y valiosas memorias, que son como el Evangelio de aquel humor nuevo. Mihura venía del teatro, de familia de actores, y al teatro volvió tras su paso deslumbrante por el periodismo de humor:

—Claro que me gusta mucho el artículo, que no compromete a nada —me decía.

Así como Jardiel sentía la necesidad de explicar todo el «absurdo» de su comedia en el último acto, porque así lo exigía el sentido común y mostrenco del público, Mihura ya no explica nada, deja la magia en el aire, como los tres sombreros de copa, que caen al suelo, pero son tan fascinantes como si no cayesen.

Así, Mihura inventa el teatro del absurdo mucho antes que Ionesco. Hoy vemos que Mihura hace un absurdo muy moderado, que hace una revolución teatral y social con buenas maneras y que lo suyo sólo es una buena comedia burguesa con ráfagas de imaginación vanguardista. Pero esto le pasa también a Ionesco, y a Beckett. El destino de las vanguardias más herméticas, como quizá ya hemos dicho en este libro, es hacerse transparentes con el tiempo, caer en la *legibilidad*.

Mihura había empezado a citarme en las entrevistas como un chico joven con mucho talento, y, naturalmente, fui a verle. Era bajo y se peinaba apaisado, como un niño. En su cara infantil había inteligencia y malhumor. Vivía en General Pardiñas, con una criada vieja, entre fotos y carteles de su teatro, traducido al mundo. Cojeaba por el pasillo mientras me lo iba enseñando todo. La verdad es que era demasiado cojo como para haber sido feliz en esta vida. La cojera le había hecho egoísta y un poco despótico.

Hasta que un día me dijo:

—Umbral, me he puesto malo de la pierna buena.

Se sentaba en un sofá con la criada, para que ésta le explicase luego los culebrones, que todavía no se llamaban así. O sea que veían la televisión.

—Es que yo, a veces, no cojo bien el fondo.

Yo le animaba a escribir artículos, como lo estaba haciendo Tono (le hubieran pagado en oro), pero él estaba ya del otro lado incluso del dinero. Del otro lado de sí mismo.

Mihura es un finísimo poeta que, al quebrar su lirismo por pudor, da en el humorismo. Una vez me habló de montar *Tres sombreros de copa* sin conejos ni cazadores, y es que en realidad había visto antes que nadie que lo suyo era una comedia burguesa, moderadamente rebelde, y que los conejos y toda la tramoya del absurdo estaba ocultando y falseando esto, convirtiendo la obra en otra cosa.

En sus últimos años me llamaba a casa todas las mañanas y charlábamos largamente por teléfono. Cuando querían hacerle académico, tenía por rival nada menos que a un general, Diez Alegría, y esto a Miguel, que no sabía nada del mundo (o hacía como que no), le resultaba mucho más absurdo que su teatro:



—¿Y qué puede hacer un general en la Academia, Umbral?

—Asesorarles sobre el lenguaje militar.

—Ah, ya comprendo. Es el que enseña a los académicos a decir «pum».

En el fondo le cabreaba tener un adversario tan inesperado, porque él no sabía nada de las humanidades de Diez Alegría. Al fin salió académico, no recuerdo si en esta convocatoria o en otra, pero ya sin tiempo para leer el discurso de ingreso, porque moriría en seguida. Le comenté a Buero Vallejo la candidatura de Miguel y me dijo:

—Miguel no debe estar en la Academia. La Academia, hoy, necesita hombres cultos, estudiosos, eruditos que trabajen, y Miguel no ha leído más que a Simenon.

Le habían mandado los médicos pasear un rato todas las tardes:

—Me pongo a pasear por aquí por General Pardiñas y parezco un pobre. De modo que me voy al Corte Inglés de Goya y miro las vitrinas.

—Yo, Umbral, me compré un coche para pasear un poco. Pero ahora resulta que el que tiene que pasear es el coche, porque parado se estropea. Así que de vez en cuando lo saco y le doy una vuelta por Madrid, para que no se cabree.

Una vez había una joven actricilla de su compañía que salía con una especie de empleado o así, un tipo desconocido que iba a buscarla al final de la función.

Y Miguel dijo:

—¿A qué viene ese tipo? Las mujeres del teatro son para los hombres del teatro.

*La Codorniz* fue en seguida perseguida por la censura, y Mihura tuvo que vendérsela a Álvaro de Laiglesia, un falangista de la División Azul que la atenuó un poco y, sobre todo, era hombre de confianza. Asqueado de la política, Mihura se dedica al teatro. Pero su humor de vanguardia ha fracasado también frente al público (hoy arrebatada: el público siempre lleva cincuenta años de retraso en sus lecturas), y entonces, como es un humorista, lo que en una etimología sentimental dignifica un cínico, se dedica al teatro comercial, aunque sin renunciar nunca, como él mismo diría, al argumento y los diálogos de calidad, con algún resplandor de su viejo vanguardismo.

Mihura, pues, es un caso claro de gran renovador frustrado no sólo por la censura franquista, sino por la incultura nacional. Aquí, cuando tenemos un genio nos lo cargamos, lo aplazamos para medio siglo más tarde. De momento que nos dejen en el mundo de nuestros abuelos.

La mucha lectura de Simenon le da a Mihura un sentido de la intriga, tan necesaria en el escenario.

Lo demás lo pone su talento dialogador.

Cuando se estrenó oficialmente *Tres sombreros de copa*, prefirió quedarse en Chicote con Luis Calvo, tomando whisky, a asistir a su gran fracaso. Aunque finalmente asistió a un gran éxito.

La burguesía ha aburguesado el teatro de Mihura, como luego el de Casona, lo ha hecho suyo. La ironía está en que sin esa burguesía el teatro no puede vivir. Como dice Fernando Fernán-Gómez: «El público del teatro son unas señoras.»

Mihura fue un vanguardista de derechas, como casi todos los vanguardistas, que sólo buscan epatar a los burgueses, pero los burgueses están ya muy epatados.

Lo que hay en Mihura, sobre todo, es un anarquista divertido, que hubiera llegado mucho más lejos en otro contexto.

Aquel Miguel Mihura de mis últimas visitas, con el flequillo colegial, la cara siempre seria, como todos los humoristas buenos, los ojos de una inteligencia cansada. Lo que más le gustaba era irse a su apartamento de Fuenterrabía a mirar las turistas desnudas de la playa por un telescopio que se había comprado:

—Mi última pasión, Umbral, fue una suiza que vino a hacerme una tesis. Nos enamoramos como burros. Pero aquello ya pasó, estoy muy viejo. Sin un amor así, ¿qué es lo que queda en la vida?

Finalmente creía en la mujer, el gran misógino. La verdad es que cojeaba ya por todas

partes, hasta cojeaba de alma, pero salía a recibirme y a despedirme. Charlábamos en el descansillo de la escalera, y en el descansillo es donde me dijo las mejores cosas. —Yo, de pequeño, era el encargado de dar los vales del teatro a los amigos, bajo un rótulo que decía: «No se conceden vales.»

Me llamaron de *El País*, una mañana, para decirme que se había muerto y pedirme un artículo urgente, como su gran amigo que era, último e incondicional, tardío y absoluto. Le recuerdo en el descansillo de la escalera (cojeaba incluso estando quieto), impaciente por despedirme. Le esperaba el dramón de la tele para verlo con la criada.

## TONO DADÁ

Antonio de Lara, Tono, es menos complejo, menos culto, menos sabio que Mihura (contra la opinión de Buero, que, como ya he contado, consideraba a Mihura analfabeto). Tono es más simple y directo, pero por eso mismo más dadá y subversivo. Su revolución del lenguaje (sabemos, desde los estructuralistas, que es la única revolución posible) llega a extremos que no la ha llevado nadie:

—Niño, ¿no te da vergüenza andar fumando a tu edad?

—Señora, ¿y usted qué sabe la edad que yo tengo?

La más insistente demolición de los tópicos verbales, que son tópicos mentales, que son tópicos espirituales, intentaremos explicarla en este capítulo. El protagonista de esa demolición es Tono, por encima de Mihura. Ya está dicho: por más inculto, por más salvaje, por más libre.

—Yo me llevo a la cama todas las noches un vaso de agua por si tengo sed y un vaso vacío por si no tengo sed.

Esto no lo mejoran Beckett ni Ionesco, y encima es muy anterior.

La crítica al lenguaje supone la crítica al ser mismo de la burguesía, la crítica de una clase tópica que vive de tópicos, de *creencias*, y ya Ortega intentó distinguir entre ideas y creencias. La creencia es inoperante, secular, inmanente, sedente, todo lo contrario de la idea.

Tono era un hombre guapo y gordo, viejo y tímido, cuando yo le conocí. Iba a los estrenos con una mujer y procuraba pasar lo más inadvertido posible.

Como vengo diciendo, la revolución de Tono es más elemental que la de Mihura, y por eso más radical.

Entonces lo tomábamos por gracia, disparate, chiste, burla inocente de nuestros padres. Hoy sabemos, gracias al estructuralismo y otras doctrinas, que la crítica del lenguaje es la crítica más profunda que se le puede hacer a una sociedad. Los censores de Franco tampoco sabían esto y por eso el humor de Tono, que era mucho más que humor, pasaba como mercancía inocente, como juego de palabras. He pensado que ni incluso el propio Tono sabía lo que estaba haciendo, ni se había enterado de su gravedad.

Por eso, por su inconsciencia, su lenguaje es aún más destructivo y dadaísta. Aparte las revoluciones compulsivas, lo más que se puede hacer contra una sociedad es destruirla en sus tópicos verbales, que no hacen sino servir a los tópicos rituales, a las costumbres, las cuales, a su vez, son una mera escenificación de la moral dominante y convencional.

(Antonio Mingote, heredero de aquellos genios, hace hoy algo parecido en el *ABC*, la gran catedral periodística de La derecha, lo que quiere decir que el periódico tiene sus ventanas o respiraderos oportunos.)

Tono, a diferencia de Tristán Tzará, seguramente no sabe lo que está haciendo, lo hace de una manera intuitiva, pero esto no le resta, sino que le añade valor a su crítica. Puede ser, por otra parte, y según mi convivencia con él, que Tono sólo fuese un buen burgués un poco bohemio, pero no se le puede pedir a Cioran que acuda a los cócteles parisinos con una soga al cuello, dada su constante exhortación al suicidio.

Una cosa es la máquina de vivir y otra la máquina de escribir.

Sólo hoy, a tanta distancia suficiente, podemos valorar la revolución idiomática de aquel gran anarquista de las palabras que fue Tono. Detectaba los tópicos en el acto, lo cual quiere decir que era inversamente sensible a ellos, y había tomado conciencia (sin demasiado énfasis, mejor así) de que el lenguaje de la clase dominante (la clase de la Victoria, la clase de la posguerra) era el lenguaje de la vulgaridad, la vejez, del tópico mental, la pereza intelectual, la moral heredada y la verdad/mentira inválida.

Esta sensibilidad de Tono para cazar el tópico lingüístico, moral, intelectual, en cuanto surge, nos explica un revolucionario que se ignoraba a sí mismo. La clase dominante

puede embellecer sus intereses con ayuda de la Iglesia o el Gobierno favorable, pero luego se delata en lo coloquial, en el uso de refranes y frases hechas que acuñan una moral ahorrativa, egoísta, utilitarista, manchesteriana, puramente comercial. «Más vale pájaro en mano que ciento volando.» No, señor. Es mucho más sugestivo un pájaro volando libre que cien pájaros enjaulados.

Al pájaro no lo hizo Dios para la jaula, sino para lo azul.

Por eso yo, y hablo de mí porque esto son, al fin, unas memorias, no tolero jamás el refrán (siempre mezquino y campesino), la frase hecha, el lugar común, y arrojé lejos un libro en cuanto cae en el adjetivo fácil, manido, que también los que se creen exquisitos caen mucho en eso.

Tono, en fin, a quien traté hasta su muerte, con su chaqueta Cardin de tres botones, su tupé canoso, su bigotillo fascista, su belleza macho y su tripa, era consciente de que había hecho una revolución profunda e inútil en los senos hondos de la sociedad española.

Pero no lo decía nunca.

Por eso hay que quererle y recordarle. Porque era un hombre pálido y lleno de membranzas literarias.

Porque era un maestro.

## NEVILLE Y LOS DEMÁS

Edgar Neville es un aristócrata gordo que conecta en seguida con esta generación del humor nuevo. A Neville lo veía yo mucho en la librería/galería Afrodisio Aguado, Marqués de Cubas, donde solía exponer su mala y graciosa pintura, como de un Miró que además fuese naïf.

Tenía esa cosa ahogadiza de pez fuera del agua que tienen los obesos. No hay que confundir gordo con obeso, aunque yo lo haya hecho aquí. Gordo es el que acumula grasas porque come mucho y obeso es el que sufre alguna distonía, como en sentido contrario la sufre el esquelético. En cualquier caso, una enfermedad. Pero Edgar era, digamos para definirle, algo así como un obeso enfermo con alegría y facundia de gordo, ya que todo le gustaba y le divertía.

Pez fuera del agua, sí, pero con infinita curiosidad por todo lo que no es agua:

—Yo hace tiempo que no comulgo, Umbral, porque en la comunión dan poco pan.

Llevaba siempre finos trajes de verano, sargas arrugadas, pues que vivía el verano interior de sus carnes y pesanteces. Estaba sentado en la galería, bebiendo whisky y conversando con el público y los amigos. Tenía un cierto parecido, y no sólo de volumen, con Orson Welles.

—Cuando quiero saber si tengo una erección, Umbral, tengo que mirarme al espejo.

La tripa le impedía comprobarlo a simple vista.

A propósito de erecciones, tengo observado que los grandes gordos/obesos gustan de musas esbeltísimas: la Rita de Welles, la Conchita Montes de Neville.

Neville entiende en seguida lo que intenta hacer Mihura, aunque dando su rodeo por Giraudoux y Supervielle, eso que uno llamaría la democracia cristiana del surrealismo.

Neville hace bien el artículo, la novela y el teatro, aunque nunca tiene la calidad afinadísima de Mihura, sino que va un poco más a barullo, aprovechando cualquier material, como el maestro de todos ellos, Jardiel.

Neville no depura.

Pero Neville, que no depura, hace de pronto una obra depuradísima, la comedia *El baile*, que siempre se repone, y que es, como el teatro de toda esta generación, una comedia burguesa con elegantes toques de modernidad subversiva.

No se puede entender a esta generación, a este «27 del humor», sin la creación de *La Codorniz*, que es el libro sagrado del grupo y de varias generaciones de españoles disconformes. De *La Codorniz* ya hemos escrito aquí.

Además de Neville está López Rubio, finísimo en el teatro y la prosa, y hasta Ruiz Iriarte ya como estribaciones generacionales. En cuanto a los humoristas gráficos, tan literarios, Herreros es el Solana del chiste, Mingote es el Picasso de los periódicos, Chumy es el surrealismo en crudo, que todavía hoy tiene un alumno, el Roto, y, finalmente, el gran *croniqueur* generacional, Alfonso Sánchez, que creó un género de columna periodística que no se conocía en España, y cuya clave me explicaba un día:

—A nuestras marquesas y nuestros políticos tenemos que prestarles nuestro ingenio, Paco, porque ellos no dicen nada.

Una tarde, como tantas, fui a buscarle a la redacción del *Informaciones*. Estaba haciendo la columna.

—¿De qué escribes hoy, Alfonso?

—Estoy deseando terminar para saberlo.

Alfonso era bajo, calvo, solterón, protegido de los Fierro, gangoso y gracioso, de un gran ingenio conversacional, un talento mondain, francés, interesado por todo lo exterior, del cine a los toros. Parece que, previo pago, se beneficiaba a las modelos más exquisitas de Madrid, que por entonces eran las de Pedro Rodríguez, Herrera y Ollero y toda aquella gente, entre las que yo conocí a la malvada y gildeana Belén. Alfonso se obstinaba en que él y yo estábamos igual de sordos y de catarrosos, lo cual

no era verdad, pero cuando el acatarrado era yo venía a casa, me daba conversación y me regalaba una corbata.

—Le he regalado otra igual a Perico Chicote, que anda jodido, el hombre.

Su sección en *La Codorniz* se llamaba «Nada con sifón» y la firmaba Chistera. No se puede escribir nada tan primoroso sobre la pura nada, una nada de arabesco, mundanismo y gracia. Una nada plateresca. Alfonso es un talento olvidado en este país sin memoria literaria. Así nos va. Tenemos tanta gente como Francia, pero no tenemos memoria, lo cual es una manera fina de decir que no tenemos cultura.

Peor para ellos.

La generación de *La Codorniz*, que son varias generaciones, debiera quedar para siempre, tan importante y renovadora en el humor como el 27 en la poesía, como el 98 en la prosa.

Pero *La Codorniz* de Mihura, en los fundacionales cuarenta, resultaba peligrosa y enigmática para la Inquisición, de modo que se recompra a través de Álvaro de Laiglesia, infame humorista y joven falangista divisionario azul en Rusia, que me contaba en Chicote cómo encuadernaba sus libros con piel de espalda de mujer: las mujeres que capturaba en la URSS la División Azul.

Su gran chiste, cuando hablaba para falangistas, era este arranque:

—¡Camaradas... y camarados!

(Cosa que, por cierto, ha repetido, muy parecida, Carmen Romero, sin saberlo, en su feminismo político y desatado.)

Álvaro, pese a todo este jaleo, supo seguir haciendo una revista «subversiva» (a un falangista siempre se le permitían más cosas). Pero sé que Miguel Mihura jamás se repuso de este atraco y desde entonces odió la política.

Cojo como era, no quería cojear de un pie falangista.

## Los del exilio

Los árboles mueren de pie.  
ALEJANDRO CASONA

## LOS DEL EXILIO

El exilio de los intelectuales españoles es un fenómeno recurrente de nuestra Historia que abarca ya los dos siglos o más. Unos se van porque les echan y otros porque no aguantan o porque tienen miedo. Blanco White se fue a Inglaterra y Goya a Francia. Juan Ramón Jiménez se fue a Estados Unidos antes de la guerra civil, por razones personales, y Gómez de la Serna lo mismo.

Pero lo que estudiamos aquí es la gran emigración política del 36, que no hace sino corroborar la falta de hospitalidad de España para con los intelectuales. Lo del 36 fue masivo, como sabemos, y dejó a España desertizada de pensamiento y creación. Es una cosa que le debemos a Franco y que no podía remediarse con el Servicio Nacional del Trigo, que yo creo que no remedió ni el trigo.

Voy a ordenar un poco estas notas. Ventajas del exilio: el intelectual, el artista, se hace cosmopolita, se distancia de la España terruñera y ve las cosas más claras. Asimismo, en el movimiento inverso, el exiliado se llena de nostalgia de España y escribe sobre ella sin eso que he llamado *españolismo* (salvo los políticos), sino más líricamente, como cuando Juan Ramón dice y grita que no quiere el español de América, sino el español de España, el español de su madre.

Desventajas del exilio: el escritor no es una planta trasplantable. Al escritor en seguida se le oxida el reloj, se le para en la hora y el día de su partida. Casi todos los exiliados de la guerra se fueron a Argentina o a Méjico, lo cual fue bueno y malo para los recién llegados y para sus anfitriones. América se porta muy bien con nuestros exiliados, y ellos añaden cultura y conciencia de España a aquellos países que hablan español de mala gana.

El español, propicio desde el 98 a encerrarse en el ruedo ibérico, se abre a las extensiones de América y del mundo. Pero esto, para bien o para mal, no se refleja en su literatura, salvo algunos americanismos, no siempre afortunados.

Los exiliados en bloque se benefician de un prestigio, una gloria, un aura, un carisma que muchos nunca hubieran tenido en una España republicana y normalizada. Cualquier nombre del exilio se vuelve mítico, hasta Juan Rejano o Julián Andújar. Incluso hubo un pobre comunista que había sido director de *Mundo Obrero* antes de la guerra, y que me mandaba sus novelas con insistencia, Jesús Izcaray, del que yo no sabía qué decir ni qué escribir. Murió pronto y le recuerdo con cariño. Era gordo, jovial y congestivo.

Las obras de Casona las poníamos los adolescentes presentando a la censura el nombre real del autor, Alejandro Rodríguez (lo de Casona era pseudónimo, claro, por las casonas asturianas), y pasaban. Nos parecía una gran victoria política y literaria, pero la verdad es que Casona tiene una sola obra política, *Nuestra Natacha*, que es de un socialismo cursi. Todo lo demás es un lirismo burgués que pertenece a la democracia cristiana del surrealismo, con Giraudoux y Supervielle, como he dicho aquí de los genios de *La Codorniz*. Por eso hizo tan buena carrera, a su vuelta, entre la burguesía cara.

Lo que pasó con la vuelta del exilio y la difusión de sus libros, tras el primer deslumbramiento, es que no pasó nada. O sea, que los buenos seguían siendo los buenos, los que ya se sabía, y los malos o mediocres siguieron siendo malos, más el agravante de una prosa o una poesía detenida medio siglo antes.

Los grandes: Juan Ramón, casi todo el 27, Alberti, Bergamín y poco más. Los Ayala, Sender, Onís, Andújar, Barea, Rejano, Domenchina, etc., disfrutaron la gloria y ventaja de la guerra y el exilio. Le debían su grandeza a Franco. Y no digamos Max Aub. Una buena página de Cela vale por casi todo el exilio. Aparte de que uno valora más el exilio interior de Aleixandre, Celaya, Blas de Otero, José Hierro. Los otros tuvieron vida y dulzura. Y luego volvieron a una España liberada, que encima les daba asquito, a ganar el premio Cervantes y la Academia.



Pero en este capítulo hablaré de casi todos ellos, uno por uno.

Hubieran querido que España fuese un lodazal donde sólo ellos podían poner luz, un albañal al que iban a descender generosamente para redimirnos. Pero España, aparte la modernización natural de las cosas, hecha a pesar de Franco, tenía ya su nueva cultura, al aire de los tiempos.

Ni la cojera de Andújar ni la senilidad de Rosa Chacel a mí me conmueven nada. María Zambrano era una lírica en prosa y nunca un pensamiento filosófico coherente. Todos estos segundones de la República tuvieron en el fondo la suerte (salvada su tragedia humana, tan respetable) de ser glorificados por el exilio, en bloque con los valores de verdad.

De modo que el exilio no fue un filtro que clarificase nada, sino, todo lo contrario, embarulló las cosas. Por culpa de Franco, claro. En Nueva York conocí al hijo de Negrín, un hombre alto, grande, con bigote como mejicano o gaucho, a quien yo saludaba con veneración de reliquia. Sólo me habló de una casa que su familia poseía en la calle Serrano de Madrid, y que los fascistas les habían quitado. Me exigió que a mi vuelta a España hiciera gestiones para devolverle a él la casa.

La conclusión es que, incluso con la Historia de por medio, los mediocres no se salvan. Ahí está la gloria callejera de Alberti. O el retorno silencioso y prestigioso de Guillén, a quien visité en su apartamento de Alicante, una mantita por las rodillas y el balcón abierto al mar.

Rosa Chacel sólo publica gracias a becas de la Fundación March (March financió a Franco: ¿para eso ha vuelto?), porque no vende un libro. Los grandes del éxodo y el llanto ya sabíamos quiénes eran. Salinas, Amado Alonso, Onís, se quedaron desgraciadamente por allá, comiendo tierra americana en la muerte. Cernuda, tantos.

Los supervivientes eran geniales, como Corpus Barga, de quien ya he hablado en estas memorias, o baratos, como Zamacois, de quien creo recordar que también he hablado. El exilio fue un stock que quisieron colocarnos de lleno, sin distinciones, pero el coraje político no tiene nada que ver con el coraje literario. Yo salvo a Ernestina de Champourcin, pero no a Rosa Chacel, creación artificiosa, como Jarnés, de Ortega y su *Revista de Occidente*, que quería para España una novela intelectual, o sea la moda europea de los veinte/treinta.

A Sender lo llevé para una entrevista a televisión y quería tocar el culo a las azafatas. Cela lo tuvo alojado en su casa de Palma y una noche, después de la cena, empezó a llamar a Cela fascista. Cela no le dio dos hostias por respeto a la edad, pero le hizo mudarse al mejor hotel de la ciudad, con cargo a CJC.

En general, la poesía de los epígonos del 27 es mala, y la prosa de aquellos novelistas se ha quedado en Galdós, o, como la Chacel, en un Proust sin gracia, malicia ni encanto.

Superado el misticismo devoto del exilio y su regreso, las cosas vuelven a estar en su sitio. Eran buenos los que ya sabíamos y mediocres los demás, conocidos o desconocidos. Republicanos convencidos, han vuelto para recibir el abrazo de un rey liberal. Los leíamos en Losada, clandestinamente, sin otro estímulo que la clandestinidad. Quiere uno decir, en fin, que la cadencia de la literatura española del siglo no se ha alterado, sino accidentalmente, con el alud del exilio, en un sentido y en otro. Al 27 lo hereda el 36, a través de Miguel Hernández, y a Baroja y Valle los hereda Cela.

Lo demás es ruido y academia.

CASONA. Le traté algo a su vuelta. Fue uno de los primeros en venir. Siempre dentro del mundo complicado y carpintero del teatro. No había perdido su estilo usado y triste de maestro asturiano, con los pantalonzos demasiado caídos sobre los zapatones, la calva sin belleza y un cierto énfasis didáctico.

—¿Ionesco o Beckett?

—Ionesco hace malabares y Beckett hace milagros.

Él también hacía malabares.

Le pedía permiso para que mi fotografía hiciera unas fotos durante el estreno y me dijo que no:

—Es como si se propone usted soltar tres disparos en la sala, en plena representación. Ignoraba la costumbre española e internacional de hacer fotos directas de los espectáculos. No quería interrupciones para su prosa cursi, amanerada, hija de una vanguardia vieja.

—Me tienen que operar del corazón, Umbral. El médico me ha dicho que sólo es meterme un dedo en una válvula, para abrirla, y yo le he preguntado: ¿A ver cómo es su dedo?

Doña Carmen Polo de Franco asistió a uno de sus estrenos, como paisana del asturiano. Y Casona subió al palco a besarle la mano. ¿Y para esto cuarenta años de exilio? Parece que el dedo del cirujano era demasiado para su corazón y Casona murió.

Su teatro dio mucho dinero como teatro burgués, y lo ha seguido dando después de muerto Casona. Vivía de las rentas de lo que había escrito antes de la guerra, y un poco en el exilio. Aquí sólo produjo una cosa nueva, un Quevedo, *El caballero de las espuelas de oro*. Era malo y pedagógico. Nadie ha logrado aún la gran comedia sobre Quevedo o Lope, personajes tan teatrales. Buero lo intentó con Larra, pero no le salió, aunque el teatro histórico es lo que mejor ha hecho siempre Buero.

Hace poco asistí a un reestreno de *La dama del alba*, el gran teatro lírico de Casona, con una María Jesús Valdés recuperada, tras su larga ausencia y su matrimonio con el médico de Franco. Esos campesinos hablando en Giraudoux no pegan nada. La mitología de la muerte es más retórica que eficaz.

Sigue siendo mejor *La malquerida* de Benavente.

SENDER. Me ocupó en estas glosas de las grandes y pequeñas figuras del exilio que no han entrado plenamente en algún otro apartado de estas memorias. Ramón J. Sender tenía un gran prestigio de novelista, pero la *Crónica del alba*, su obra más famosa, es una trilogía escrita aún a la manera de Galdós (como la prosa de casi todos ellos: el exilio se queda en Galdós). Decía don Manuel Azaña que a una página de Galdós le sobran casi todas las palabras. A Sender le sobra la página entera.

El anarquista Sender de los *Domingos rojos* acabó adinerado en Estados Unidos y mandando a *Destino* unas crónicas proyanquis donde condenaba a los hippies, aquellos dulces y crísticos hippies que bloquearon el Pentágono y la guerra de Vietnam, dando lugar al mejor libro de Norman Mailer, *Los ejércitos de la noche*. De anarquista español a agente de los yanquis. Ésa fue la carrera de Sender. Estilísticamente, jamás pasó de Galdós. Lo demás ya se ha contado aquí.

MAX AUB. Max Aub era un señoruco que ni siquiera era español, sino un viajante de comercio suizo que llegó a España y se quedó. Su prosa es la que puede esperarse de un viajante de comercio suizo. Su mejor libro es un falso libro, la invención de José Torres Campanals, un doble apócrifo de Picasso, inexistente, que lanzó muy seriamente al mundo. Todos los críticos de arte empezaron a escribir sus recuerdos de Campanals, que no había existido nunca. Esta desmitificación de las vanguardias es reaccionaria, pero Max Aub la hizo muy bien.

A poco de venir nos dio una lectura de su teatro en la saleta del María Guerrero. Allí estaba Buero y toda la juventud progre de los setenta. Nuria Espert, como había poca luz, sostenía una lámpara sobre la cabeza del escritor, como ese personaje del *Guernica* que sale con una lámpara. O como la estatua de la Libertad.

El teatro de Max Aub (y mayormente leído) era realista, coñazo, pesado, intolerable, pero nadie dijo nada.

Lo cierto es que no se le ha representado. Otro día, Max Aub, en su semana del duro,

que hubiera dicho mi maestro Ruano, firmó libros en la librería Cult/Art, que era una empresa altruista y ruinosa de Ruiz Giménez, como todas las suyas, en Bravo Murillo, me parece, esquina a la glorieta de Quevedo. Tuve que ir con una amiga progre a ver al viejo, al señoruco. A mí no me interesaba nada y me dediqué a robar libros. Al poco tiempo cerraba la librería con la explicación de que los lectores les robaban muchos libros. ¿Sería yo quien cerró Cult/Art?

Luego pusieron allí una tienda de ropa tejana, donde yo me compraba muchos vaqueros, y ahora me parece que es una hamburguesería. En eso ha terminado la gloria fugaz de Max Aub.

AMÉRICO CASTRO. Es uno de los más grandes del exilio. Un historiador heterodoxo que ha entendido la edad conflictiva de España como una consecuencia de la expulsión de los judíos. Su teoría de las tres culturas, judíos, moros y cristianos, es la única que explica bien España.

Castro es original porque tiene teorías originales, lo cual quiere decir verdaderas. La suya no es una originalidad gratuita. Y es original porque escribe suelto, ligero, descarado, sin el apresto pedante de los historiadores. Un día, reunidos con mi maestro Garcíasol, éste le dijo:

—Está usted descuidando un poco el estilo, don Américo.

Pero yo creo que precisamente el estilo de don Américo era el descuido.

Por él se entiende mejor que por nadie, sin olvidar a Tuñón de Lara, la historia de España, aunque le falte el toque economicista, marxista, que encontramos en Tuñón.

Don Américo muere ahogado bañándose en una playa española. Es muy superior a su oponente tradicional, Sánchez Albornoz, que vivía últimamente en un convento de monjas, en América, y que está más cerca del reaccionario Menéndez Pelayo.

De don Américo, viejo, vital, con una vejez luminosa y habladora, me acordaré siempre.

MADARIAGA. Don Salvador de Madariaga, como dicen que dijo Ortega, era tonto en cinco idiomas. Todo el que habla muchos idiomas luego no sabe escribir en el suyo. Los muchos idiomas están bien para el ejecutivo y el político, pero el escritor, aun cuando sea políglota, debe insistir en su lenguaje hasta la extenuación.

Una vez, viajando por Suiza, vi que todos los periódicos traían artículos de Madariaga. Pero, así y todo, yo no tenía mayor interés en visitarle. Sus libros me parecen malos cuando no deficientes, y sus artículos llenos de un humor fácil, impropio de un gran intelectual internacionalista.

Madariaga creía mucho en ese lío de la Sociedad de Naciones, que luego se quedaría en nada, como ahora la ONU. Pero Madariaga cobraba de eso y le gustaba vivir a nivel cosmopolita. Yo estuve con Corpus Barga en alguno de los tés de Madariaga. Estos tés los daba una amiga suya, entrada y cursi, seguramente amante del gran español, y de paso tocaba el piano, cantaba y aburría a los íntimos. Encima el té era malo.

Madariaga creía que con aquella amante europea y su sueldo de sumiller en Naciones Unidas era el español más universal desde Carlos V. Pero Corpus y yo nos aburríamos mucho.

Ya de viejo, se hizo de De Gaulle. ¿Y para esto toda una vida huyendo de Franco? De Gaulle no era mucho más que un Franco en francés. Sus artículos degolistas son de un reaccionarismo moralista que avergonzó a todos los rojos españoles que creían en don Salvador.

Don Salvador había hecho la revista *Iberia*, con Victoria Kent, y Victoria Kent impresionaba mucho a los españoles, no por ser una gran mujer de la política, sino porque salía en un cuplé de Celia Gámez:

*Anda ahí que te ondulen  
con la permanén,  
y si no te va  
tómalo con seltz,*

*o cuéntaselo  
a Victoria Kent.*

Madariaga volvió, le sacramentaron de académico y se murió tan de derechas como había vivido. Sólo que la suya era una derecha europea. Anda ahí que te ondulen con la permanén.

AYALA. Cuando Camilo José Cela, dirigiendo una colección de novela corta, arrancó con Francisco Ayala, Meliano Peraile y yo le preguntamos a Enrique Azcoaga, que había estado en el exilio, quién era aquel señor. Enrique soltó uno de sus gritos graciosos y dijo lo que decía siempre:

—¡Ay, qué lucha!

Acababa de descubrir que las nuevas generaciones no conocíamos a Ayala, lo cual era sintomático, porque sí conocíamos a Amado Alonso y Onís, un suponer. Cuando vino Ayala vi que era una sombra de hombre, una sombra de voz, una sombra de escritor. Me contó que era el profesor mejor pagado de Estados Unidos, en Chicago, y lo conté en los periódicos, pero esto le pareció muy mal. Se conoce que tenía el rubor fiscal de su dinero. Las *Historias de macacos* y *La cabeza del cordero* son libros directamente ilegibles, las obras letárgicas de un sociólogo cuya sociología está ya muy pasada.

Vivía en un piso espacioso y vacío de Marqués de Cubas, con una mujer oscura, quizá mulata, silenciosa y mucho más joven que él, aunque madura. Nunca le he visto lucirla en sociedad. Ayala es la mínima cantidad de escritor que puede darse en un escritor. Le han otorgado los premios y academias de rigor, pero sólo tiene algún seguidor de buena voluntad, como Andrés Amorós.

Por sus artículos en la prensa madrileña veo que Ayala sigue sin tener nada que decir. Es un maestro de la obviedad y la prosa gris. Pienso que no es mala persona, pero, pese a haber vivido en Estados Unidos, lo que tiene es un acento de cronopio y de fama, una cosa orillera y borgiana en pobre, una cosa de estanciero de la literatura con los ojos rasgados y el bigote de ceniza.

Hay que decir, aquí y ahora, que en España se ha hecho, por parte del Estado, una política indiscriminada y galardonante respecto de los grandes y pequeños del exilio, como pidiéndoles perdón. Esto está muy bien en nombre de la reconciliación nacional, y tampoco había mucha otra gente que premiar, aparte de que los premios dan igual. Pero dejo constancia de una cosa: que, aparte relaciones de cortesía, los rojos del exilio y los rojos de la resistencia interior siguen mirándose con recelo o indiferencia.

A lo mejor es que ni unos ni otros eran rojos.

ROSA CHACEL. Fue, como se ha dicho, una creación artificial de Ortega y su *Revista de Occidente*. ¿La Virginia Woolf española? Le falta el lirismo y la magia de la inglesa. ¿Escritora proustiana? También le falta el encanto continuo e interior de Proust. Se divulgó mucho su *Teresa*, biografía novelada de la amante de Espronceda.

La novela lírica fracasa en España, no por falta de público (Proust tuvo el suyo), sino por falta de autores. Aún estábamos en el realismo galdosiano. Hasta Baraja resulta un moderno con respecto a Galdós. A la Chacel la trajeron y glorificaron tres ilustres paisanos suyos de Valladolid: Delibes, Marías y Tovar. Estuve a oírla en una conferencia de la March y dijo que a su vuelta no había encontrado un solo valor español que le interesase. En primera fila tenía, escuchándola, a los tres escritores citados, cada uno grande en lo suyo.

Es una bruja cruzada de Mary Poppins.

En aquella conferencia, o en otra, dijo que a su barrio le habían puesto «Malasaña», nombre feo y franquista. Ignoraba quién era Manolita Malasaña, heroína del Dos de Mayo contra la francesada, que vivió su épica femenina en ese barrio.

En las últimas novelas madrileñas de la Chacel hay mucho amor, demasiado, por las hijas de las porteras, a las que se lleva a explicarles el Museo del Prado, en vista de lo sensibles que son.

Sabe uno más por diablo que por viejo, aunque también lo soy.

En un homenaje a Gómez de la Serna dijo que le había tratado poco, que le había leído poco, y acto seguido se fue, porque era su santo.

Está resentida porque quería muchos premios y muchas academias. Estos exiliados, en general (mayormente los segundones, claro), se habían imaginado que iban a alfombrarles de claveles la Gran Vía y a nombrarles emperatrices de Lavapiés. Como eso no ha ocurrido, andan como un poco cabreados y nos llaman fascistas a todos los que no pudimos irnos a tiempo, porque éramos unos bebés y no podíamos tirar hasta América del pecho de nuestra madre.

Por lo demás, Rosa Chacel es una vieja muy pulcra y anda con vagas poetisas evanescentes como Clara Janés.

No sé si me dejo algún escritor del exilio. Desde luego, ninguno importante. La reflexión general es que nadie había superado a los grandes del 27, ni entre los prosistas, que se quedaron extrañamente parados en Galdós, ya digo. Ni siquiera en Baroja, que es más moderno de estilo o falta de estilo. De los grandes nombres, por calidad o fama, me parece que ya se ha ido hablando en estas memorias, cuando a cada uno le ha llegado la hora. Aparte de que uno no pretende ser exhaustivo —horror—, sino dar un panorama muy personal y parcial y subjetivo e injusto, porque la crítica literaria tiene que ser injusta para ser buena. Injusta a favor o en contra.

El capítulo del exilio lo cierro con mi última visión de Jorge Guillén, paisano y maestro, en su apartamento de Alicante, frente al mar, bajo el ángel de la guarda de su segunda y joven esposa, con la boca podrida (abandonada su incómoda y alarmante prótesis yanqui). Qué lejos los tiempos en que yo había sido un poeta guilleniano.

Puso más luz que nadie en sus paisajes de Castilla, hasta marearme, y debuté en la vida literaria local con una conferencia sobre él, como creo que ya he contado. Pero a él se le vino abajo su propio mito del mundo bien hecho y a mí se me vino abajo el mito de Guillén. Se obstinó en ser feliz hasta última hora, contra la Historia, y esto es una lección que no podré olvidar. Y que le hace único en mil años de literatura castellana.

Si me acuerdo de algún otro sobrevenido, lo meteré luego. Pero la memoria es selectiva para bien y para mal, y por eso no miro papeles. En el prólogo de este libro hablo de algunos humillados y ofendidos, que no olvidados.

Mi pasión y compasión va hacia allá, hacia América, hacia los malos y los buenos, hacia quienes se quedaron mordiendo tierra americana, con su dentadura de calavera, por toda la eternidad, desde el mediocre Barea al gran Cernuda.

JULIO ALEJANDRO. Buen comediógrafo, emigra por rojo y homosexual. En Méjico vive como guionista de Buñuel, y casi todas las mejores historias cinematográficas de Buñuel son de Alejandro. Pero en el cine el guionista no existe. El cine es una industria visual donde lo que se dice o cuenta importa poco.

Julio Alejandro es quizás el mejor comediógrafo español de aquellos años, y su talento lo va dejando en los guiones, tributo comercial a Buñuel. Cuando llega la hora del regreso, cuando suena el clarín de la victoria, Julio Alejandro ya no se levanta de entre los postrados.

Alejandro nos interesa mucho más que Casona, pero Alejandro decidió no venir a tiempo, y quizás acertó, de modo que hoy es un desconocido para los públicos. Espero cerrar, por el momento, con este nombre, mi ya cerrada galería del éxodo y el llanto. Pero ya se me está ocurriendo otro.

LEÓN FELIPE. León Felipe, nacido en Tábara, Zamora, fue siempre más un rapsoda que un poeta. Su poesía sonaba bien cuando la decía él. Leída es insoportable.

León Felipe, o sea, hace una poesía retórica y eufónica que no tiene nada que ver con nada ni con su época. En todo caso con su épica. La capa, la barba, la recitación, todo hace de él un buhonero de la poesía, un marginal de los caminos que los poetas sociales estimaron algo, tampoco demasiado, y nada más. León Felipe muere, es decir,

que tampoco vuelve nunca, ni se trae su cadáver. Uno veía a León Felipe, con su desplegada capa, como un murcielagón elocuente de la poesía, que mezclaba a Marx con Don Quijote.

Un rojo para casas regionales.

## **Cela y posguerra**

La memoria, esa fuente del dolor.

CAMILO JOSÉ CELA

## LA POSGUERRA

Sólo hablo aquí de la primerísima posguerra, hasta la aparición de Cela, cuya rotunda figura cierra el libro (que, así, pudiera subtitularse *De Rubén Darío a Cela*).

A los retornados del exilio los he metido donde he podido, pues que generacionalmente son de los años veinte/treinta, pero tienen su momento extático al regreso, en los setenta, con la democracia, y este libro termina mucho antes.

FERNÁNDEZ FLÓREZ. Es un valor popular de antes de la guerra, pero pronto queda desbordado, entre las minorías, por el humor nuevo y revolucionario de la escuela de *La Codorniz*. Fernández Flórez es un digno segundón que, académico y todo, siempre pensó que no se le hacía justicia, aunque vendía mucho. Una vez se lo dijo a Dámaso Alonso:

—Usted sólo escribe de los muertos, Dámaso. Podría ocuparse un poco de los contemporáneos. De mí, por ejemplo.

Tenía algo de escritor ruso en su humor triste y su sensibilidad para las «tragedias de la vida vulgar», que es lo que yo más valoro de él. Soltero y solterón, en su casa siempre fue «el señorito Wenceslao». Después de la guerra publica *Una isla en el mar Rojo*, novela franquista que le devuelve a la actualidad y a una popularidad que nunca le importó, porque no era la gloria, o quizá le importó demasiado. Por una cosa o por otra, lo suyo se resuelve en soledad.

TORRENTE BALLESTER. Falangista del grupo de Salamanca, soñaba con la gloria teatral, pero luego ha hecho camino en la novela. Él y Fernández Flórez son dos gallegos con un estilo literario pobre, cosa rarísima entre los escritores gallegos. Tuvo gloria en el *Arriba* como crítico de teatro exigente y enterado. Hoy es en la novela un artesano muy digno que ha conseguido, gracias a la televisión, la fama que nunca tuvo.

ANTONIO ESPINA. Espina volvió antes que nadie, clandestinamente, y en el *ABC* firmaba Simón de Atocha. Tiene una buena biografía de Larra. El *ABC* de Ansón ya empezaba a recoger a los españoles del nomadismo y el exilio. También ayudó algo Luis Calvo.

GARCÍA NIETO. Los nuevos valores franquistas de la posguerra, los más claros, eran Pedro de Lorenzo en la prosa y García Nieto en la poesía. De Pedro ya he hablado entre los prosistas de la Falange, aunque insisto en que no sé si él era falangista. Su amigo José María Alfaro, buen poeta clásico, dio menos juego e hizo más política. García Nieto era una inteligencia finísima, un humor siempre vivo, hasta en lo malo (sobre todo en lo malo) y una especie de dandismo voluntariamente cursi, irónicamente cultivado y pasado. Se le notaba mucho que era hijo de viuda, hijo único.

Como poeta es un epígono de los del 36, que nunca quisieron tomarle en serio. Luego derivaría, a partir de *La hora undécima*, hacia una poesía más confesional y existencial, aunque siempre de una gran belleza y sabiduría formalista. Nieto era de una bondad humana inmensa, de una generosidad casi maternal, con momentos de soberbia que no hacían sino corroborar lo que digo:

—Mira, Umbral, yo quería haber sido Garcilaso. Pero hoy Garcilaso es otro, quizá Aleixandre.

Y esto me lo decía en un autobús, los dos de pie, cogidos a la barra, que es como se hacen las buenas confesiones.

JOSÉ HIERRO. Por la izquierda surgieron en seguida los poetas puros, que eran los mejores. José Hierro, con un pasado político y familiar dramático, hombre de cárceles y pisos baratos. Sin duda, el mayor poeta español desde la primera posguerra hasta hoy. Hacíamos cultura en el Ateneo, bebíamos vino malo en la Plaza Mayor, con Celaya, nos reíamos mucho y siempre. Así como Cela es la continuación salvadora y renovada del 98, Hierro es la continuación de Juan Ramón Jiménez y el 27. Su poesía, pretendidamente prosaica, está llena de una música que lo redime todo, y que suena todavía a Rubén. Un Rubén de entresuelo, pero genial. Tiene una cara satánica, entre



Lucifer y legionario, una bondad dura, un vino conversador y un dramatismo interno a su continua farsa de la farsa.

BLAS DE OTERO. Fue el máximo bardo de la poesía social, tras una etapa de misticismo existencial, cuando dio grandes sonetos unamunianos, como de un Unamuno con la música y el oído que a Unamuno le faltaban para la poesía. Un día me lo dijo Blas:

—Mira, Umbral, estoy harto de que me comparen con Unamuno. Unamuno es una carraca.

Iba a dar un recital en el Aula Pequeña del Ateneo, llevada por José Hierro, y estuvo media hora callado ante el público, un público numeroso e intenso, sin acabar de empezar. Por fin dijo que se abriesen los balcones de la sala, que se ahogaba, respiró un rato y se fue sin leer ni un verso. Tenía un cáncer en un testículo. En la poesía social consigue síntesis, poemas duros, berroqueños, algo así como las esculturas de Chillida, en un castellano cortado y beligerante. Luego degenera hacia la dolencia política:

*Un avión*

—*cabrón*—

*a reacción.*

Pero antes había definido España como agua seca caída en un barranco rojo. Finalmente fuimos vecinos en Majadahonda, donde tenía un piso barato, con Sabina de la Cruz, frente a una gasolinera. Su muerte ya la he contado muchas veces. Fue pueblerina, patética, muerte de sotanillo, llena de grandeza poética y silencio administrativo. La juventud ya había dejado de escribir como Blas de Otero. Allí estuvieron García Nieto y Meliano Peraile. Lo enterramos en el cementerio civil, bajo la lluvia. Yo iba con Alfonso Grosso. Fanny Rubio se subió a la tumba y echó unos versos.

CONCHA ESPINA. Novelista tradicional, muy leída antes de la guerra, vive la posguerra ciega y un poco olvidada (por entonces triunfa su hijo Víctor de la Serna). Se le otorga una gloria oficial que ya tiene poco que ver con la gloria de la calle. Nos miraba a todos desde la muerte como si estuviera viva. Y lo atroz es que lo estaba. Al pueblo de una novela suya lo llamó Luzmela —*La niña de Luzmela*—, y como el pueblo era real, lo cambiaron de nombre y le pusieron el que le había inventado la escritora, mucho más bello.

Pero no es mi propósito cronificar la posguerra, oficial o clandestina en su literatura, ya que este libro, como he dicho, tiene su tope en Cela, una revelación de escritor completo no superada hasta hoy en España. Cela, experimentalista, plural y otras muchas cosas, resume bien medio siglo de prosa española agobiada primero por el oficialismo, luego por el socialrealismo y actualmente por un esnobismo extranjerizante que nos mantiene en comunicación con el mundo, lejos de la autarquía cultural de Franco, pero que no ha dado grandes figuras significativas en la novela, la poesía, el ensayo, la prosa, salvo los valores de temporada. La juventud de hoy no lee *El Jarama* o *Tiempo de silencio*, que fueron novelas míticas, pero muy reforzadas por su circunstancia. Los valores minoritarios, como Ignacio Aldecoa, quedan fuera de la cronología natural de este libro. Luys Santamarina, finalmente, fue un prosista catalán y españolista, autor de *Retablo de Reyna Ysabel*, *Tras el águila del César*, etc. Escuetto y perfilero de cuerpo y alma, santanderino barcelonés, falangista con tres penas de muerte, cultiva el arcaísmo cruel y bello, hace biografía de José Antonio y es un paradigma de la prosa sangrienta y nueva, exquisita y mortal, de la primera Falange.

## CJC

Lo dijo Cela en una de sus primeras entrevistas:

—Cuando en un sitio huele mucho a algo, el secreto no está en oler más fuerte, sino en oler a otra cosa.

La España de los primeros cuarenta olía a Victoria y oficialismo. El *Pascual Duarte* huele a España negra y derrota. El libro triunfa por insólito y por audaz, por valiente y por supremo en la calidad literaria.

Cela era hijo de una familia casi bien, con antecedentes ilustres en Galicia y con parentescos muy finos en Inglaterra. Cela era un joven alto, tuberculoso y mal hecho, con el rostro largo y socavado, con la cabeza quizá demasiado grande, cosa que luego compensaría con la densidad del cuerpo. Cela se salva de todo el barullo oficialista de las colaboraciones y los empleos mediante el éxito de su tan censurada novela, y desde entonces ve en seguida, gallego fino, que la carrera no está en apuntarse a las nóminas de Franco, sino en jugar a la contra.

Cela no se resigna a la novela tradicional que estaban haciendo los de su generación, y ensaya continuamente, inventa, busca caminos, y encuentra una fórmula tan moderna y americana (sin él saberlo) como la de *La Colmena*. En seguida se crea una leyenda legionaria y violenta, taurina y descarada, y llega muy joven a la Academia, apadrinado por Marañón. Luis Miguel Dominguín le vistió de académico.

En seguida asoma, no se sabe por dónde, el escritor de raza, la revelación.

En el *Pascual Duarte* hay defectos, y en otros libros suyos, pero lo que impera es una voz personal y macho, un tono nuevo, que a la par de nuevo resuena gratamente a 98, repercute clásico.

Éste fue el primer secreto del triunfo de Cela. El segundo fue retirarse a Mallorca, para escribir en orden y alejarse un poco —un mucho— de la rencilla oficial madrileña. A través de su revista *Papeles* se dedica a cultivar a los mejores del exilio, que ya ha quedado claro en este libro quiénes son, con lo que opta claramente por la España democrática, liberal y antifranquista.

Cela, novelista impar y siempre distinto, es mucho más que eso: es escritor total de las Españas, según sus libros de viajes, donde la sabiduría histórica, topográfica y vital supera al 98, servido todo por una prosa viva, personal y alegre que, cuando da la ternura y la tristeza, las da con una contención y una gracia varón de la mayor eficacia. Hay un Cela cronista de lo pequeño y cotidiano, hay un Cela cronista mayor de España y hay un Cela novelista que se va renovando y enriqueciendo en *San Camilo*, *Oficio de tinieblas*, *Mazurca para dos muertos*, etc. Es ese tipo de cronista absoluto de España, como Galdós, sólo que con mucha mejor prosa que Galdós. Su obra completa es impresionante por lo larga y por lo «completa», exactamente. En ella está toda España, la de ayer, la de hoy y la de en medio, prodigiosamente contada, primorosamente contada, varonilmente contada.

No hay más remedio que cerrar este libro con Cela porque todo él es un 98 completo. En él están Azorín, Valle, Baroja y Unamuno y Machado. Más Cela, claro, que es lo que importa. Escribe siempre a mano, una mano como una garra de oso amigo, con una letra de oficinista, nada literaria, y bebiendo un vasito de vino tinto con un latigazo de sifón.

El peligro del genio, ya se ha dicho en este libro, es que malogra a toda una generación. Cela ha malogrado a varias. Por imitarle o por no imitarle, muchos escritores han desvariado y se han ido a la cuneta. Por eso no tiene sentido seguir estas memorias más allá de Cela. Eso nos obligaría a instalarnos en el presente, y eso ya no es memoria, sino crónica del día. El primer secreto literario de Cela es el oído, el sentido de la música, de la palabra, de la frase, del diálogo, cosa que siempre se les ha dado bien a los gallegos, tan latinizados, pero que en él llega a una maestría desconcertante, sabiamente machihembrada de coloquialismos castellanos.

El segundo secreto literario de Cela es la varonía, la impasibilidad con que cuenta lo tremendo (eso que en su día se llamó «tremendismo», contra la voluntad del propio Cela). Y esto que digo vale igualmente para la ternura, mayormente derramada sobre ciegos, locos y tontos de pueblo. El tercer secreto de Cela ya no se debe a la inspiración, sino a la formación, a la sabiduría, y consiste en su manera de hacer coloquial la más alta cultura española y de dignificar como cultísimo el apodo de un cantinero o el nombre de una puebla que ni siquiera lo es.

A Cela lo conocí en el Gijón, en los primeros sesenta. Llegó una tarde de calor y se sentó en la mesa de las escritoras, que presidía Eugenia Serrano. Le pidió el abanico a Eugenia y empezó a abanicarse. Eugenia era una gran escritora de periódicos que había pasado alegremente del comunismo al fascismo. Me acerqué a Cela y le hice una entrevista de novel:

—¿Puede usted citarme novelistas nuevos, jóvenes?

—Sí, claro, muchos, los que quiera, ponga cien, doscientos.

Nuestro segundo encuentro (él ya no se acordaba de mí, claro) fue en su piso de Ríos Rosas, por el que se paseaba solitario y desnudo, con su panza. Iba a lanzar una editorial y una revista con dinero de Huarte, y yo iba allí llevado por García Nieto, que le había hablado de mí con un entusiasmo excesivo. Cela creía mucho en García Nieto, que, por vivir en Madrid y no en Palma, estaba más al tanto de las novedades literarias. Cela, que es hombre de impulsos entre generosos y autoritarios, quería encargarme de golpear tres libros y la dirección de un semanario.

Los tres libros salieron, efectivamente. Una novela corta, una novela larga y mi libro de Larra, que es el que tuvo gran fortuna inmediata y buenas críticas que me lanzaron. Cela se vistió delante de nosotros y nos fuimos a comer los tres. Desde entonces ha sido para mí un amigo generoso, un profesor de energía y un maestro literario.

Esto de profesor de energía, que suena como nietzscheano, habría que explicarlo un poco. Cela ha sido siempre de una vitalidad contagiosa, pese a sus enfermedades. Cela le cura la depresión a cualquiera. Es un vitalista y un optimista, yo creo, lo cual se nota en su literatura, donde el mal le exaspera calladamente, pero también le exalta. El mal, la violencia, etc. Y todo eso se pega, claro. En una tarde con Cela uno acaba viendo la vida y la literatura de otra forma, con menos importancia y más hermosura al mismo tiempo, con más anécdota y menos categoría, con menos angustia, pero con más violencia.

En estas contradicciones, que no lo son, está la personalidad de Cela, como hombre y como escritor. Con el añadido ventajoso, como digo, de que todo eso suyo se pega. ¿Queda ahora un poco claro lo del profesor de energía?

De mi vida con Cela podría hacer un libro entero (algún día lo haré), pero quedémonos por el momento con este capítulo de honor, como final del libro. Yo creo que a lo más que llega Camilo en su vida interior es al cabreo. Jamás se consiente la depresión o el aburrimiento. Le basta un herrerillo que se posa en su ventana para hacer un artículo y pasar la tarde.

La violencia exterior de Cela (peleas con los taxistas, con otros escritores, cogidas de novillos toros, inmersión en las fuentes públicas, etc.) no es sino la expresión manifiesta de su discurso literario interior. Cela entiende la literatura como un juego entre la rosa y el látigo, y junto a la rosa siempre coloca una llaga.

Pero esto no es sólo sabiduría literaria, que lo es, sino la personalidad misma de Cela, que sólo se siente atraído por lo atroz y por lo líricamente mínimo. Las grandes y retóricas pasiones de la humanidad, que han llenado la literatura, desde los griegos a Balzac, parece que a él le dan igual. Y éste es el toque más profundo de su personalidad: Cela es un ser humano que no acaba de tomarse a sí mismo en serio, pero que puede tomar muy en serio la visita mínima del herrerillo o el dolor alegre de un tonto o un ciego.

Alguien escribió una vez que «Cela no ama a sus personajes». Los ama demasiado, y por eso los maltrata, como el niño a sus muñecos.

Ya de viejo ha tenido una ternura paternal conmigo (uno siempre ha andado buscando padres literarios por la vida), pero su sobriedad rechaza sentimentalismos o halagos.

Sólo se tiene una prosa singular cuando se es un hombre singular, y Cela tiene cara de delincuente, como le dijo cariñosamente no sé si don Américo Castro, su gran amigo, que le inspiraría *Judíos, moros y cristianos*, su mejor libro de viajes.

En Madrid, en Palma, en Guadalajara, por los caminos de Castilla (un alto en Casa Pepico, Ávila, para tomar café), entre el plateresco de Salamanca (un insólito discurso suyo sobre Hegel), Cela y yo hemos comido, bebido, viajado, cantado jotas obscenas y criticado a los otros escritores, como es debido.

Rompe los platos con la frente y tira los tabiques de panderete a patadas. Es lo que yo le he visto hacer. Hoy sabe tanta literatura y lengua española como toda la Academia junta, pero no lo dice, sino que le sale escribiendo galanamente, sin tropiezos de erudito.

Es el escritor total.

Un día se dirá y sabrá todo lo que ha salvado y renovado Cela en la literatura española de todos los tiempos. Él, en la fiesta de la otra noche, estaba tan cabreado que se quedó en calzoncillos. Unos calzoncillos por la rodilla, con una rayita roja, como de futbolista. Lo que se espera de sus viajes es que se encuentre en la Alcarria un niño mono que se obstina en acompañarle «unos hectómetros», medida muy viva en la cultura escolar de los niños.

Cela, ya lo he dicho, redime al 98. A Baroja y Azorín los mejora. A Valle lo depura de decadentismos. Ha hecho una labor crítico/creadora que ahí está, y en la que se repara poco porque no va en ensayo solemne y coñazo.

He hablado en este libro de los grandes y raros *optimistas* literarios: Ramón en la prosa, Guillén en el verso. Cela no es exactamente un optimista, sino, como queda explicado, un vitalista, un hombre que eligió vivir peligrosamente, según el lema dannunziano, y lo está haciendo hasta la vejez, casándose con moza.

—No aguanto a Zubiri, Paco. Si yo entiendo a Ortega y a Nietzsche y a Schopenhauer, ¿por qué no voy a entender a Zubiri? Porque habla para que no se le entienda. Que se vaya a la mierda.

Escribo estas memorias a 11 de mayo, día en que nacimos Cela y yo (a más de Dalí). Pero lo que a Camilo le gusta es celebrar el 18 de julio, que es su santo, y dar una gran fiesta irónica en la finca:

—¿Pedimos a la cocina una tortilla de patata de cinco huevos, Paco, y nos la comemos entre los dos?

—Me parecen muchos huevos, Camilo...

—No me seas maricón, coño, que tú siempre me has sido un joven desfalleciente e histérico. Venga la tortilla, oiga.

# ÍNDICE ONOMÁSTICO

Acacia Uceta.  
Aguilar, Manuel.  
Alba, Jacobo Stuart Fitz-James y Falcó, duque de.  
Alberti, Rafael.  
Alcántara, Manuel.  
Aldecoa, Ignacio.  
Aleixandre, Vicente.  
Alejandro, Julio.  
Alfaro, José María.  
Alfonso XIII.  
Alonso, Amado.  
Alonso, Dámaso.  
Altabella, Pepote.  
Altolaquirre, Manuel.  
Álvarez, Carlos Luis.  
Amorós, Andrés.  
Amorós, Juan Bautista.  
Andújar, Julián.  
Anglada Camarasa, Hermenegild.  
Ansón, Luis María.  
Aparicio, Juan.  
Apollinaire, Guillaume.  
Aragón, Louis.  
Aranguren, José Luis.  
Aretino.  
Arias Navarro, Carlos.  
Atahualpa.  
Atard.  
Aub, Max.  
Ayala, Francisco.  
Azaña Díaz, Manuel.  
Azcoaga, Enrique.  
Azorín, José Martínez Ruiz, *llamado*.  
Bacarisse, Mauricio.  
Balzac, Honoré.  
Barea, Arturo.  
Barga, Andrés García de la Barga, *llamado* Corpus.  
Baroja, Pío.  
Basterra, Ramón de.  
Bataille, Georges.  
Baudelaire, Charles.  
Bayo, Ciro.  
Beckett, Samuel.  
Bécquer, Gustavo Adolfo.  
Belén.  
Belmonte García, Juan.  
Bello, Pepín.  
Benavente, Jacinto.  
Bergamín, José.  
Bernhardt, Sarah.  
Blanco White, José María.

Blanch, Felicidad.  
Blasco Ibáñez, Vicente.  
Boccaccio, Giovanni.  
Borges, Jorge Luis.  
Bormujano, el (torero).  
Borrás, Tomás.  
Borras Betriu, Rafael.  
Bretón, André.  
Buero Vallejo, Antonio.  
Buñuel, Luis.  
Byron, George Gordon, lord.  
Caballero Audaz, José María Carretero, *llamado* el.  
Calderón de la Barca, Pedro.  
Calvo, Luis.  
Calvo, Ricardo.  
Camba, Julio.  
Camoiras, Quique.  
Campoamor, Ramón de.  
Camprubí, Zenobia.  
Cano, José Luis.  
Cánovas del Castillo, Antonio.  
Cansinos Asséns, Rafael.  
Carlos I de España y V de Alemania.  
Caro Baroja, Julio.  
Carpentier, Alejo.  
Carranque de Ríos, Andrés.  
Carrere, Emilio.  
Carroll, Charles L. D., *llamado* Lewis.  
Casares, Julio.  
Casas, Bartolomé de Las.  
Casero.  
Casona, Alejandro.  
Castellet, José María.  
Castro, Américo.  
Castro, Fidel.  
Cavafis, K. P.  
Cavia, Mariano de.  
Cela, Camilo José.  
Cela Trulock, Jorge.  
Celaya, Gabriel.  
Cendrars, Blaise.  
Cernuda, Luis.  
Cervantes y Saavedra, Miguel.  
Chacel, Rosa.  
Chamizo.  
Champourcin, Ernestina de.  
Chaplin, Charles.  
Chávarri, Jaime.  
Chicote, Perico.  
Chillida, Eduardo.  
Chopin, Fryderyk.  
Chumy Chúmez.

Churriguera, José.  
Cid Campeador, Rodrigo Díaz de Vivar, *llamado*.  
Ciges, Pedro.  
Cioran, Emil M.  
Cisneros, Francisco Jiménez de.  
Clarín, Leopoldo Alas, *llamado*.  
Cocteau, Jean.  
Colón, Cristóbal.  
Corbalán, Pablo.  
Cordobés, Manuel Benítez, *llamado*.  
Cortázar, Julio.  
Costa, Joaquín.  
Cruz, Sabina de la.  
Cuixart, Modest.  
Cunqueiro, Álvaro.  
Dalí, Salvador.  
D'Annunzio, Gabriele.  
Dante Alighieri.  
Darío, Rubén.  
Daudet, Alphonse.  
Debussy, Claude-Achille.  
Delibes, Miguel.  
Dicenta, Manuel.  
Dickens, Charles.  
Diego, Gerardo.  
Díez-Alegría Gutiérrez, Manuel.  
Disney, Walt.  
Domecq de Pemán, señora.  
Domenchina, Juan José.  
Dominguín, Luis Miguel.  
Dos Passos, John.  
Einstein, Albert.  
Eliot, Thomas Stearns.  
Enríquez de Salamanca, María José.  
Espert, Nuria.  
Espina, Antonio.  
Espina, Concha.  
Espronceda, José de.  
Falla, Manuel de.  
Faulkner, William.  
Felipe, León Felipe Camino, *llamado* León.  
Fernán-Gómez, Fernando.  
Fernández Flórez, Wenceslao.  
Fernando II el Católico.  
Fierro, los.  
Flaubert, Gustave.  
Foxá, Agustín de.  
Fraga Iribarne, Manuel.  
Fraile, Medardo.  
Francés, José.  
Franco Bahamonde, Francisco.  
Freud, Sigmund.

Gabriel y Galán, José María.  
Gala, Gala Dianaroff, *llamada*.  
Galileo, Galileo Galilei, *llamado*.  
Galvarriato, Eulalia.  
Gálvez, Pedro Luis de.  
Gámez, Celia.  
Ganivet Ángel.  
García Álvarez.  
García Lorca, Federico.  
García Márquez, Gabriel.  
García Nieto, José.  
García Serrano, Rafael.  
García Venero, Maximiano.  
Garcíasol.  
Garcilaso de la Vega.  
Gardner, Ava.  
Garfias, Pedro.  
Gatell, Angelita.  
Gaudí, Antoni.  
Gaulle, Charles de.  
Gide, André.  
Gil Robles y Quiñones, José María.  
Giménez Caballero, Ernesto.  
Gimferrer, Pere.  
Giraudoux, Jean.  
Goethe, Johann Wolfgang.  
Gómez Carrillo, Enrique.  
Gómez de la Serna, Ramón.  
Góngora y Argote, Luis de.  
González, Ángel.  
González Gil, Víctor.  
González Márquez, Felipe.  
González Ruano, César.  
Gourmont, Remy de.  
Goya y Lucientes, Francisco de.  
Grande, Félix.  
Greco, Domenico Theotocopuli, *llamado* el.  
Grosso, Alfonso.  
Guareschi, Giovanni.  
Guerrero Zamora, Juan.  
Guillén, Francisco.  
Guillén, Jorge.  
Hayworth, Rita.  
Hegel, Georg Wilhelm.  
Heidegger, Martin.  
Heine, Heinrich.  
Heráclito.  
Hernández, Miguel.  
Hernández-Catá, Alfonso.  
Hernández Gil, Antonio.  
Herrera (modisto).  
Herreros.



Hierro, José.  
Homero.  
Hoyos y Vinent, José María.  
Hugo, Víctor.  
Huidobro, Vicente.  
Huxley, Aldous.  
Insúa, Alberto.  
Ionesco, Eugéne.  
Isabel I la Católica.  
Izcaray, Jesús.  
Janés, Clara.  
Jardiel Poncela, Enrique.  
Jarnés, Benjamín.  
Jesucristo.  
Jiménez, Juan Ramón.  
Joyce, James.  
Juan de la Cruz, san.  
Juan Pablo I.  
Kafka, Franz.  
Kant, Immanuel.  
Kempis, Tomás de.  
Kent, Victoria.  
Krause, Karl Christian.  
Lagos, Concha.  
Lagos, señor.  
Laiglesia, Álvaro de.  
Laín Entralgo, Pedro.  
Lamartine, Alphonse de.  
Lanza, Silverio: véase Amorós, Juan Bautista.  
Larra, Mariano José de.  
Larrea, Juan.  
Lautreamont, Isidore Ducasse, *llamado* conde de.  
Lázaro Carreter, Fernando.  
Ledesma Miranda, Ramón.  
Ledesma Ramos, Ramiro.  
León, Luis.  
León, María Teresa.  
León, Ricardo.  
Leonardo da Vinci.  
Lezama, Jesús.  
Líster, Enrique.  
Lombroso, Cesare.  
López de Haro, Diego.  
López Rubio, José.  
López Silva, José.  
Lorenzo, Pedro de.  
Luceño, Tomás.  
Luis, Leopoldo de.  
Machado Ruiz, Antonio.  
Machado Ruiz, Manuel.  
Madariaga, Salvador de.  
Maeztu, Ramiro de.

Magdalena (sirvienta).  
Magritte, René.  
Maiakowski, Vladimir V.  
Mailer, Norman.  
Mainer Bagué, José Carlos.  
Malaparte, Curzio.  
Malasaña, Manolita.  
Mallada y Pueyo, Julio.  
Mallarmé, Stéphane.  
Mann, Thomas.  
Maragall, Joan.  
Marañón y Posadillo, Gregorio.  
March Pardinás, Juan.  
Marías, Julián.  
Marinetti, Filippo Tommaso.  
Martínez Olmedilla.  
Martínez Sierra, Gregorio.  
Marx, Groucho.  
Marx, Karl.  
Mata, Pedro.  
Maupassant, Guy de.  
Mazzantini, Luis de.  
Melville, Hermán.  
Menéndez Pelayo, Marcelino.  
Menéndez Pidal, Gonzalo.  
Menéndez Pidal, Ramón.  
Mesonero Romanos, Ramón de.  
Mihura, Miguel.  
Milton, John.  
Millán Astray, José.  
Miller, Henry.  
Mingote, Antonio.  
Miquelarena, Jacinto.  
Miró, Gabriel.  
Miró, Joan.  
Montaigne, Michel de.  
Montes, Conchita.  
Montes, Eugenio.  
Mora, Fernando.  
Morand, Paul. Mosca, Giovanni.  
Mourlane Michelena, Pedro.  
Muñoz Rojas, José Antonio.  
Mussolini, Benito.  
Nabokov, Vladimir.  
Napoleón I Bonaparte.  
Negrín, Juan (hijo).  
Negrín López, Juan.  
Nelson, Horatio.  
Neruda, Pablo.  
Neville, Edgar.  
Nieto, Anselmo Miguel.  
Nietzsche, Friedrich Wilhelm.

Noel, Eugenio.  
Nombela, Julio.  
Novalis, Friedrich, barón von Hardenberg, *llamado*.  
Núñez de Arce, Gaspar.  
Ocampo, Victoria.  
Olano, Antonio D.  
Olmet, Luis Antón del.  
Olmo, Lauro.  
Ollero (modisto).  
Onetti, Juan Carlos.  
Onís, Federico de.  
Ors, Eugenio d'.  
Ortega y Gasset, José.  
Ortega Munilla, José.  
Otero, Blas de.  
Otero Besteiro.  
Paco (jardinero).  
Pajares, Andrés.  
Palacio Valdés, Armando.  
Panero, Juan.  
Panero, Leopoldo.  
Papini, Giovanni.  
Pardo Bazán, Emilia.  
Paz, Octavio.  
Pemán, José María.  
Penagos, Rafael.  
Peraile, Meliano.  
Pereda, José María de.  
Pérez de Ayala, Ramón.  
Pérez Galdós, Benito.  
Picasso, Pablo Ruiz.  
Pitigrilli, Dino Segre, *llamado*.  
Pla, Josep.  
Platón.  
Poe, Edgar Allan.  
Polo y Martínez Valdés, Carmen.  
Ponce de León, Luis.  
Pozo, Raúl del.  
Prados, Emilio.  
Precioso, Artemio.  
Prieto, Gregorio.  
Prim y Prats, Juan.  
Primo de Rivera y Orbaneja, Miguel.  
Primo de Rivera y Sáenz de Heredia, José Antonio.  
Proust, Marcel.  
Pruna, Pere.  
Puigvert, Antoni.  
Pujol, Juan.  
Quevedo y Villegas, Francisco.  
Quintana.  
Quintero, Joaquín Álvarez.  
Quintero, Serafín Álvarez.

Rabelais, François.  
Ramos de Castro.  
Rejano, Juan.  
Répide, Pedro de.  
Retana, Álvaro.  
Ridruejo, Dionisio.  
Rilke, Rainer María.  
Rimbaud, Arthur.  
Ríos, Fernando de los.  
Rivas Cherif, Cipriano.  
Rodríguez, Alejandro: véase Casona, Alejandro.  
Rodríguez, Pedro.  
Romero, Carmen.  
Romero, Julio.  
Rosales, Luis.  
Rosales, Maruja.  
Roto, el.  
Rousseau, Jean-Jacques.  
Rubio, Fanny.  
Rueda, Salvador.  
Ruiz-Giménez Cortés, Joaquín.  
Ruiz Marte, Víctor.  
Saint-John Perse, Alexis Saint-Léger Leger, *llamado*.  
Sainz de Robles, José.  
Salinas, Pedro.  
Sánchez, Alberto.  
Sánchez, Alfonso.  
Sánchez Albornoz, Claudio.  
Sánchez Mazas, Rafael.  
Sánchez Ocaña, Vicente.  
San José, Diego.  
Santamarina, Luys.  
Santayana, Jorge Ruiz de.  
Santos Torroella, Rafael.  
Sartre, Jean Paul.  
Sawa, Alejandro.  
Schopenhauer, Arthur.  
Sender, Ramón.  
Serna, Víctor de la.  
Serrano, Eugenia.  
Serrano, Pablo.  
Shakespeare, William.  
Shaw, George Bernard.  
Simenon, Georges.  
Sócrates.  
Solana, José Gutiérrez.  
Sorolla y Bastida, Joaquín.  
Stalin, Iósiv V. D., *llamado*.  
Stendhal, Henri Beyle, *llamado*.  
Storni, Alfonsina.  
Suárez, Eugenio.  
Superville, Jules.

Taine, Hippolyte.  
Tapies, Antoni.  
Teresa de Jesús, santa.  
Thacqueray, William Makepeace.  
Tierno Galván, Enrique.  
Tono, Antonio de Lara, *llamado*.  
Torre, Josefina de la.  
Torrente Ballester, Gonzalo.  
Torres del Álamo, Ángel.  
Torres Campanals, José.  
Torres y Villarroel, Diego de.  
Tovar, Antonio.  
Trigo, Felipe.  
Tuñón de Lara, Manuel.  
Turgueniev, Ivan S.  
Unamuno, Miguel de.  
Urrutia, Federico de.  
Valbuena Prat, Ángel.  
Valdés, María Jesús.  
Valera, Juan.  
Valéry, Paul.  
Valverde, José María.  
Valle, Adriano del.  
Valle-Inclán, Ramón María del.  
Vallejo, César.  
Vargas Llosa, Mario.  
Vargas Vila, José María.  
Vega y Carpió, Félix Lope de.  
Vela Zanetti, María.  
Vélez de Guevara, Luis.  
Verlaine, Paul.  
Verne, Julio.  
Vidal y Planas.  
Villaespesa, Francisco.  
Villamediana, Juan de Tassis Peralta, conde.  
Villena, Luis Antonio.  
Villiers, Auguste de.  
Vivanco, Luis Felipe.  
Vives, Amadeo.  
Voltaire, François M. Arouet, *llamado*.  
Wagner, Richard.  
Welles, Orson.  
Wilde, Oscar.  
Woolf, Virginia.  
Xirgu, Margarita.  
Zamacois, Eduardo.  
Zambrano, María.  
Zamora Vicente, Alonso.  
Zola, Émile.  
Zorrilla, José.  
Zozaya.  
Zubiri, Xabier.

Zuloaga, Ignacio.  
Zurbarán, Francisco de.



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.



## Notas

<sup>[1]</sup> Este texto se publicó en un periódico como reseña al libro póstumo de DR. <<