

GREGUERIA Y POEMA EN PROSA EN TRES NOVELAS SOCIALES DE LA GENERACION DEL 27

Hace ya bastantes años que Cernuda, entre elogios y alguna reticencia, pues sabida es su enemiga por el ingenio en poesía, estudió la influencia de la greguería en los poetas de la generación de 1927, incluyendo a Ramón en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*¹. Si en la poesía de los años veinte, y en la prosa experimental, ya sea narrativa o ensayística, aparece la huella de Ramón y de su greguería² con toda naturalidad, ¿ocurrirá lo mismo en los novelistas que a partir de 1929 se socializan y politizan, comprometiéndose abiertamente?. Parece lógico responder que no, que una vez que se inicia el camino hacia un realismo determinado, el estilo cambia y se desprende de la greguería y en general de la imagen brillante, representativa del arte por el arte.

Y, sin embargo, no ocurre así. Una lectura de una serie de autores que sufren la crisis ideológica que va del 1929 a 1939, muestra que no abandonan de repente la greguería, sino que tratan de contemporizarla —de utilizarla— con el compromiso ideológico, en unos años de crisis y evolución. Años fundamentales, a este respecto, son 1929, 1930 y 1931, es decir, desde la caída de la Dictadura hasta la llegada de la República; años de enorme efervescencia revolucionaria (movimientos sindicales de Cataluña, conflicto de los artilleros, sublevación de Galán en Jaca, etc.) En los intelectuales se nota una gran sensibilidad para el cambio social y político que se va operando. Y vemos cómo muchos añaden, a la preocupación por la forma, la preocupación por un contenido decididamente politizado.

Un examen a la bibliografía de estos años nos da una docena de libros que, con forma vanguardista, exponen ya una serie de ideas que se pueden llamar «impuras» o humanizadas: Alberti (*Sobre los*

¹ Madrid, Guadarrama, 1957, págs. 167-177.

² Es imprescindible un libro —a la vez erudito e interpretativo— que abarque todas las relaciones, de vida y de obra, entre Ramón y el 27. Hay muchas aportaciones sueltas, siendo la más reciente la de Umbral en *Ramón y las vanguardias* (Madrid, Espasa Calpe, 1978). En la Universidad de Extremadura, César Nicolás, bajo la dirección de Ricardo Senabre, realiza una tesis doctoral sobre la materia.

ángeles y *El hombre deshabitado*; su siguiente paso, como libro, es *Fermín Galán*; V. A. Alvarez (*Tararí*); Moreno Villa (*Jacinta la pelirroja* y *Carambas*); Chabás (*Agor sin fin*); Bacarisse (*Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*); Diego (*Viacrucis*); Giménez Caballero (*En torno al casticismo de Italia*); etc.³ Pero, sobre todo, quiero destacar tres novelas: *La venus mecánica* (1929), de Díaz Fernández; *La turbina* (1930), de Arconada; y *Però sin hijos* (1931), de Salazar Chapela. Y las destaco porque, como iremos viendo, en ellas el contenido social y aun político hace palpable un cambio radical en la narrativa, al compás de los acontecimientos políticos. Y como sus tres autores proceden de ambientes destacadamente intelectuales y vanguardistas, son sus novelas un excelente campo de experimentación para ver cómo lo social y la greguería confluyen en esos años críticos. Confluyen para —rápida o progresivamente— irse diciendo adiós.

LOS FOCOS POEMATICOS DE «LA VENUS MECANICA»

Nora, en su imprescindible libro (aunque enemigo de todo aliento vanguardista), ve cómo en esta novela Díaz Fernández se *extravía* en la encrucijada del «arte nuevo». Ve la obra como la fusión de tres partes o novelas: una erótica, otra vanguardista, otra social⁴. Teniendo en cuenta que lo erótico suele ser aliciente de la novela vanguardista y componente argumental de casi toda obra narrativa, nos quedan dos elementos, que, a mi modo de ver, se funden de este modo: una novela de contenido social expresado en fórmulas estilísticas de su época, es decir, vanguardistas. Visto así el problema se acaban las reticencias, en cuanto a «vacilación e inseguridad», de la novela, aunque, claro está, no sus limitaciones. Diríamos mejor que Díaz Fernández, de acuerdo con sus ideas que desarrollará en *El nuevo romanticismo*, somete la morfología vanguardista a un contenido humanizado. Somete, pero no elimina. Al revés, potencia su mensaje por medio del estilo de época.

El valor del contenido de la novela lo ha visto muy bien Víctor Fuentes: «A pesar de su título de aire vanguardista —el autor no renuncia a la modernidad—, esta novela aborda preocupaciones humanas, y más directamente que la primera [i. e. *El blocao*], una problemática político-social»⁵. En efecto, el tema es el descontento contra la Monarquía y la Dictadura de Primo de Rivera, visto desde

³ No cito obras de algunos pocos escritores —entre los de calidad, claro— que, como Sender, no pasaron prácticamente por el *arte nuevo*.

⁴ *La novela española contemporánea*, II, Madrid, Gredos, 1968, págs. 458-59.

⁵ *De la literatura de vanguardia a la de avanzada: en torno a José Díaz Fernández*, Papeles de Son Armadans, LIV, 1969, pág. 249.

un periodista que conspira y acaba en la cárcel. A través de este tema central reflexionamos sobre: la prostitución, el amor libre, el aborto, la huelga general, el trabajo de los mineros, etc. Hasta el punto de que ese tema central se hermana con otro, el problema de la libertad en lo que respecta al amor de la mujer, y de ahí su título. (Exactamente igual ocurre, como veremos, en la novela de Salazar Chapela *Pero sin hijos*).

A mí me interesa ver cómo se funden en *La Venus mecánica* vanguardia y problemática político-social sin que se estorben. Parto, naturalmente, de que la vanguardia es la avanzada cultural de los años 10, 20 y 30, y de que atañe, en general, tanto a la forma como a las ideologías. El caso del superrealismo es evidente. Asimismo, parto de que el 27 es la generación de la vanguardia (ultraísmo, poesía pura, surrealismo), y también la de los compromisos radicales (comunismo, fascismo) de los escritores con la política. A veces, sobre todo antes de 1929, la forma lo gobierna todo; a veces, después de esa fecha, el contenido absorbe todo el interés. Pero en los grandes escritores se acaba por ver el *ismo*, tanto en lo formal como en el contenido. Ejemplo egregio, *Poeta en Nueva York*.

La Venus mecánica muestra a flor de piel —veremos que no ocurre así en *El blocao*— la abundancia de imágenes. Ya desde su expresivo título. Imágenes que pueden ser tan brillantes y tan de época que resultan verdaderas greguerías. Una lectura atenta hace destacar más de una docena de imágenes que se hermanan estrechamente con las de Ramón, aún pensando que no toda imagen brillante en la nueva literatura viene del autor de *Ismos*, pero que en él confluye (de Marinetti a Apollinaire) la imagen nueva de su tiempo, y por otra parte que la greguería ramoniana es tan antigua como el futurismo y el caligrama. Estas greguerías de *La venus mecánica* son, en su mayoría, de sabor mecanicista y progresista, y por eso varias se instalan cómodamente en la ciudad, donde la civilización acumula el progreso. Desde luego, esto está al servicio del ambiente de la novela, que es decididamente ciudadano, lo que la separa radicalmente de *El blocao*, o de *La turbina* de Arconada, por ejemplo. La ciudad es el lugar de las conspiraciones y revueltas de obreros contra la injusticia social y política; y la ciudad es el *habitat* estético de la generación vanguardista en los años 20, así como los campos de España lo fueron para la del 98. La vanguardia la escriben burgueses de la ciudad nueva, con sus autos, radios, ascensores, bares, dancings, sports, cines. Ejemplos, además de mucho Ramón («¡qué bella es la Naturaleza!, pero nadie se hace una blusa de mariposas»), el Alberti de *Cal y canto*, el Salinas de *Seguro azar*, varios poemas de Cántico, y por otros derroteros, *Tres mujeres más equis* de Ximénez Sandoval, *Anticipolis*, de Luis de Oteyza, parte de la novelística de Jarnés, de la narrativa de Ayala (*Hora muerta*); parte de los

ensayos de Giménez Caballero (*Hércules jugando a los dados*), o de Vela (*El futuro imperfecto*), etc.

En *La venus mecánica*, las greguerías sobre el progreso y la ciudad son frecuentes: «Un guardia con gesto de prestímano, le escamoteaba aquel automóvil»⁶; «Con zumbido de avión prisionero, el ascensor»⁷; los albañiles en los altos andamios parecen «tancredos temerarios frente al toro del vértigo»⁸; andar por el tren es un «inseguro trayecto que tiene algo de paso de cuerda floja»⁹; «Pasaban cogidas de la mano las vagonetas, se oía la tos gaseosa de los motores»¹⁰; «Vio aparecer el «Renault», cubierto de polvo, con una maleta detrás, como esos alpinistas que regresan con el morral a la espalda»¹¹; los «tranvías [van] colgados de un hilo», «los autobuses [son] como elefantes»¹².

Otras greguerías se sitúan en momentos estilísticos claves para expresar, con la imagen llamativa, la situación del personaje. No

⁶ [El guardia, con gesto de prestímano, escamotea los automóviles]. Cito siempre por la primera edición, *La venus mecánica*, Madrid, Renacimiento, 1929, pág. 9. La greguería, con parecidas palabras, está ya en *El blocao* (Madrid, Historia Nueva, 1928, pág. 85), e incluso, inesperadamente en la *Vida de Fermín Galán* que Díaz Fernández escribió en colaboración con Arderius (Madrid, Zeus, 1931, pág., 159). Respectivamente: «Los guardias, con gesto de domadores, detuviesen el rebaño de las bestias mecánicas» y «Los guardias, al sonido de los pitos, colocaban las pasarelas del tránsito».

⁷ [El ascensor sube con zumbido de avión prisionero]. Pág. 18. El ascensor aparecerá más de una vez unido a los aviones, o en torno a ellos, en Ramón: «Los aviadores temen subir en los ascensores» (*Greguerías nuevas*, Cruz y Raya, junio de 1936, núm. XXXIX, pág. 57) y «¡Qué ruido meten los aeroplanos al subir por la escalera de caracol del espacio!» (*Las 636 mejores greguerías*, Madrid, Agencia mundial de librería, s.a. [1927], pág. 66). Como todo lo ciudadano y futurista, el ascensor es muy ramoniano, y aparece desde la primera edición de *Greguerías*, Valencia, Prometeo [1917], pág. 251: «Se siente un pánico pesado al subir en un ascensor...».

⁸ Pág. 34. La palabra de ambiente ramoniano es aquí *tancredo*, mitad circeño, mitad taurina.

⁹ Pág. 109. El tren es tema muy ramoniano, y aparece con frecuencia en las colecciones de greguerías, desde la primera ed. cit., por ejemplo, páginas 163, 207, 209, etc.

¹⁰ [Las vagonetas pasan cogidas de la mano; los motores parece que tienen tos gaseosa], pág. 122. De un coche averiado dice Ramón: «¡Qué excitación, qué asma hasta que se va!» (*Greguerías selectas*, Madrid, Calleja, 1919, pág. 37.)

¹¹ [Los coches, cargados detrás con la maleta, parecen alpinistas que regresan con el morral a la espalda], pág. 134. Por supuesto, el *auto* es tema de numerosas greguerías. Por ejemplo, ed. cit. 1917, págs. 86 y 87. Mas al respecto léase sobre todo ésta: «Al ver pasar los automóviles con sus neumáticos de repuesto, se piensa que, como los vagabundos, llevan unas botas puestas y otras de repuesto a la espalda, ¡oh, trota caminos idénticos!» (*Greguerías selectas* cit., pág. 312).

¹² Pág. 243. El tranvía, más que el autobús, es tema muy ramoniano, frecuente en sus greguerías. V., por ejemplo, ed. 1917 cit. págs. 143, 160, 163, etcétera.

hay que olvidar a este respecto que la segunda edición de *La venus mecánica*, una edición popular, salió subtitulada como «novela psicológica»¹³. Cuando Víctor quiere conquistar a Elvira, en las primeras frases de la novela, en plena ciudad, ella se escapa en un coche y la frustración de él, ante tan veloz mutis, queda expresada perfectamente en la greguería que dejé copiada: «Un guardia con gesto de prestímano, le escamoteaba...» Los accesos de hombre de acción que el complicado y dubitativo Víctor tiene, los muestra Díaz Fernández de esta manera: «Una contrariedad cualquiera le oprimía el resorte hepático y entonces se producían en él terremotos de rabia, conmociones furiosas que hacían trepidar su conciencia. Era la hora de escribir. Sus artículos resultaban después iracundos y arañtes, como si conservasen aún el plomo derretido de la linotipia»¹⁴.

La soledad de la Condesa austríaca, en una nación extraña, motiva un poema en prosa en el que se lee esta adecuada greguería: «La noche metió su hombro de etíope hasta el helado espejo», pues es en él donde ella debe mirarse y ver la oscuridad (la soledad) que le rodea¹⁵. Parejamente, un boxeador, perseguido antes del combate por una mujer para hacerle caer en la trampa del amor, siente —cuando ya no puede defenderse más— que ella «le apuntilló la nuca con un beso»¹⁶.

Y, por último, por no seguir citando demasiadas, destacaré una greguería larga y verdaderamente funcional, dentro de un episodio importante, el de *La Mussolini*. Ante esta tanguista italiana, ya entrada en años, que merece toda una descripción, Díaz Fernández abrevia así, con gran economía estilística, ayudado de la greguería: «Las arrugas casi invisibles se le insinuaban a cada lado de los labios, como si pusieran la boca entre paréntesis, terrible signo que señala en la ortografía erótica la inminencia de la vejez»¹⁷.

Mas hay un rasgo estilístico, que atañe profundamente a la estructura es más compleja y lograda. Los poemas en prosa de *La ve* la presencia de unos nítidos poemas en prosa que interrumpen claramente la acción, que Nora detecta muy bien como «verdaderos poemas en prosa» (aunque los califica también de «interferencias lí-

¹³ Madrid, *Novelas y cuentos*, domingo, 13 de agosto de 1933.

¹⁴ [Algunos artículos conservan aún el plomo derretido de las linotipias], pág. 17.

¹⁵ Pág. 243. De parecido ambiente: «Hay un momento al oscurecer en que alguien abre las ventanas de los espejos, las ventanas que son las últimas ventanas de la tarde quedan a la postrer luz una luz más viva que la del resto» (*Greguerías selectas* cit., pág. 304).

¹⁶ [Hay besos en la nuca que parecen apuntillar al enamorado]. Pág. 289. Las greguerías eróticas son muy frecuentes en el autor de *Senos*, sobre todo las que hablan de las piernas de la mujer.

¹⁷ Pág. 48.

ricas»)¹⁸. Estos son, a mi modo de ver, un gran acierto, y, en cualquier caso, no son ociosos, ni puramente lúdicos. Son focos que iluminan el sentido de lo anteriormente (o posteriormente) narrado. Son momentos de reflexión, motivados por el cambio de ritmo, de lo que ocurre en la acción, con lo que ésta queda —y su mensaje— potenciada. Pongamos un ejemplo.

Uno de los temas que denuncia la novela es la prostitución. El tipo más característico de prostituta lo constituye la citada *Mussolini*, que muere pobremente, olvidadamente, en el capítulo XI. Pues bien, el capítulo anterior, «*Muerte de María Mussolini, bailarina*», es uno de esos poemas en prosa. Está escrito dirigido a ella: «Cuatro ángeles de Italia, cuatro ángeles gordezuelos, aéreos, de alas pintadas con purpurina, cuatro ángeles de retablo habrán venido a buscarte a ti, María Mussolini, a la casa de huéspedes de la calle del Pez»¹⁹. Y este enfoque poético y expresivo —con el tópico de época de los ángeles²⁰— nos asoma monográficamente a la oscura y miserable habitación de la muerta y a su oscura y miserable vida. De esa manera la injusticia que es la vida de prostitución que denuncia la acción de la novela, se potencia gracias a este enfoque estilístico del poema en prosa. Y como, en este caso, va por delante el foco, y como, a veces, en el teatro de Brecht, se cuenta lo que va a pasar por delante, nos sentimos más alertas y distanciados al leer luego su triste muerte.

Igualmente sirven de foco de atención de los problemas narrados, capítulos como *Historia de una tanguista*. Capítulo para *muchachas solas* y *Amante de negros*. Lo mismo puede decirse de *Imprecación del maniquí*, que comienza: «Yo, venus mecánica, maniquí humano», dando título a la obra. *Nueva representación de la igualdad* (capítulo XX) es un poema sobre el tema social de la novela, un ataque al «hombre del cheque y la factura»²¹. El mismo sentido tiene *Naturaleza muerta*; y *Sueño del cloroformo* que enfoca el problema del aborto, etc. (Es, sin embargo, completamente discutible la presencia de uno de estos poemas, *Fábula del boxeador y la paloma*, explicable sólo por el oficio de Víctor, periodista, pero nada significativo en el contexto de la obra. Aquí sí que veo que, por una vez, la estructura de la novela cede ante la presión de la moda vanguardista).

¹⁸ Ob. cit., pág. 459.

¹⁹ Pág. 77. Los ángeles, elemento embellecedor, y la real —con minúscula— calle del Pez, hacen más expresivo el contraste indicado. Luego se habla de las «ventradas canastas de frutas», etc.

²⁰ Recuérdese en otros varios (y sus antecedentes Bécquer, Rilke): Alberti, *Sobre los ángeles*; Lorca, *Romancero gitano*; Cernuda, *Donde habite el olvido*; Ayala, *El boxeador y un ángel*.

²¹ *El blocao*, ed. cit., pág. 78.

UNA MIRADA ATRAS: «EL BLOCAO»

Es extraño que la crítica no haya señalado que esta técnica del foco o del poema en prosa de *La venus mecánica* procede de *El blocao*. Allí, en el cuento más largo, *Magdalena roja*, Díaz Fernández incluye, por primera vez, un poema en prosa estrechamente unido a la acción, el titulado *Carta a la muñeca del sombrero verde*²¹. Como la revolucionaria Agustina fabrica muñecas —de eso vive—, y éstas van a parar a manos burguesas se hace en esa epístola una elegía al destino de la muñeca, que, por su origen, parece tener conciencia de clase social.

Este poema, o mejor, esta estructura —que tan bien le va a *La venus mecánica*— choca con el tono sobrio, de lenguaje y composición, de *El blocao*, en el que sólo en contadísimas ocasiones la imagen brillante aparece («recluido en el camarote de mis gafas», «el cohete de una risa»). En esta obra, incluso, Díaz Fernández se burla de la vanguardia y sus imágenes cuando en el cuento *El reloj* dice de éste: «ojo de cíclope, rueda de tren, cebolla de acero. Como ya entonces sentía yo aficiones literarias, recuerdo que utilizaba esos símiles para designar aquel ejemplar único de reloj»²².

Esto obliga a pensar que hay en *El blocao* dos tipos de capítulos, los primitivos (tal vez cinco) y los posteriores o reelaborados (*Magdalena roja* y *Africa a sus pies*), que son un ensayo general de *La venus mecánica*. Creo que *El blocao* no tiene, adrede, una técnica fragmentaria al modo de la novela experimental de los *Nova novorum* como se ha dicho, sino que son *reportajes-cuentos* del *periodista-soldado* que fue Díaz Fernández en Marruecos. Sospechosamente se indica en la portada y en la cubierta que es una «novela de la guerra marroquí», lo que era buena propaganda de cara al comprador, en general poco amigo de los cuentos y reportajes. El que haya un sargento Arnedo, que aparece como narrador en todos, es obligatorio, desde el punto de vista del reportaje vivido. Pero nada sistematiza este narrador, al pasar de un reportaje a otro. Une los siete cuentos sin querer unirlos, sin estructurarlos.

Hay que pensar que Díaz Fernández era periodista, y que ganó en 1922 un premio de *La Libertad* por una crónica de guerra, y en 1927, un premio de cuento en *El Imparcial*. Con estos cuentos monta una «novela». El montaje *a posteriori* de los cuentos parece evidente: coloca en el centro el más largo y politizado, *Magdalena roja* (tal vez el último escrito, al tiempo de *La venus*); coloca los dos mejores, *El blocao* y *Convoy de amor*, como principio y final; y ya, en medio, los restantes, más anodinos, balanceándose el 2, *El reloj*, con el 6, *Reo de muerte*, ambas claras anécdotas sucedidas en Africa; y

²² Págs. 33-34.

el 3, *Cita en la huerta y Africa a sus pies*, el 5, declaradamente eróticos y exóticos.

DIAZ FERNANDEZ, PUNTO FINAL

Tras *El nuevo romanticismo* y la llegada de la República, Díaz Fernández entra en la política, no ya como conspirador, sino como administrador, ocupando un puesto político. Deja entonces de publicar libros, aunque no artículos. ¿Se seca? ¿Lo desbordan los acontecimientos sociopolíticos? La explicación más detallada de lo que le sucedió la da él mismo en un texto —una entrevista— que no he visto utilizado. Se publicó, con entrevistador anónimo, en el número 1 de *Letra, Periódico de Literatura* (8 de febrero de 1935, pág. 8). En ella declara el escritor tres cosas fundamentales. Que «la política me ha tenido en vacación forzosa durante tres años. En este tiempo apenas hice otra cosa que artículos de periódico». En segundo lugar que prepara un libro de narraciones que «lleva, por ahora, un título provisional: *Luna de suburbio*». Y cuenta el argumento de algunas narraciones (sueltas, vuelta a *El blocao*, señalo yo), que indican una intención claramente política. En tercer lugar, y es lo que más me interesa a mí en este trabajo, muestra su posición final, su punto final de estética: «del mismo modo que hube de reaccionar hace años contra aquella epidemia de los «ismos» que tantos estragos hizo en nuestra juventud, rechazaré el exclusivismo de ese arte proletario que nos quieren pasar un poco de contrabando quienes no son artistas ni proletarios. Ni con los narcisos del futurismo, ni con los barrenderos de la propaganda staliana (sic). Un realismo contenido, de formas sencillas y universales, espejo de nuestras luchas. Una literatura lo más humana posible». El texto me parece definitivo.

ARCONADA: EN EL PRINCIPIO ERA ORTEGA

Parece que Arconada tuvo —igual que otros muchos de su generación— como primer *maestro inmediato* de estética a Ortega. El primer libro del valentino, *En torno a Debussy*, muestra muy clara esta influencia. El capítulo *Objetivismo y subjetivismo*, es en cierto modo, una visión del gran músico desde puntos de partida orteguianos. Allí da testimonio muy claro de lo que Ortega fue para la generación del 27:

Le debemos todos los jóvenes el elogio por esa audacia suya de llegar de vez en cuando a nuestro círculo polémico, barroco de estética y de entusiasmos, y tratar de hacer un desbrozamiento de confusiones con la hoz de su definidora comprensividad. Cuando casi todas las personas de responsabilidad y de cordura

han asistido, no ya con indiferencia, sino con desprecio, a la fructación otoñal de nuestras inquietudes estéticas, sólo este hombre, con altura filosófica, ha tenido el atrevimiento de acercarse a la plaza pública de los gritos juveniles para saber hasta qué punto nuestra algazara tenía justificaciones»²³.

Y explicita que Ortega ha abordado temas de estética que van «desde el teatro a la lírica, desde la novela a la pintura, desde la política al deporte»²⁴.

De Ortega le vienen muchos postulados vanguardistas y deshumanizados: la separación de la nueva estética del Romanticismo²⁵; el freno al prestigio del pasado («no somos nosotros los que viajamos por el pasado, sino el pasado el que viaja por nosotros») ²⁶; y, sobre todo, el modo de ver la naturaleza: «Ni una puesta de sol, ni un rebaño de ovejas tiene ya virginidad episódica para ser motivaciones de arte, y aun teniéndolos es posible que no fuese acertado utilizarle»²⁷.

Pero es que incluso el estilo del maestro se le ha pegado. Así esos finales de capítulo, tan efectivos como retóricos, de Ortega, están calcados en este final de Arconada: «En torno, pues, al amplio contorno de Claude Debussy, «músico francés», gozan sus vuelos de golondrinas estas bandadas de reflexiones estéticas»²⁸.

LAS BIOGRAFIAS FINGIDAS Y SUS GREGUERIAS

Ortega no fue muy cinéfilo. Sí lo fue Arconada, que tuvo el cine unos años como primera ocupación, ya haciendo crítica, ya escribiendo interesantes «biografías de sombras»: por un lado su famosa *Vida de Greta Garbo*²⁹; por otro, *3 cómicos del cine* —Charlot, Clara Bow, Harold Lloyd—³⁰. Ramón sí estuvo, como buen vanguardista, muy atento al cinema, llegando a dedicarle un libro entero, *Cinelandia*³¹.

Mas no sólo el cine había acercado a Arconada a Ramón. También la forma de escribir. Como ha dicho hace poco Umbral, Ramón es un gran creador de «biografías fingidas»³². Y estas biografías de

²³ *En torno a Debussy*, Madrid, 1926, pág. 129.

²⁴ Pág. 130.

²⁵ Pág. 12.

²⁶ Pág. 11.

²⁷ Pág. 112.

²⁸ Pág. 21.

²⁹ Madrid, Ulises, 1929.

³⁰ Madrid, Ulises, 1931.

³¹ Valencia, Sempere, 1923.

³² *Ramón y las vanguardias*. Madrid, Espasa-Calpe, 1978, cap. 9. *Biografías, monografías, autobiografías*.

actores, hechas por Arconada, son también *fingidas*. Con unos pocos datos, mucha intuición y buen acopio de imaginaria, se puede hacer un buen libro, si no una ortodoxa biografía. Esas imágenes llegan claramente a la greguería en multitud de ocasiones. Tomemos como ejemplo su *Vida de Greta Garbo*: «El telón es la guillotina que corta la cabeza de la sala: el escenario»³³; «El telón se baja en cada acto como un crepúsculo: haciendo noche en la escena»³⁴; «La nieve pone esclavinas blancas sobre los hombros»³⁵; «Los automóviles reman con las bocinas»³⁶; «El sueño recorre la pista de la noche, y todos los días, en la meta, se da una ducha de aurora»³⁷. Y muchas más. Pero bastan estos ejemplos para ver que estas imágenes se acercan mucho en la materia y en la forma a las greguerías de Ramón. Después de leer la última, uno siente deseos de buscarla en *El alba*³⁸, creyendo que allí estará seguro. Pero no me importan las greguerías como fuente positiva, sino como aprendizaje de imágenes y de una visión animada de las cosas y de los estados de la naturaleza.

Y, al igual que veíamos en *La venus mecánica*, las greguerías pueden pasar a ser un poema en prosa entero, aquí de la misma forma que en las «biografías fingidas» de Ramón, con bastante ultraísmo y una constante en los años vanguardistas de Arconada, que volvemos a detectar, la anáfora, figura de poeta, más que de prosista. Así en esos *Primer plano lírico* que abren las tres partes del libro. Ejemplo de larga anáfora: «Altas las estrellas: abalorios del cielo. Altas las nieves: dormidas en cojines de cumbres. Altas las horas de la noche sin orillas de sueños. Altas las yedras: abrazando torsos de paredes. Altas las luces: clavadas en la sombra con puntas de fuego»³⁹. Anáforas que recuerdan en alguna ocasión el Alberti de *Cal y canto* de la misma fecha, pero escrito y publicado parcialmente en 1926-27. Así, cuando dice: *Sólo tú; pequeña niña*. Y luego va repitiendo *Sólo tú* al abrir cada párrafo. Y al final, *Sólo tú: nadie, niña. Nadie: oculta en los confines del mundo*⁴⁰. Poema en prosa que nos evoca inmediatamente a *Mis X* de Alberti.

«LA TURBINA»: NATURALEZA VERSUS HISTORIA

Si en *La venus mecánica* hemos visto una acción interrumpida

³³ Pág. 35.

³⁴ Pág. 78.

³⁵ Pág. 48.

³⁶ Pág. 165.

³⁷ Pág. 187.

³⁸ Madrid, Calleja, 1918. Hay 2.ª ed. añadida, *El alba y otras cosas*, Madrid, Calleja, 1923.

³⁹ Pág. 7.

⁴⁰ Pág. 9.

de vez en cuando por unos poemas en prosa que, a modo de focos estructurales, iluminaban el sentido de la acción, quedando los poemas en prosa como entre paréntesis, con frecuencia con título especial y acotado por los márgenes de un capítulo, en *La turbina* la estructura es más compleja y lograda. Los poemas en prosa de *La venus mecánica* detienen la acción: los de *La turbina* dialogan con la acción, y aun la envuelven. El *habitat* ha cambiado mucho de una novela a otra, es decir, de unos poemas a otros: *La turbina* se desarrolla en 1910⁴¹, en un pueblo perdido: *La venus mecánica*, el final de los años 20, en Madrid. Poesía de la naturaleza, por tanto de siempre, en *La turbina*; poesía de la ciudad, muy de la vanguardia, en *La venus*. Aunque las dos resulten, lingüísticamente hablando, obras de su tiempo, y por ello las dos reúnan la imagen brillante y, en concreto, la greguería.

Para Nora, más que una novela exactamente social, «se ajusta más bien a un tipo de relato costumbrista y psicológico, de trama erótico-sentimental y de técnica impresionista y lírica, en la que la narración y descripción se complementan y alternan de continuo, y cuya tesis social, si no accesoria, es cuando menos secundaria»⁴². Con más acierto la juzga así G. Santonja: «La historia se desarrolla interrumpida por frecuentes incisos de carácter poético, en los cuales la naturaleza (la hierba, la tierra, el río) aparece completamente humanizada. Algunos capítulos —pienso en el VI, por ejemplo— son plenamente líricos y en ellos el pulso del relato se desplaza de los hombres hasta los elementos». Esto —cree con acierto— que pudiera haber «significado la destrucción de la novela, paradójicamente, resulta una de sus virtudes esenciales, pues dota al libro de una acusada personalidad propia»⁴³. Paradójicamente no, por sabiduría consciente del autor, que dota a su obra de una estructura propia.

El tema es la lucha del progreso (simbolizado en la luz eléctrica) frente a la reacción inmovilista (radicada en la tierra y la incultura de los hombres). Los personajes de la luz son unos obreros de la ciudad que vienen a montar la fábrica, la turbina; los del oscurantismo están presididos por Cachán, el guarda del molino, que ahora se hace fábrica. (El antagonismo lleva anexo —en lo argumental— el enamoramiento de Flora, hija de Cachán, y Antonio, uno de los obreros, lo que llevará a la preñez de ella y a la muerte de Antonio a manos de Cachán).

La dualidad progreso-inmovilismo (que recuerda obras del XIX, como *Doña Perfecta*) se expresa por el símbolo evidente de la dico-

⁴¹ Cito por la 1.ª ed., Madrid, Ulises, 1930, pág. 75: «¿Pero estamos en el siglo quinto o en mil novecientos diez?».

⁴² Ob. cit., pág. 461.

⁴³ En su prólogo a *La turbina*. Madrid, Turner, 1975, págs. 12-13.

tomía *luz-oscuridad*. La tierra y los hombres han vivido a oscuras, como en noche eterna, y ahora otros hombres traen la luz a los ojos y a las mentes. Hay, por tanto, una clara dialéctica entre naturaleza e historia. Ese mundo es oscuro (sin luz), es torpe (sin técnica), es reprimido (sin libertad sexual).

Pues bien, va a ser una serie de poemas en prosa la que exprese morfológicamente —por su situación y su función— la visión dialéctica de ese mundo dual. En el capítulo I, frente a la eterna inmovilidad de la tierra, encerrada por el horizonte, vemos que los hombres —también los ríos, los caminos y el viento— «invencibles: andan, marchan, suben las cuestas, se evaden». En esa tierra está el viejo molino, «clavado a sus raíces, en un cerco de prisión de horizontes, en la perpetua esclavitud de un mismo paisaje»⁴⁴. La construcción del poema en prosa es impecable, teniendo como base la anáfora. A: la tierra (eternamente quieta). B: y el río; y el viento; y los caminos; y los hombres (en huida, búsqueda). C: Pero el molino (prisionero como el paisaje).

De las greguerías que seleccioné por su valor en cuanto tales, me encuentro, al estudiarlas, con una tercera parte que responden al tema de la naturaleza (enemiga del progreso y de la historia en su quietud). El horizonte cierra «la imposible locura evasiva de las cosas» (que parece la greguería de la greguería, donde las cosas son la materia principal). «Los horizontes echaban sus brazos sobre los hombros de las cumbres» (ambas greguerías, en el poema citado). En sentido positivo para la historia, contra la naturaleza tenemos: «La tierra estaba marcada, tatuada de caminos»⁴⁵ y «Las carreteras son unos metros con los cuales los hombres miden los campos»⁴⁶.

En el capítulo III, «a la verdura de la hierba, a la continuidad de la Naturaleza» se oponen las citadas carreteras, en un nuevo poema en prosa. La hierba se anima hasta hacerse un ser humano: «La hierba de un lado y la del otro sufren mucho, no sé si lo sabéis [típica advertencia de muchas greguerías de Ramón], por no poderse abrazar y amar»⁴⁷.

En el capítulo IV, a la noche de los tiempos se oponen los hombres que hacen el tendido eléctrico: «Somos como unos niños tímidos ante el pavor cósmico del mundo». Pero los hombres de las ciudades no se dan por vencidos. «Tienen un odio terrible a la noche». «Oodian la noche, y por eso todo su afán consiste en poner luces, en acumular luces, en poder más que las sombras, en cegarlas»⁴⁸. Un segundo campo semántico de las greguerías reunidas co-

⁴⁴ Pág. 15.

⁴⁵ Pág. 18.

⁴⁶ Pág. 41.

⁴⁷ Pág. 41.

⁴⁸ Págs. 47-49.

responde al tema de la oscuridad, la negrura, la noche. «Había una noche perpetua de paredes negras de humo»⁴⁹; «Todas las paredes de la casa estaban enjalbegadas con la noche del humo, que es la noche más oscura que se conoce»⁵⁰.

En el capítulo VIII, la boda pueblerina muestra la garrulez de los mozos y las mozas a causa de su falta de libertad sexual. Precisamente el apagar —adrede, claro— la luz en medio del baile (luz no eléctrica, se entiende) pone de manifiesto su primitivo comportamiento. La escena del baile se desarrolla en ese horno con las paredes llenas de humo, según las dos greguerías copiadas, y bajo la música monótona y triste del acordeón. A este instrumento, que Ramón utiliza en varias greguerías⁵¹, le dedica Arconada al menos tres muy destacables en ese momento del baile: «Los acordeones seguían tocando, meciéndose como niños con llanto»; «En casa del enterrador los acordeones tenían sonido de órgano»; y «Los acordeones tienen en sus entrañas almas encarceladas de sirenas»⁵².

En el capítulo XIII, en fin, la naturaleza se ve dominada por los hombres que la crucifican con los postes de la luz. «Los hombres seguían irrespetuosos con la vida de la naturaleza. Todo su afán era dominar, vencer»⁵³.

¿Quién vencerá en esa lucha naturaleza-historia? ¿O, quién es el bueno, según la novela?. Arconada siente un instintivo, sensible, anhelo de naturaleza virginal y primitiva, que se muestra en el dolor que ve la tierra cruzada de caminos y postes. Siente, también, la alegría de la libertad según la naturaleza, el río. Pero sin embargo —aunque todavía no aparece como hombre de una sola doctrina como a partir de *Los ricos contra los pobres*— cree en el progreso, y lo observa llegar, impávido, como algo fatal, predestinado. La naturaleza triunfaba en el principio, en una especie de *Génesis panteísta* o de *Origo mundi*. Así leemos:

La noche era imponente, de una oscuridad apelmazada, como alquitrán de carretera. Y los pueblos estaban metidos en ella, aplastados por ella, en la ceguera virginal del mundo, como antes

⁴⁹ Pág. 127. La visión de las paredes de cal llenas de humo parece una vivencia de Arconada, pues se repite en sus novelas posteriores.

⁵⁰ Pág. 58. El final ponderativo responde a la estructura de muchas greguerías ramonianas.

⁵¹ Por ejemplo en ambiente socialmente parecido al de Arconada: «La criada tiene un alma con música de acordeón». (*Greguerías*, Valencia Prometeo, [1917], pág. 232).

⁵² Respectivamente, pág. 114, 116 y 130. Todas en la larguísima secuencia de la noche y el humo, la boda y el baile.

⁵³ V. págs. 184-185.

de existir los hombres, cuando la naturaleza era el único Dios orgulloso de la vida ⁵⁴.

Pero al final, fatalmente, la luz vencerá, y con ella el hombre, la historia. He aquí las palabras últimas de la novela, que responden directamente a la cita anteriormente copiada:

La luz era viva, intensa, dorada como un copo de sol recogido en cada bombilla. Seguía lloviendo. Hacía una noche negra, profunda, como una sima misteriosa. Pero al fondo del campo, en los pueblos, parpadeaban por primera vez desde el comienzo del mundo, enjambres unidos de luces eléctricas, que mataban las sombras, que las apuñalaban. Luces y luces, que a pesar del viento y la lluvia y el impetu de la naturaleza, rompían la unidad de la noche y la antigua virginidad oscura de aquella parte del mundo. Esto empezaba hoy, y duraría siempre... ⁵⁵

DESPUES DE «LA TURBINA»

Los puntos suspensivos de la última cita pertenecen al texto. *La turbina*, con ellos, parece abrirse hacia una espera, hacia otras novelas donde el progreso y la historia sean protagonistas. Y, en efecto, no tardarían en llegar. En 1933, ya en plena República, y adherido desde 1931 al partido comunista, Arconada publica una nueva novela, *Los pobres contra los ricos* ⁵⁶. En ella pretende ya hacer literatura totalmente comprometida con la revolución. Su título, su subtítulo («Novela de la revolución española»), y hasta su cubierta (un guardia civil amenazando a un campesino), lo indican ya desde fuera. Para este compromiso, con frecuencia un tanto caatequístico —los buenos totales contra los malos totales— el autor llega a técnicas naturalistas y paródicas. Pero, a pesar de ello, la greguería y el poema en prosa (muy arraigados con el autor de *Urbe*) no han desaparecido. Estos poemas aparecen ahora en forma de pequeñas digresiones y reflexiones distanciadoras, y su lirismo choca con el naturalismo del relato, estrepitosamente. Las greguerías son menos frecuentes y son menos brillantes, pero siguen apareciendo de trecho en trecho —en disminución, al parecer, de principio a final de la obra. Así, son todavía llamativas: «Acaso las

⁵⁴ Pág. 211. Estas frases cierran un capítulo importante, en el cual vemos cómo, momentáneamente, la historia fracasa frente a la naturaleza, por un fallo de la técnica, y no hay luz eléctrica cuando se esperaba.

⁵⁵ Págs. 243-44.

⁵⁶ Madrid, Publicaciones Izquierda, 1933.

estrellas envíen comunicaciones rápidas»⁵⁷; «La mañana abría su arcón de ropa limpia como una novia en la alcoba nupcial»⁵⁸; «Unas rectas chimeneas que son las válvulas por donde escapa la pesadez sentimental de los hogares»⁵⁹; «Los rumores son bromas del viento»⁶⁰, etc.

Al año siguiente, publica *Reparto de tierras*⁶¹. A pesar de que en ella se trasluce todavía demasiado la didáctica, me parece superior a *Los pobres contra los ricos*, no obstante lo dicho por la crítica recientemente⁶². La estructura está en *Reparto...* más conseguida mediante un prólogo, un epílogo y un intermedio que se enfrentan a las dos partes centrales de la novela. Los personajes flojean, pero el tema de la tierra, que lo domina todo, da un hábito interesante a la obra, como problema colectivo y concreto, al ser la geografía real, Extremadura alta, y no inventada. Esta novela continúa los problemas de *La turbina* en relación con la tierra y el progreso, ahora con un claro perfil politizado. Y enlaza con *Río Tajo* por su geografía, y por la problemática del personaje central (aquí el médico, allí Flora): dos burgueses que se convierten al comunismo. Veo una línea que va de *La turbina* a *Río Tajo* y que pasa por *Reparto...* Aunque no es este el momento de explicarlo, diré que el dilema *naturaleza-historia* es el nudo estructurante de esa evolución. Precisamente se queda fuera de esa línea evolutiva *Los pobres contra los ricos*, que me parece inferior. Sobre todo en el lenguaje, mezcla, como dije, de crudo naturalismo y de lirismo. Aquí, en *Reparto...* el lenguaje es sencillo ya y realista, aunque quede algún rastro de las greguerías, como muestra la primera frase de la novela («Los lunes son días que pasan sobre las escuelas como mañanas de niebla baía»), y perdure la presencia aislada de restos de poemas en prosa (en cierta conexión con *La turbina*)⁶³.

Por fin, en *Río Tajo*⁶⁴, escrita en plena guerra civil, el poema en prosa —y muy de acuerdo con el ambiente a la vez pastoril y heroico— sigue presente. Pero no ya la greguería, al menos de forma llamativa. *Río Tajo* es una interesante novela que supera el na-

⁵⁷ Pág. 25.

⁵⁸ Pág. 31.

⁵⁹ Pág. 63.

⁶⁰ Pág. 156.

⁶¹ Madrid, Publicaciones Izquierda, 1934. No he podido encontrar la primera edición, extremadamente rara, y manejo una fotocopia, que agradezco a J. C. Mainer, del texto, según las *Obras escogidas*, I, Moscú, ed. Progreso, s. a. págs. 261-421.

⁶² Santonja, prólogo citado, pág. 12.

⁶³ Por ejemplo, págs. 305, 313, 319 y 372.

⁶⁴ La primera edición española, prologada por J. A. Hormigón, es de 1978, Madrid, Akal. Apareció por primera vez en las *Obras escogidas* moscovitas.

turalismo trasnochado de *Los pobres contra los ricos*, e incluso el realismo de *Reparto de tierras*, con una prosa sencilla y equilibrada, muy ajustada al ambiente, que a veces recuerda a Cervantes (y no por casualidad se habla del *Quijote* en ella) y otras muchas veces al realismo mejor del siglo XIX, si bien pasado todo ello por un filtro de modernidad que ya no desea llamar la atención, brillar.

«PERO SIN HIJOS», NOVELA SOCIAL OLVIDADA

Las novelas que Esteban Salazar Chapela publicó después de la guerra, hacen a la crítica descolocar su primera obra, *Pero sin hijos*⁶⁵, de su grupo natural, que es el de la novela social y política, al que pertenece con tanto derecho como *La venus mecánica* o *La turbina*. Tiene a modo de una doble acción y de un doble tema, como también ocurre con *La venus mecánica*⁶⁶. Uno político, la conspiración para traer la segunda república; otro social, sobre la libertad sexual de la mujer. El primer tema lo personifica Salis, un rentista burgués que se politiza hasta hacerse activista; el segundo, Agustina, la niña bien que es abandonada por el novio y que desea un matrimonio «con hijos». El contraste a estas dos acciones y temas lo da el mismo personaje, Benjamín, socio egoísta de Salis, apolítico que sólo sabe pensar en su dinero, y novio de Agustina, a quien abandona, embarazada, para casarse con otra que le conviene para su ascenso en la vida. El argumento son las andanzas de estos tres personajes, respectivamente: en política, negocios, amor. Pero como el problema social-sexual no quedará claro, pues Agustina desea lo contrario de lo que cree justo y libre Salazar Chapela, éste explica su posición en una final *Carta del autor a uno de los personajes de la novela* (como hará en *Río Tajo Arconada*), epístola con aires a la vez vanguardistas y unamunianos. En esta carta se defiende el amor, como cosa independiente de la familia y de los hijos: «La fecundidad de una vida (de una vida humana, no de una vida animal, el perro y el gato) no se mide por sus hijos de carne y hueso. La fecundidad de una vida se mide por sus obras...»⁶⁷.

La greguería y el poema en prosa, nítidos, separables, ya aparecen poco en *Pero sin hijos*. Pero la vanguardia pesa todavía mucho sobre el normal desarrollo realista de la obra. Y así encontramos, que, con mucha frecuencia, el principio de los capítulos (por ejemplo: el I, III, VI, XI, XIV, XV, etc.) se abren con descripciones intelectuales y estéticas de un estilo lírico y brillante. A veces, la realidad del mundo se potencia con recuerdos que parecen guillenianos.

⁶⁵ Madrid, Renacimiento, 1931.

⁶⁶ Se puede fácilmente establecer entre las dos un paralelo.

⁶⁷ Pág. 287.

A veces los mitos vanguardistas aparecen muy vivos, como el del ángel, tal como vimos al hablar de *La venus mecánica*⁶⁸:

Todo fue obra del ángel de la guarda de Benjamín. Este ángel se le presentó por la mañana en forma de kiosco, vestido de periódicos desde la cúpula a los pies. Este mismo ángel infundió en Benjamín el deseo, con los movimientos idóneos, de acercarse al kiosco, recorrer su curva morabita; mirar, ver, leer. Este mismo ángel le hizo reparar en un anuncio y le condujo, finalmente, a través de innúmeras calles, plazas y tranvías, hasta una casa con un solo piso, pero de extensión desmesurada, en cuyo muro anterior había que leer *a fortiori*, tan grandes eran las letras: «Planas: Laboratorio». Allí le dejó el ángel. Lo demás era obra del propio Benjamín...»⁶⁹.

Pero estos poemas no se funden con la totalidad de la novela. Cuando la acción y el diálogo llegan, este tipo de prosa desaparece hasta el principio de otro capítulo. Y así sucesivamente.

Por otro lado, las greguerías son bastante menos abundantes que en *La venus mecánica* o en *La turbina*, y van tan empotradas en la frase que son difíciles de aislar sin romper la sintaxis del texto. Así, llama al sexo femenino «vértice del compás de las piernas», en una elusión necesaria si se lee la frase entera en el momento del aborto de Agustina: «Sangre: un río, acaso un hilo nada más, de sangre, que brota del vértice del compás de las piernas»⁷⁰. Pero otras veces, la nitidez y el origen de la imagen es más evidente: «Ha visto el corazón de cuero de la panoplia, atravesado por cinco espadas»⁷¹. Destaca, sobre todas, esta perfecta greguería con la irreverencia religiosa típica del primer Ramón: «Sólo dos o tres mesas se hallaban vacías, bendecidas por las palomas blancas, espíritus santos, de las picudas servilletas»⁷².

A veces coincide con Díaz Fernández o con Arconada. Así, cuando dice «Como existe una suerte de plano inclinado por el cual se deslizan los amantes hasta coincidir en su fondo»⁷³, recordamos a Arconada en *Reparto...*: «Después entraron en esa rampa de amor que tienen todas las tardes y toda soledad de las parejas»⁷⁴. Sin olvidar el culto a la greguería ferroviaria, tan de época: «El tren pa-

⁶⁸ V. la nota 20.

⁶⁹ Págs. 29-30.

⁷⁰ Pág. 6.

⁷¹ Pág. 9: [El corazón de cuero de la panoplia aparece atravesado por cinco espadas].

⁷² Pág. 24.

⁷³ Pág. 68.

⁷⁴ Ed. cit., pág. 314.

recía como herido y despeinaba su humo con furia»⁷⁵. A veces, como en Díaz Fernández y Arconada, la greguería desencadena todo un poema en prosa, como la descripción del mar de las páginas 72-73, donde todo queda líricamente elevado hasta el lorquiano: «el agua del puerto aparece clavada luminariamente al fondo del mar».

Pero sin hijos, si es peor novela que *La venus mecánica*, en cuanto al lenguaje y sin duda de menor calidad total que *La turbina*, no me parece digna del casi total olvido en que está y, sobre todo, no merece ese descolocación en que intenta sobrevivir fuera de la novela social y política de los finales de la Dictadura y también de la República. Por otra parte, con Salazar Chapela no merece, en lo que toca a la greguería y al poema en prosa de origen vanguardista, seguir más allá de *Pero sin hijos*. Un vistazo a su siguiente novela, la interesante obra *Perico en Londres*⁷⁶, nos muestra que han pasado, no en balde, tres lustros y dos guerras, la civil y la mundial. La vanguardia queda lejos, y con ella el ramonismo y la greguería.

FINAL

Es necesario, en este caso, trazar un párrafo de conclusiones, porque éstas se abren hacia tres sendas distintas. En la primera, hemos visto un capítulo del necesario libro, sin escribir aún, *Ramón maestro inmediato del 27*. Nos hemos colocado, de forma buscada, en un género lejano por el tema (la novela social de los vanguardistas, en los años críticos, 1929-31) a la literatura ramoniana, y hemos visto en él la fuerza con que opera aún la greguería, ya suelta, ya dentro del poema en prosa.

En la segunda senda creo haber aportado algunos datos para el conocimiento de la estructura de tres novelas importantes, y también para la evolución del estilo de sus tres autores, especialmente, y por este orden, de Arconada y Díaz Fernández. La estructura de *La turbina* y *La venus mecánica* responde a la presencia de unas formas vanguardistas puestas al servicio de una visión del mundo comprometida con el progreso social y político.

La tercera senda es menos visible, pero, para mí, es más importante, y responde a un planteamiento general sobre la poética de la época estudiada. Vanguardia y compromiso social —en otros casos simplemente *mensaje*— no son irreconciliables, sino todo lo contrario. (Adrede, he evitado entrar en la gran polémica de la vanguardia frente al realismo, presidida por el gran Lukács, no queriendo salir ni de una *praxis* crítica, ni de nuestras letras; me he limitado levemente a contradecir algunos aspectos de nuestra más extensa y

⁷⁵ Pág. 178. V. nota 9.

⁷⁶ Buenos Aires, Losada, 1947.

útil historia de la novela contemporánea). Una generación —para mí, lo repito una vez más, un método, una hipótesis de trabajo, no un dogma crítico ni historiográfico— lleva dentro formas y contenidos diversos, y en ella es obligada una evolución. El 27 es la generación española, por antonomasia, de la vanguardia, de los *ismos*. Estos fueron morfológicos y semánticos, artísticos y políticos. Y evolucionaron, al compás de los acontecimientos (monarquía, dictadura, crisis del 29 al 31, república, guerra civil, mundial, exilio, dictadura, etc.). Desde, por ejemplo, *En torno a Debussy* y la *Vida de Greta Garbo*, hasta *La turbina*, y desde ésta a *Río Tajo*, pasando por *Los pobres contra los ricos* y *Reparto de tierras*. Pero, fatalmente, históricamente, todo ello forma parte del acontecer «morfo-semántico literario» de una generación, que guarda el aire común de lo aprendido al mismo tiempo, como los hombres guardan dentro de sí, cuando son ancianos, el niño y el adolescente que fueron. Y los llevan consigo, fatalmente, hasta su muerte.

JUAN MANUEL ROZAS