

LUIS ALVAREZ PETREÑA O LA TRAGICOMEDIA DEL YO¹

En C.Alonso ed. *Max Aub y el laberinto español*. Actas del I Congreso Internacional sobre...Valencia. Ayuntamiento. 1996. 93-122.

Luís Alvarez Petreña es pura textualidad, escritura en despliegue, discurso que sólo la muerte de Max Aub y la anterior de Luís Alvarez Petreña pudo dejar interrumpida, interrumpida al menos momentáneamente, pues deja en el lector la sospecha de que en cualquier momento un tercero, casi cualquier tercero, alguien llamado Max Petreña, o quizá Luís Alvarez Aub, va a retomar los fragmentos anteriores, el libro publicado en Valencia en 1934, el publicado en Méjico en 1965, el publicado en Barcelona en 1971,² y va a descubrir que sus distintos personajes no han muerto, que Laura, Luís, Tomás Covarrubias, Max, Mendizábal, Leonor, siguen vivos y disponibles para continuar ese juego enloquecido, abierto a todas las posibilidades, de una textualidad que no tuvo principio y que no puede tener fin sino interrupción, de una textualidad en la que las voces de los personajes de ficción y las voces de los personajes históricos forman parte de un mismo coro, son simultáneamente ilusorias y civiles.

Si hay en la narrativa española contemporánea una escritura en la que se plasme ese principio clave de la Postmodernidad que es la disolución de la obra de arte literaria y la

¹. De este trabajo se publicó un anticipo titulado "Max Aub, entre vanguardia, realismo y postmodernidad", a la vez resumen y variante, en el número monográfico de la revista *Insula* (Nº 569, mayo de 1994) dedicado a Max Aub.

² La escritura de *Luís Alvarez Petreña* se concentra en tres textos impresos en volumen, que incluyen materiales publicados en ocasiones previamente en revistas literarias o en otros libros de Max Aub. Cada una de las últimas ediciones aporta textos nuevos a la anterior, de manera que la tercera y última resulta sensiblemente ampliada con respecto a la primera. Esta se publicó en Valencia, en 1934. Le siguió la de la editorial Joaquín Mortiz, S.A., en Mexico, en 1965, y a ésta le siguió la de Barcelona, Seix Barral, "Biblioteca Breve", de 1971. A partir de este momento designamos las ediciones por las siglas V, M y B, respectivamente.

expansión de sus componentes en multiforme textualidad, ésta es sin duda *Luis Alvarez Petreña*.

Los núcleos temáticos que proporcionan una cierta cohesión al disforme magma narrativo publicado entre 1934 y 1971 son el juego reversible (recursivo) entre Max Aub y Luis Alvarez Petreña, el discurso amoroso de Luis Alvarez Petreña a lo largo de treinta y seis años, y los textos autobiográficos del escritor Alvarez Petreña.

Si tomamos por un instante este último y sólo este último núcleo, el conjunto de textos podría titularse, como lo tituló Max Aub en 1971, *Vida y obra de Luis Alvarez Petreña*, añadiéndole a continuación: *escritor*, e incluso, *mal escritor*, *mediocre escritor*, o como él mismo dejó escrito de sí mismo, *escritor de grisácea condición*, (M. 66) o como declaró en 1969, no tanto escritor como *escribiente*, *corresponsal*, *diarista*. (B. 158)

El carnet de identidad del personaje-autor es el de un hombre que cuando protagoniza su primer diario tiene -y lo repite obsesivamente- treinta años, del que Alfonso Reyes dispone una ficha en 1946, como "nacido en Tudela en 1897, y muerto en 1931; autor de dos libros de versos, publicados en 1918 y 1925, y de una especie de autobiografía que vio la luz póstuma, en Valencia, en 1934" (M, 91), y al que un académico de la lengua, que oculta su nombre bajo sus siglas, en 1970, da por muerto, "según las fechas que ya parecen indiscutibles [...] en 1969, es decir, a los setenta y dos años", en un hospital de Londres donde se entrevistó por última vez con Max Aub, a creer el nada fiable testimonio de este otro autor-personaje (B, 220). Entre ambos existían desde el principio afinidades sospechosas, pues en la breve nota que precede a la edición barcelonesa de 1971, dejó dicho Max Aub:

"No diré, entre otras extravagancias que no tienen que ver con la literatura, que el escribir una novela alrededor de un protagonista debe hacerse a la edad del mismo. Pero lo he hecho. Escribí la primera parte de este relato, memorias, novela, miscelánea o lo que sea, a los 28 años. La segunda hacia los 50 y la tercera a los 66."

Y si insisto tanto en ésta de la edad es porque tanto para Luís como para Max es cuestión determinante. Uno y otro presentarán a Luís como hombre de su generación: "Nuestra generación -escribe Luís en su primer diario (M. 77) -fue segada- partida por el eje -por la guerra y sus consecuencias". Y Max Aub lo recordará muchos años después, en 1971.

Luís Alvarez Petreña podría muy bien ser analizada como la *quasi-tragedia* del escritor mediocre. Para el Max Aub de 1934 Luís Alvarez Petreña fue "hombre vacilante (que) no se resolvió nunca a escoger claramente un camino, " que se pasó la vida "dando bandazos", que

"leyó mucho [...] pero nunca lo bastante para adquirir una cultura suficiente que le sirviera de fundamento verdadero", a quien "en Literatura le sucedió lo propio, desigual en extremo [...] vivió preocupado por alcanzar una posición literaria envidiada, más que envidiable, y no supo ocultar su pensamiento respecto a ello. Movía a lástima al capaz de sentirla, y a burla a quien se hallaba en sus mismas condiciones"(M, 9-10).

Pero si para el Max Aub de 1934 *Luís Alvarez Petreña* es aquel tipo de personaje al que ni siquiera su propio creador es capaz de descubrirle algún aspecto simpático o amable, para Laura, la mujer deseada y perseguida por *Luís*, no pasa de ser un juguete al que nunca se toma en serio: "Me doy cuenta de que juego con él [...] de un modo, no solamente cruel, sino vulgar". Para ella su relación con él "además de que 'no me gusta', huele [...] demasiado a literatura, a 'podrido', como decía Hamlet", y en última instancia: "Sería el último hombre a quien yo quisiera" (M. 81)

Con no mejores ojos se juzga *Luís* a sí mismo, y si no tiene demasiado respeto por su aspecto físico (M.31), menos lo tiene por sus logros como persona, "No he sido nunca nada", se queja a Max Aub en la carta que le dirige confiándole su manuscrito (M,13), y aun menos por "mi triste condición de mal literato" (M, 14). "En esa mediocridad reside la razón de mi rencor", escribe en una ocasión (M,71), y en otra: "mi tragedia no es solamente la de ser hombre, sino escritor, y donde se oscurece más mi infortunio es cuando veo que soy un mal escritor" (M. 71).

Pero si como *quäsitragedia* o *quäsicomedia* - como *tragicomedia* en suma- del escritor mediocre *Luís Alvarez Petreña* ofrecería un interés muy especial para una teoría literaria de la postmodernidad, en la que el juego de los tradicionales roles literarios, del autor, del lector y del crítico ha sido profundamente alterado, se ha convertido en reversible o rotatorio, y en la que una de las vías de recuperación del valor de uso del arte en las sociedades de consumo -y tal vez no de las menos importantes- radica precisamente en su expansión social, en su extensión a sectores de una población civil a la vez creadora y receptora de producción artística, en su democratización en definitiva, no es desde este punto de vista desde el que ahora me interesa subrayar la extraordinaria relevancia significativa de esta novela, si es que se la puede llamar así.

Toda una serie de síntomas de la tragicomedia de Luís Alvarez Petreña escapan al diagnóstico de mal literato ³, no se dejan atrapar por él, apuntan hacia otros interpretantes posibles, van trazando entre líneas un ademán programático, un enjuiciamiento poético, casi de manifiesto.

En la misma ficha de identidad se pone un especial interés en destacar su origen de clase: sus padres -dice Max- "fueron pequeños y acomodados terratenientes de ascendencia aragonesa", y señala que "el mismo tono burgués de su estilo es una prueba más de este romanticismo, ya que el romanticismo fue, precisamente en sus medios, un movimiento burgués y nacionalista" (M. 11-12). El propio Luís describe su vida como "idiota y pesada, pesada, de grueso burgués amaestrado" (M.69).

Pero no es sólo representativo del escritor vinculado a la burguesía como clase, sino que "la existencia de seres como el autor de las presentes memorias pudiera ser sintomática de un estado de espíritu más común de lo que pudiésemos suponer", escribe Max Aub (M.12). Una buena parte de esta representatividad le viene dada por su generación: "Nuestra generación fue segada [...] por la guerra y sus consecuencias -explica, o mejor juzga, Luís- [...] Hemos vivido lejos de ciertas cosas [...] demasiado lejos de lo externo, de lo real [...] Encerrados en nosotros mismos nos hemos fabricado un mundo natural, posiblemente falso. Hemos carecido en todo momento de tiempo y de fe para ir a cerciorarnos de su existencia y exactitud" (M. 670).

Se trata de un hombre y de una generación formados en el romanticismo alemán de Novalis y los hermanos Schlegel (M.11), predicadores de la autonomía de lo estético, en el Parnaso (M.9) y en el Simbolismo (M. 48), con especial incidencia de Rubén Darío (M.9) y del conceptismo unamuniano (M. 24), que han aspirado un denso nietzscheanismo ambiente y algunas de las incitaciones de Zaratrusta (la crítica de la moral, la legitimación de la voluntad de poder, el imaginario del eterno retorno). Un hombre y una generación que han visto transcurrir la vida literaria tanto como la política en un Madrid donde "las tertulias son los centros vitales" (M. 127) y los cafés -que protagonizarán tantas páginas posteriores de Max Aub, desde *Campo cerrado* a *La calle de Valverde* - su sagrado templo. Un hombre y una

³. En alguna ocasión el drama de Luís Alvarez Petreña como escritor aparece reflejado como un drama transindividual, nacional, netamente español, en esa línea del criticismo moderno que conduce de Larra a Clarín y de Clarín a Unamuno: "Ser escritor hoy en España -escribe Luís, con resonancias de Larra - es una continua desesperanza", es estar solo, hablar sin eco (M, 23).

generación que maduran literariamente entre la emergencia del cubismo, las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, y la ruidosa eclosión del surrealismo. Como escribe muchos años más tarde el enmascarado académico de la lengua, a toro pasado y con la perspectiva que da la cristalización oficial de la historia literaria, "Luís Alvarez Petreña pertenece, mucho más [que Max Aub] a una línea que se podría trazar del Ramón Pérez de Ayala de *Troteras y danzaderas* , al último Francisco Ayala de *El as de bastos* : ambos republicanos cristianos viejos y, a Dios gracias, burgueses bastante conservadores"

Pero tal vez esto sea precisar demasiado, y con una cierta pedantería, la posición de Luís Alvarez Petreña en el entramado literario español de finales de los años veinte y principios de los treinta.

El propio discurso de Luís Alvarez Petreña es capaz de conducirnos hacia un horizonte más amplio y bastante más significativo.

Hay un primer dato profundamente revelador. Max Aub en su presentación de la primera edición del libro caracteriza así el discurso de Luís: "Cien veces el hombre repleto de literatura lanza palabras que él advierte huera, con el solo fin de ver su resultado en el lector [...] Pero esta misma lucha desesperada por alcanzar al que lee por todos los medios tiene un acento dramático" (M. 10). Es la caracterización sintética del drama modernista de la escritura, contemplado por ojos que en un momento no demasiado lejano han dejado de ser modernistas. Luís es consciente de que "cada frase mía lleva en sí germen de libro ajeno" (M. 78), de que "estoy podrido de literatura" (M. 24) , y de que esta posesión de la voz propia por la escritura literaria constituye al lenguaje en una trampa, en una cárcel, en una infranqueable barrera respecto de la realidad y de la vida. Luís siente "repugnancia y aversión" ante lo natural, que experimenta como lo crudo frente a lo cocido, en contraposición de Lévi-Strauss, y muy especialmente ante el concepto de pasión (M. 45), pero cuando la experimenta en sí, cuando la vida o la naturaleza se apoderan de su sensibilidad entonces el lenguaje se muestra totalmente incapaz de expresarlas, sólo sirve para amontonar "frases para esconderme de mí mismo, hasta ahogarme" (M .78), y sobre todo se revela inútil como vehículo de comunicación: "yo no puedo comunicar a nadie esto que siento, ni a mí mismo" (M. 78). El lenguaje, poseído por la escritura, pierde la capacidad de expresar tanto como la de comunicar, pierde funcionalidad, pierde transitividad, pierde profundidad, el lenguaje sólo puede hablar del lenguaje, sólo puede remitirse a sí mismo, se emancipa del sujeto, llega a poseerlo y a dominarlo, le separa definitivamente de la vida: "¡He leído tanto que ya no sé si te quiero!" -exclama Luís- "Todas

mis deducciones se basan en postulados novelescos [...] y mi imaginación se llena de trapos a todo viento, de lienzos al aire, de velas, de horas en vela, de las novelas que he bebido como fuente misma de la vida" (M. 16). Más incluso: no sólo le separa de la vida, sino que ocupa su lugar. "De las novelas que me han servido de matriz, de las que he ido sin darme cuenta procurando realizar en mi vida, de las que he realizado creando vida verdadera. Porque, además, ¡qué caramba!, esta es la vida" (M. 16)

Encerrado en la cárcel del lenguaje, arruinados los puentes hacia una realidad indecible, inexperimentable, huidiza, en el Sujeto modernista se da a la vez un infinito hastío de literatura ("Hace un mes que no leo" (M. 17)), ciertas ansias intermitentes de romper el cerco de lo literario para correr al encuentro de lo vital. ("Quiero que creas que no hago literatura"(M. 20)), cierta insurrección latente, pero también cierto reconocimiento hacia el lenguaje y la literatura como únicas formas posibles -por limitadas que sean- de satisfacción: "El sentimiento literario no me abandona, a pesar de todo, y a él le debo alguna satisfacción (quiero escribirlo así y aquí para que cuando reniegue una y otra vez de él sepas que no es verdad, que en el fondo de esa madeja enmarañada de las expresiones de mis sentimientos corre todavía un ligerísimo gusto de literato)" (M. 46), e incluso cierta nueva funcionalidad, ligada al psicoanálisis y al instinto de supervivencia: " Y estas cuartillas mismas son prueba [...] de que todavía confío en que esta cínica exposición de mi yo me haga sobrevivir" (M. 24).

Luís Álvarez Petreña, como Alberto Díaz de Guzmán y otros héroes modernistas, todos ellos herederos de Des Esseintes, ha perdido el don de la naturalidad, de la actuación espontánea y de la relación sencilla con las cosas cotidianas. "Vivir sencillamente, tomar lo que venga; he aquí cosas vedadas para mi manera de ser" (M.67). El gesto más insignificante se convierte en instrumento de tortura en la medida misma en que se convierte en autoanálisis. Vivir es, sobre todo, contemplarse vivir, desdoblarse, distanciarse de los propios actos, de los propios sentimientos, para someterlos a análisis, un análisis que por otra parte no es nada proclive a la tolerancia. "Me veía, un triste Luís abajo, conjurando a una mujer lejana y desconocida, y otro Luís arriba, riéndose de sí mismo" (M. 18). Así se contempla Luís en sus momentos de fervor amoroso.

Esta disociación interior del sujeto modernista puede llegar aún más lejos, a elegir un tercero por intermediario, puede llevar al sujeto a contemplarse a sí mismo a través de todos los terceros que se cruzan en su camino: " Sé el efecto que suelo producir a las gentes [...] Podría anotar gráficamente el estado de ánimo de mis interlocutores respecto a mí [...] sé el

ángulo de refracción que mis maneras producen en mi adversario, porque todos son adversarios a los cuales hay que combatir y vencer, sean quienes sean: mi padre, un amigo, un desconocido" (M. 16-17).

La disociación del sujeto se traduce en disociación del lenguaje. El discurso de Luís Alvarez Petreña es, como él mismo declara, "un amasijo de contradicciones" (M. 21). En una misma noche (la del 24-XII), y en anotaciones sucesivas de su diario, el lector puede leer "que tengo ahora bien despejados los sentidos" (M. 28) poco antes de leer "tengo ahora las ideas aglomeradas, la cabeza revuelta" (M. 30), y encontrarse con un estilo que a fuerza de ser consciente de sus contradicciones ha hecho de la paradoja su juego retórico favorito: "¿Me oyes? ¿Me oigo? Porque sería posible que ahora en este instante, ni chillándomelo me enterase de que este absurdo optimismo es inventado, inventado por mí, para mi satisfacción, cuando sé en el fondo la verdad. Que tampoco la sé de cierto, y aunque me la pudiera decir-que no quiero saberla-, no es verdad, porque no lo sé, y engañándome no me engaño, etc, etc" (M. 52).

El universo discursivo de Luís Alvarez Petreña es un universo de negaciones: "Desde siempre me he negado a todo -escribe-, ya que las cosas me han sido negadas" (M. 19), y su procedimiento más socorrido es el de rectificarse, desmentirse, avergonzarse de lo dicho, negarse, arrepentirse. He aquí unas muestras:

"No me hubieses querido nunca, pero mi inteligencia es una barrera más. (Esto es una tontería: si estás a gusto a mi lado es porque soy inteligente, nada más ...)" (M. 16).

"Yo te he querido sin fin alguno, porque sí, y eso, Laura, se paga. (Esto que acabo de escribir, y que a mí me suena bien, es una tontería más. Pero para algo es uno escritor o cree uno serlo, que es lo mismo)" (M. 18).

A Luís no le es posible decir nada directamente: sus afirmaciones son precedidas de toda clase de precauciones, preámbulos, presunciones, y continuadas por rectificaciones, matizaciones, aclaraciones, desmentidos, hasta el punto de disolverse como afirmaciones, de desaparecer en el entrecruzamiento de sus circunstancias de enunciación:

"¿Por qué no llegaste a ser mía? Y ahora una confesión que te ha de ofender, así a primera vista -luego te divertirá y sonreirás y no andará la palabra "infeliz" lejos de tus labios (y con cuánta razón, pero en otro sentido)-, ésta: ¿sabes las veces que he pensado decirte: "¿Cuánto dinero quieres por acostarte conmigo?" Muchas, Laura, muchas" (M. 29). Luís no

llegará a contestar nunca a la pregunta que provocó todo este preámbulo, que dejó de serlo en la medida en que usurpó el espacio que debía tan sólo ayudar a abrir.

En ese universo discursivo las certidumbres han sido abolidas, tanto como la perplejidad: no hay otro camino que el de las aserciones que se modifican, se rectifican, se contradicen, se persiguen, se prolongan o se anulan. Todo en principio es ambivalente: "Así escrito por encima de mí, queda todo esto aquí, en letra, para mi vergüenza y mi satisfacción eterna" (M. 57).

No es de extrañar por tanto que una de las palabras claves del universo discursivo de Luís Alvarez Petreña sea la que constituye tanto el adjetivo "perdido", como la conjugación personal del verbo "perder", que afloran una y otra vez con insistencia machacona a la superficie del lenguaje: "Huyes de mi laberinto [...] y me dejas perdido, perdido sabiendo donde estoy, pero sin ser capaz de buscar una salida" (M. 75).

Este universo discursivo está empapado del irracionalismo que acompañó al fin de siglo y la eclosión de las vanguardias: "Me dicen que Lutero llamaba a la razón -la inteligencia⁴, digo yo, lo mismo da- la gran puta. // Sólo por eso estoy por hacerme protestante" (M. 71).

Y de un individualismo excluyente, resabiado, huraño, que considera un adversario a todo otro posible, incluso al deseado, al amado, al padre (M. 16-17). No puede sorprender por tanto ni el desinterés ni la distancia con los que son consideradas las cosas públicas, ni siquiera cuando el entorno social se deja conmover por graves crisis históricas. "Vengo de los cafés; arden en discusiones: en uno levantan lo que en otro denigran, niegan y destrozan. Corre por Madrid un aliento, un hálito de interés por las cosas públicas y se discute con pasión ¡Qué me importa a mí! Hablan de política y a mí ya no me interesa" (M. 17). Muy al fondo del discurso de Alvarez Petreña le llega al lector, casi inaudible, el eco de fronda revolucionaria, y cuando llega es a través de sus negaciones:

"¿Qué hago yo en esta vida por cuyos intereses no me intereso? ¿Qué me importa a mí del marxismo por el cual andan mis amigos revueltos?" (M. 37).

Si hay algo en la revolución que pueda ajustarse a su horizonte de percepción, a sus expectativas personales, es su energía destructiva, su carácter de subversión generalizada e incontrolable:

⁴. El primer texto de *LAP* supone todo un alegato contra la inteligencia y lo inteligente, preocupaciones obsesivas de Luís y de Laura que, por otra parte, no les ayudan en absoluto a

"Creo que mi salvación estaría en una revolución social. Una revolución como la rusa. No te rías, me la ves desear, no como un bien para los oprimidos -que no me importan- sino por mí, subjetivamente. Nada menos que una subversión total del mundo pido para posibilitar mi salvación" (M. 68). Aunque la pide sabiendo que es imposible tal cual él la necesitaría, y "es quizá esta misma imposibilidad la que me la hace figurar como probable puerto" (M. 68). Pura ensoñación, puro coqueteo con la idea, puro juego desde la barrera, en definitiva. Luís no podría asumir nunca la fe de un revolucionario en la revolución: "Porque no hay duda que un intelectual no podrá ser nunca comunista de verdad, aunque lo sea efectivamente y coadyuve con toda su razón a su advenimiento" (M. 69).

En última instancia lo que define al sujeto modernista, junto con su deseo imposible del otro, es su soledad: "ya solo en el eterno muelle de mi vida" (M.41). Soledad del individuo, soledad del intelectual: "Este aislamiento que el hacer literatura causa en nuestro país refuerza el sentimiento de soledad y aislamiento en que el intelectual vive" (M. 23). Soledad experimentada como desarraigo, como sequedad vital, como esterilidad, como descentramiento, como muerte moral: " yo me siento efectivamente segado, cortado por mi base, tumbado en tierra, ya sin vida, sin raíces. Secándome, desangrándome, sin ataduras con mi tiempo e imposibilitado de clamar al cielo [...] me encuentro sin sitio y lo que es peor, sin ganas de hacérmelo; y aunque lo encontrara, sin ganas de hacer el menor esfuerzo para conservarlo" (M. 37).

Del Decadentismo a la Vanguardia la literatura occidental asistió al espectáculo de un yo que en la misma medida en que se descentraba y disgregaba multiplicaba la atención sobre sí mismo y elaboraba en la escritura el minucioso protocolo del egocentrismo: "En los libros no busco más que la confirmación de mis propias ideas y todo lo que no sea yo, o conmigo tenga estrecha relación, no me interesa" (M. 70). Max Aub, en la nota de la primera edición, habla de narcisismo y de Romanticismo, y si el gesto de Narciso proporcionó imagen y emblema al artista modernista, romántica es "la manera atrabiliaria, el amontonamiento voluntario de la expresión de sus más íntimos sentimientos", en palabras de Max Aub (M. 11), ese impudor confesional que se goza en la exhibición -magnificada- de los turbios fondos del yo. Escribe Luís: "tengo el pensamiento desnudo y escribo en carne viva" (M. 30), y lo escribe como si todavía fuese un mérito, y en otro lugar describe su discurso como "esta cínica

vivir. Véanse, entre otras páginas M. 16, 19, 22, 25, 30, 44, 51, 52, 71, 75, 83, 84...Valdría la pena hacer un análisis del campo semántico de la inteligencia.

expresión de mi yo" (M. 24) y su actitud de escritor como un "¡Sacar placer de sí mismo!" (M. 46), y se recrea en imaginar la reacción de rechazo de Laura ante tal expresión. Pero este romanticismo nada tiene que ver con el que en 1930 había comenzado a predicar José Díaz Fenández, ni con el que se inauguraría desde las páginas de *Caballo verde para la poesía*. Tampoco era el viejo romanticismo. Su novedad respecto al confesionalismo de un Chateaubriand, de un Byron, de un Musset o de un Espronceda, no consistía en el exhibicionismo del yo, que compartía, sino en el extravío mismo del yo, en la disgregación de la fuente de tanta lágrima y tanta maldición. La exaltación del yo romántico es la exaltación de un yo centrado en sí mismo, eje del universo, la del yo modernista es la de un yo escindido, disgregado, disipado. "Por falta de ser yo mismo, muero" (M. 78), escribe un Luís Álvarez Petreña que no ha dejado de decir yo en una sola frase de su discurso. Y en el primero de los poemas que se incluyen en el *Apéndice* de 1934, Luís saluda así a los fragmentos disgregados de su subjetividad: "Pasad sombrías, sombras mías,/ que sólo sois yos, yos y más yos en suma" (M. 86).

Un yo que además no levanta la voz tanto contra los poderes sobrenaturales o contra la prosa del mundo como contra su propio desasosiego: "¿No comprendes, espejo, que no quiero ser yo?" (M. 85). Un yo "cargado del más implacable odio hacia sí mismo; por mi incapacidad y mi humana condición" (M. 45), un yo que se desprecia: "Asco, eso es lo que tengo de mí, asco. Me doy asco, asco, asco." (M. 24). Es posible que una buena parte del contenido de ese autoodio, de ese asco y desprecio de sí mismo, sean estrictamente personales, se deban a la manera con la que Luís Álvarez Petreña castiga su propia mediocridad, pero no es personal en absoluto ni el sentimiento de disgregación y de disolución del yo ni el convencimiento de la imposibilidad de su redención, que asalta a Luís incluso en sus precarios momentos de euforia, cuando se siente renacer como un hombre nuevo: "este hombre inédito [...] que renace en sus cenizas; este hombre nuevo que a cada momento ansía serlo, ¿no se cae de viejo, impotente e inútil?" (M. 64) Es la maldición de Des Esseintes, que se perpetúa en Álvarez Petreña.

Tampoco tienen nada de personales su voluntaria marginación social⁵, ni la apatía y la abulia que consumen sus escasas energías: Luís se pasa la vida tumbado en la cama, encerrado en una habitación de ¿una pensión? que no es su casa, califica su vida como: "la vida de un no

⁵. Expresada, entre otras cosas, por una forma de vida completamente al margen de las determinaciones de la economía, el trabajo o la familia, constitutivas de las sociedades burguesas.

jugador", se define a sí mismo como "enclavado en la molicie", sin ánimos ni energía para trabajar, sin músculos ("No tengo músculos, soy todo yo flácido y predispuesto a dejarme llevar, como las medusas"), o describe así su situación: "permanezco lacio, inútil, inmóvil, hundido, sin fuerza, sin la voluntad necesaria para levantar una mano" (M. 69). Su anhelo más persistente es "dormir y no soñar, y no pensar" (M. 48).

Sus únicas oportunidades de evolución están en la huída, a la manera en que lo hicieron Gauguin, o Artaud, o Silvestre Paradox. Luís Alvarez Petreña elegirá Mallorca. Más tarde Inglaterra. Una huída que no es sólo la huída de las tertulias y los cafés madrileños, donde se habla de política y literatura (M. 9 y 10), o la huída de Laura, que juega con él, y de Julia, con quien se aburre mortalmente, sino una huída de aquello que mejor encarna su escaso territorio, una huída de su nombre, de su identidad, de su propia escritura.

Luís Alvarez Petreña, como más tarde Jusep Torres Campalans, y como antes que ellos Rimbaud, siente la necesidad de despojarse de su propia obra, de olvidarla, de sobrevivir más allá de ella. "Uno no es más que lo que escribe" (M. 64) dice Luís: dejar de ser uno, escapar de lo que uno es supone por tanto escapar del propio discurso, de la propia escritura, si es que se puede. Luís quema sus manuscritos y entonces escribe: "He quemado todos mis manuscritos. Me da la sensación de que acabo de suicidarme, y que, desde ahora, empiezo a vivir una vida nueva, de ser otro, de otro ser" (M. 64).

La huída de sí mismo, la huída del propio discurso, son formas de la muerte. "Tal vez yo no tengo derecho a vivir" (M. 37), sospecha Luís, y en el mismo barco en el que se aleja de lo que ha sido su vida se adentra en la gran soledad, en la gran noche, en la incomunicación esencial, en el mar innumerable: "Estoy solo, Laura, solo en la más espantosa soledad, con un reloj que me marca el tiempo. Solo, sólo sollozo esto que tú podrás comprender, esto que tú puedes sentir quizá dentro de tí, pero que no me puedes comunicar, como yo no puedo comunicar a nadie esto que siento, ni a mí mismo, a través de este espejo blanco.

"No es cárcel nuestro pensamiento, que de ella se sale, sino soledad, y los unos chocamos contra los otros las aristas de nuestro aislamiento. ¿A quién lanzo yo estos gritos desesperados? No será a tí, Laura [...] me grito a mí mismo y a alguien más si es que me escucha a través de la noche, entre las estrellas.

"Dios, ¿eres tú, Dios, creador de soledades? ¿Estarás tú tan solo? [...] Dios no son más que cuatro letras, y lo que yo noto en mi pecho dirigiéndome a los cielos no tiene ninguna. Un Dios de cuatro letras hiede ya a literatura" (M. 79).

La última frase de Luís Álvarez Petreña, antes de lanzarse al mar, denota una desolación sin grandeza, la desolación de lo gratuito, de lo absurdo: "Muerdo porque no puedo descubrir el por qué no moriría. Adiós" (M. 79).

Max Aub no estaba dispuesto de ninguna manera a concederle a su personaje un final de tragedia. Fiel a su maestro Valle Inclán los últimos fragmentos de la edición de 1934 superponen a ese intento de suicidio la ironía poco piadosa, más bien cínica de Laura: "Parece como si la muerte de L(uís) me trajera suerte", le confiesa a su viejo amigo, amante y maestro en una carta que recuerda las intercambiadas en *Les liaisons Dangereuses*, pues propició el acercamiento de su nuevo amante: "Al fin y a la postre no abundan en el mundo las mujeres por las cuales se haya suicidado un hombre que, todos, si bien algo loco, tenían por inteligente [...] La cuestión es que Enrique [...] so vientos de ajena amistad, y muy cariacontecido él, el muy tuno, por la muerte de tan buen amigo, me vino a hacer el amor, más callado que una zorra" (M. 83). Superponen también los versos como exabruptos casi surrealistas o como postmodernas rupturas de la poeticidad de unos poemas en los que el lector puede encontrar su rudo testamento poético:

"Nació niño muerto,
¡y a mí qué me importa!

...

Cada hombre un voto,
cada mujer un coño;
si esto no es democracia,
que venga Dios y lo diga.

...

Te huele a muerte la boca, mi niña.

...

Así te mueras, niña, y te lleven a enterrar

...

El viento corre que te corre
cayendo aquí y allá.
Lo mismo hincha una vela
que yo me hincho la barriga."

etc, etc.

Las dos ediciones posteriores no harán sino prolongar esta desautorización ambigua de la tragedia. En la de Méjico, de 1965, entre comentarios juguetones y confusas noticias que dejan entrever la posibilidad de que Luís Alvarez Petreña o no haya existido nunca o se mudara en un tal Mendizábal, o simplemente no hubiese muerto, se publican dos posibles textos suyos, ambos en verdad hermosos: *Leonor*, un relato a la manera desenfadada e ingeniosa de Ramón Gómez de la Serna, y *Tibio*, el monólogo teatral de una mujer que aguarda a su amante tibio como si aguardara a Godot. En la de Barcelona de 1971 descubriremos que Luís Alvarez Petreña no murió trágicamente ante las costas de Mallorca, sino que sobrevivió de una manera gris y mediocre justo lo suficiente para encontrarse con Max Aub en un hospital de Londres y ofrecerle a la vez su anónima muerte de hospital y su último texto, monologal también y también sobre el amor, aunque ahora privado de la desesperación del primero, sosegado e incluso burlón.

2

La explicación de esta desautorización de la tragedia, de la desidentificación de autor y personaje, de la distancia brechtiana que Max interpone entre el patetismo de Luís y su casi desinterés por él, no se debe -creo- a una estrategia exclusivamente formal, aunque ésta haya sido elaborada cuidadosamente.

A la perspectiva que aportan los años transcurridos desde 1934 y al debate intelectual de estos otros últimos del milenio, que al incorporarse el pasado lo reorganizan y aportan nuevas interpretaciones, debo mi propuesta de análisis de *Luís Alvarez Petreña* como la novela española que captó con mayor profundidad simbólica la encrucijada estética de finales de los años 20 y principios de los 30, con su lucha por la hegemonía literaria de tres poéticas,

la del modernismo- novecentismo, la de la vanguardia surrealista y la del nuevo romanticismo-realismo.

En el análisis que precede se ha visto formular a Max Aub con toda precisión la agonía de una cierta forma de sujeto histórico. La Postmodernidad se engendra en la conciencia misma de esta agonía.

Escribe Ihab Hassan, uno de los pioneros de la poética postmoderna, que el movimiento postmoderno cabe entenderlo como un movimiento de *unmaking* : "Hablo de *unmaking*, a pesar de que hoy son otros los términos de *rigueur* , por ejemplo deconstrucción, descentramiento, desaparición, diseminación, desmitificación, discontinuidad, *diferencia* , dispersión etc. Tales términos expresan un rechazo ontológico del sujeto tradicional pleno, del *cogito* de la filosofía occidental. Expresan también una obsesión epistemológica por los fragmentos o las fracturas"⁶. Este movimiento de *unmaking* comenzó a manifestarse, en las artes, con el fin de siglo, por lo que la postmodernidad artística es, en cierto sentido, la prolongación de los impulsos más radicales de la Modernidad. Por su parte Hal Foster argumenta que la Postmodernidad postestructuralista "asume 'la muerte del hombre' no sólo como creador original de artefactos únicos, sino también como el Sujeto centro de la representación y de la historia". Por ello mismo la postmodernidad "es profundamente antihumanista"⁷. Y J.F. Lyotard , a su vez, proyecta la muerte del sujeto sobre otras muertes: la de la representación, la del significado, la de la verdad... "El sujeto es un producto de la máquina de representación y desaparece con ella", escribe.⁸

En el ámbito puramente estético la asunción de la muerte del Sujeto lleva a la del Autor, sujeto desautorizado en tanto principio creador y unificador del sentido de la obra artística. R. Barthes declamaba a propósito de la escritura flaubertiana: "uno nunca sabe si es responsable de lo que escribe (si es que existe un sujeto detrás de su lenguaje); ya que la razón de ser de la escritura (el significado del esfuerzo que la constituye) es evitar que la pregunta

⁶. "The Critic as Innovator: The Tutzing Statement in X Frames" (1977), cifr. A. Wellmer. "La dialéctica de modernidad y postmodernidad" en J.Picó ed. , *Modernidad y Postmodernidad*. Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 105.

⁷. "Polémicas (post)modernas", en *ibid.* p. 249.

⁸. *Essays zu einer affirmativen Ästhetik* (1982). Cifr. A.Wellmer op.cit. p.107

¿quién habla? sea contestada." Y M. Foucault finaliza su ensayo titulado "¿Qué es un autor?" con una pregunta retórica: "¿Qué importa quién habla?"⁹

La muerte del Sujeto no concita un consenso universal, ni mucho menos. Dejando ahora de lado aquellas posiciones que apuestan por una nueva subjetividad, recordaré tan sólo la de F. Jameson, quien introduce una nota sociológica y limita, así, el alcance de la supuesta muerte del Sujeto. No se trataría tanto de la muerte del Sujeto en general como de "el fin de la mónada, del ego o del individuo autónomo burgués", que se caracterizó por "una subjetividad fuertemente centrada, en el período del capitalismo clásico y la familia nuclear", y que "se ha disuelto en el mundo de la burocracia administrativa", arrastrando consigo en esta disolución "las psicopatologías de este yo" y esa "soledad sin ventanas de la mónada encerrada en vida y sentenciada en la celda de una prisión sin salida", la de su propia autosuficiencia.¹⁰

En unos y otros la muerte o la crisis de disolución del Sujeto apunta al Sujeto individuado que protagoniza el proceso de la Modernidad. Es el Sujeto dueño de la razón y centro del universo que comenzara a elaborar el Renacimiento, que llegó a su madurez teórica con la Ilustración y que desplegó su hegemonía histórica tras las revoluciones burguesas, en las sociedades capitalistas y liberales del siglo XIX, en la poesía romántica y en la novela realista, en la filosofía idealista y en el positivismo europeos, en las modernas ciencias de la naturaleza, en los procesos de racionalización del estado, del derecho, o de la economía, en las utopías del progreso y de la historia. La Modernidad encuentra según Habermas uno de sus principios determinantes en la Razón centrada por el Sujeto,¹¹ en una razón objetivante, homogeneizadora, totalizadora, controladora y disciplinadora, como la analizaría su maestro T. W. Adorno en los años cincuenta.¹²

A mi modo de ver los síntomas de la crisis de este modelo de hombre que fue el Sujeto de la filosofía occidental entre el Renacimiento y las Vanguardias se acumularon decisivamente en el fin de siglo, y la crisis misma fue elaborada teóricamente a través de, al menos, tres vías

⁹. Ambas citas en A. Huyssen, "Discurso artístico y postmodernidad. Cartografía del postmodernismo", en Picó, op. cit. p. 231

¹⁰. F. Jameson, *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1991, pp. 37 y 38.

¹¹. *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Taurus, 1987, 2 vols.

¹². Vid. A. Welmer, op. cit. p. 119.

decisivas: el vitalismo e irracionalismo nietzscheanos, de un lado, el marxismo, de otro, y el psicoanálisis de un tercero.

Sobre el marxismo apenas cabe insistir. Ya desde mediados del siglo XIX Marx desplazó el centro de la historia y de la filosofía desde el individuo a las formaciones y a las clases sociales, las fuerzas y las relaciones de producción. Si el joven Marx está dominado todavía por el humanismo racionalista liberal, más cercano a Kant y a Fichte que a Hegel, su segunda etapa (1842-45) la elabora bajo la influencia de otra forma de humanismo, el humanismo "comunitario" de Feuerbach, pero a partir de 1845, como escribió L. Althusser en un ensayo célebre ¹³, Marx rompió radicalmente con toda teoría que fundara la historia y la política en una supuesta esencia universal del hombre, cuyo sujeto real fuera el individuo considerado aisladamente. Esta ruptura comportaba tres aspectos indisociables: la formación de una teoría de la historia y de la política fundada en conceptos radicalmente nuevos; la crítica radical de las pretensiones teóricas de todo humanismo filosófico; y la definición del humanismo como ideología. Fuese o no fuese exacta históricamente y en toda su extensión la tesis de Althusser, "el marxismo no es un humanismo", lo cierto es que de Marx a Althusser y de Lukacs a Bajtín o Goldmann, esto es, a lo largo y lo ancho de la filosofía, de la sociología y de la estética de influencia marxista el sujeto y el estilo individuales pasaron a ser concebidos en función de instancias sociológicas e ideológicas que los trascendían.

La segunda de las vías, el irracionalismo nietzscheano, venía a culminar toda una tradición de pensamiento alternativo, que se engendró y desarrolló en la oposición -casi en la clandestinidad- a la gran filosofía burguesa y racionalista del siglo XIX, y cuyo antecedente más ilustre lo constituye la obra de Schopenhauer. El sentó algunos de los presupuestos básicos de la crisis del sujeto. Lo hizo al privilegiar el conocimiento práctico, intuitivo, sobre el conocimiento de las representaciones, vinculadas a la actividad racional del sujeto, al concebir al individuo como la objetivación de la voluntad de vivir y sometido a sus impulsos, al establecer que la voluntad de vivir de cada individuo no es sino emanación de una voluntad universal, sin objeto ni fin alguno más allá de sí mismo, empeño inexorable en que todos participamos, del que surgimos como efímeras anécdotas, al que regresamos despojados de nuestra individualidad. Schopenhauer inició esa gran negación del sentido que caracterizó a toda una manera de pensar la Modernidad, al deducir de la falta de finalidad de la Voluntad, de

¹³. *Pour Marx*. Paris, Marpero, 1965, cap. VIII.

su condición de esfuerzo ciego e infinito, la falta de sentido último de la vida, o al denunciar la carnicería que, en última instancia, parece el resultado más universal de la historia humana.

A finales de siglo Nietzsche sustituyó la voluntad de vivir por la voluntad de poder pero mantuvo la misma concepción de un sujeto cuya razón desconoce o enmascara los verdaderos impulsos que trabajan dentro de él y a veces contra él, y analizó la historia humana como la más violenta refutación práctica de los sistemas morales que practica en teoría:

"El que conoce camina entre los hombres como entre animales", declara Zaratustra, "Mas, para el que conoce, el hombre mismo se llama: el animal que tiene las mejillas rojas", y exclama: "Vergüenza, vergüenza, vergüenza -¡ esa es la historia del hombre!"¹⁴

Pero el hombre de Nietzsche, el sujeto de esta historia de vergüenza, es un ser al que desde la niñez se le impone una educación opresora, que acabará proporcionándole una moral de esclavo y convirtiéndolo en un lisiado, en un fragmento de hombre: "¡En verdad amigos míos, yo camino entre los hombres como entre fragmentos y miembros de hombres!", dice Zaratustra a sus discípulos (204).

La idea misma del hombre como sujeto de una razón con la que se regula y regula la naturaleza, resulta para Nietzsche una pura ficción: el conocimiento mismo está motivado por la voluntad de poder, expresa el deseo de dominar una cierta zona de la realidad para ponerla al servicio de esa voluntad. La voluntad de saber es en realidad voluntad de poder y el objetivo del conocimiento no es saber por saber sino saber para controlar. La realidad es un devenir, un fluir informe, somos nosotros quienes la transformamos en ser, imponiéndole normas, fórmulas, esquemas, orden, forma, y lo hacemos para poder dominarla, gobernarla, controlarla. Exactamente igual hacemos con nosotros mismos: el concepto del yo, del sí mismo, es la ficción que imponemos a nuestro devenir, los límites con que lo encauzamos para poder enfrentarnos a la vida, a fin de cuentas los seres que no ven correctamente tienen ventajas respecto a los que ven que todo fluye, el hombre que mira en un solo sentido, y siempre hacia adelante, avanza más deprisa que aquel que dispersa, con curiosidad, su mirada.

La concepción que Nietzsche tiene del sujeto no se limita a la supeditación de su razón a su voluntad de poder, ni a su condición de lisiado por la educación y la cultura, ni a la fijación del devenir de su vida en una máscara social, también se expresa en la imagen del tránsito y del ocaso. "Oh hermanos míos -dice Zaratustra- lo que yo puedo amar en el hombre

14. *Así hablaba Zaratustra*. Trad. de A. Sánchez Pascual. Madrid. Alianza editorial. 1975, 3ª, p. 135. A partir de este momento citamos por las páginas de esta edición.

es que es un tránsito y un ocaso" (383). En su estado actual "el hombre es algo que debe ser superado" (81), superado en dirección al hombre superior, y desde éste superado hasta alcanzar la condición de superhombre. Nietzsche propone por consiguiente un nuevo egocentrismo, una nueva subjetividad, la del superhombre, pero éste sólo podrá nacer de los escombros del lisiado sujeto de la civilización occidental.

En cuanto al Psicoanálisis, he aquí las palabras con las que Freud hacía balance en 1930 de sus efectos sobre la imagen idealista del yo:

"En condiciones normales nada nos parece tan seguro y establecido como la sensación de nuestra mismidad, de nuestro propio yo. Este yo se nos presenta como algo independiente, unitario, bien demarcado frente a todo lo demás. Sólo la investigación psicoanalítica [...] nos ha enseñado que esa apariencia es engañosa; que, por el contrario, el yo se continúa hacia adentro, sin límites precisos, con una entidad psíquica inconsciente que llamamos *ello* y a la cual viene a servir como de fachada. [Asimismo] la patología nos presenta un gran número de estados en los que se torna incierta la demarcación del yo frente al mundo exterior, o donde los límites llegan a ser confundidos [...] de modo que también el sentimiento yoico está sujeto a trastornos, y los límites del yo con el mundo exterior no son inmutables." ¹⁵

Por otra parte el yo mismo es el producto de un proceso de diferenciación y atrofia: "originalmente el yo lo incluye todo; luego, desprende de sí un mundo exterior. Nuestro actual sentido yoico no es, por consiguiente, más que el residuo atrofiado de un sentimiento más amplio [...] que correspondía a una comunión más íntima entre el yo y el mundo circundante" (MC,11)

El sujeto fue analizado por el Psicoanálisis a la manera de la estructura del átomo por la física, mucho más como un juego de atracciones y repulsiones, de instintos y de represiones, procedentes de fuentes individuales o transindividuales de signo contrapuesto que como un esquema unificado de personalidad. El *Ego*, ese débil residuo del sujeto filosófico, no es más que un débil mediador entre las demandas del *Id* y las amenazas del *Superego*, a decir de Andreas Wellmer (107), quien añade: "El sujeto descentrado del Psicoanálisis es, en otras palabras, un punto de encuentro de fuerzas psíquicas y sociales más bien que señor de ellas, el escenario de una cadena de conflictos, más que el autor de un drama o el autor de una historia" (107).

15. *El malestar en la cultura*. Trad. de R. Rey Ardid. Madrid. Alianza Editorial. 1970, pp 9-10. Citaremos en adelante este libro por las siglas MC.

La imagen del individuo emanada del psicoanálisis freudiano era una imagen polémica, de lucha permanente contra ese *ello* que, a manera de continente sumergido y en estado de permanente actividad, procedía como un enemigo interno, contra el que el propio sistema defensivo desplegaba toda una estrategia que Freud bautizó como *represión*: "Su esencia consiste exclusivamente -dice de ella- en rechazar y mantener alejados de lo consciente a determinados elementos", los impulsos instintivos (MC,156). "Se trata del descubrimiento del *otro* de la razón dentro del sujeto y de su razón", escribe Wellmer, y añade: "el descubrimiento de Freud (o de Nietzsche) consistió en buena medida en que el deseo (o la voluntad de poder) estaba siempre presente como fuerza no racional *dentro* de la argumentación racional y de la convivencia moral"(117-118).

Nietzsche y Freud convergieron en lo que A. Hauser caracterizó magistralmente como "psicología del desvelamiento". Tanto uno como otro parten de la tesis de que la vida manifiesta de la mente, esto es, lo que los hombres conocen y pretenden conocer sobre las razones de su conducta, es solamente el disfraz y la deformación de los verdaderos motivos de sus sentimientos y acciones. Para Nietzsche estos verdaderos motivos se engendran en la voluntad de poder, para Freud en el inconsciente. Pero "pensaran lo que quisieran Nietzsche y Freud de Marx, cuando ellos estaban desarrollando sus doctrinas seguían en sus desvelaciones la misma técnica de análisis que se había puesto en uso con el materialismo histórico. También Marx asegura que la conciencia de los hombres está desfigurada y corrompida, y que estos ven el mundo desde una perspectiva falsa", la de la ideología o "falsa conciencia", determinada a su vez, y en última instancia, por su posición en las relaciones de producción. "El principio fundamental de la nueva técnica de análisis fue la sospecha de que detrás de todo el mundo manifiesto hay uno latente, detrás de todo lo consciente, un subconsciente, y detrás de todo lo unitario en apariencia, una contradicción [...] Ellos descubrieron, cada uno a su modo, que la autodeterminación de la mente era una ficción y que nosotros somos esclavos de una fuerza que trabaja en nosotros y con frecuencia contra nosotros." ¹⁷

¹⁷. A Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid. Guadarrama. Vol. II. 1964, pp. 455-156.

La puesta en cuestión del binomio Sujeto-Razón como eje de la cultura europea y del proceso de la Modernidad tuvo un reflejo directo en el movimiento modernista español, entendido no en términos reductivos sino amplios, a la manera de Juan Ramón y de Federico de Onís, en la célebre definición de este último como "forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX"¹⁸, un movimiento modernista que abarcaría no sólo a modernistas y noventayochistas sino también a novecentistas y a la misma Generación del 27, en tanto heredera de Ortega y del novecentismo español. No andaba nada lejos de esta concepción el propio Max Aub, buen lector de Federico de Onís, y si de un lado definía el modernismo como "reacción contra el realismo, o, mejor dicho, el naturalismo", por lo que, según él, "no podía ser sino una vuelta a lo romántico"¹⁹, por el otro lo extendía hasta los novecentistas, que cumplían "el giro empezado por la generación anterior referente al estilo", en especial Gabriel Miró, quien llevaba "la nueva y el mensaje del modernismo a su cumbre". Por otra parte Miró, Pérez de Ayala y, sobre todo, Gómez de la Serna, con su enorme influencia, fueron los responsables, conjuntamente con Ortega, del rumbo que tomó la literatura española, y muy especialmente la novela, en los años 20: "En Miró y en Ramón Gómez de la Serna están ya en potencia las fuerzas negativas que producirán el vacío novelístico de la generación siguiente y, por si alguno intentara volver al camino tradicional, iba a aparecer Ortega, régulo español de la nueva escuela deshumanizante"²⁰

Entendido así, el Modernismo interiorizó la crisis del sujeto y frente al yo unitario del Romanticismo y del Realismo instauró un tipo de sujeto que había sido anunciado a toda Europa por *A rebours* (1884), y que en 1902 adaptaba a las circunstancias españolas el narrador de *La voluntad*: "en cuanto a la orientación intelectual y ética, su desconcierto es mayor cada día [...] sus perplejidades, sus ansias, sus desconuelos bien pueden representar toda una generación que no tiene ni la audacia de la generación romántica ni la fe de afirmar de la generación naturalista"²¹

18. *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Madrid. 1932, p. XV.

19. *Poesía española contemporánea*. México. Eds. Era. 1969. p.35. Lo citaremos como *PEC*.

20. *Discurso de la novela española contemporánea*. México. El colegio de México. 1945. p. 73. Citaremos esta obra por las siglas *NEC*.

21. J.Martínez Ruiz, "Azorín", *La voluntad*. 1902. Cito por la ed. de Inman Fox, Madrid, Castalia, 1968.

Un sujeto sumido, como Luís Álvarez Petreña, en la marginalidad del intelectual moderno, inteligencia crítica en perpetua oposición al mundo de lo social, francotirador arrogante persuadido a la vez de su desdeñosa superioridad y de su miseria social, sujeto escindido, al decir de Flaubert, entre las aspiraciones contrapuestas de "vivir como un burgués y pensar como un semi-dios". La novela modernista exploró a fondo la crisis del sujeto, que es contemplado como actor pero a la vez como situación y como escenario, en fórmula feliz de R. Freedman ²², que Luís Álvarez Petreña cumple a la perfección: actor de casi nula actuación, situación única y obsesiva, que recubre todo el texto de 1934, y escenario de su propia neurosis, enmascarada como discurso amoroso.

En la novela modernista fue frecuente la disociación del binomio autor-narrador de la novela clásica, llevando al autor a órbita diferente y reunificando al narrador con el protagonista, de manera que en última instancia la profunda subjetivación de la novela del XX, su lirización, su confesionalismo o su condición evocativas, quedaban reducidas al ámbito diegético, no afectaban al autor, le liberaban, por medio de la distancia establecida entre autor y mundo novelesco, de esa impudicia sentimental y enjuiciativa con que el sujeto romántico gustaba exhibirse - Autor, Narrador y Personaje reunidos en una única identidad de fondo-, al tiempo que le permitían acometer con mayor eficacia el análisis de la subjetividad en crisis. En *Luís Álvarez Petreña*, Max Aub queda exento, lejano, crítico, con una punta de sorna, mientras sus protagonistas vomitan sus sensaciones más íntimas sin demasiadas precauciones.

En la novela modernista predominaron las estructuras narrativas de la subjetividad, las memorias, las confesiones o diarios, las autobiografías más o menos ficticias, el género epistolar. No de otra manera ocurre en *Luís Álvarez Petreña*, compuesta de cartas, fragmentos de diario y cuadernos confidenciales, además de unos pocos relatos.

El héroe de la novela modernista es a menudo un ser solitario, perturbado, dominado por aquel sentimiento de decadencia al que Verlaine había proporcionado un emblema: *Je suis l'empire a la fin de la décadence (Jadis et naguère)*, dominado también por "un nerviosismo muy moderno" (*A rebours*), por una sensación de impotencia espiritual (*Mon âme est pâle d'impuissance*, diría Maeterlink) que se proyecta sobre la sexual en un erotismo esencialmente imaginario, ese "erectismo cerebral" del que hablaba Huysmans (*A rebours*), en una voluptuosidad alambicada, oblicua, excitada artificialmente, que juega, sueña, retarda, se autoprohíbe, imagina mil dificultades, y finalmente no asume el intercambio pleno de la

²². R. Freedman. *La novela lírica*. Trad. de J.M. Llorca. Barcelona, Barral eds, 1972.

sexualidad. Así le ocurre a Leonor y doblemente a Luís Alvarez Petreña, en su juventud tanto como en su vejez.

El héroe de la novela modernista es a menudo, muy a menudo, un artista, un poeta, un intelectual, Antonio Azorín, Stephen Dedalus, Alberto Díaz de Guzmán, Sigüenza...²³ son los inmediatos precedentes de Luís Alvarez Petreña, escritor.

En la gran mayoría de los casos el protagonista de las novelas modernistas se persigue a sí mismo a través de otro, sale de sí mismo en busca de otro para reencontrarse a sí mismo, o busca en los otros, como André Gide, "las direcciones infinitas de su vida posible"²⁴, se disemina en múltiples apócrifos o heterónimos, tal como hace Max Aub con Luís y Luís con Laura, en 1934, y después con la anónima joven de 1971, o de otra manera más oblicua, desdoblado en los múltiples acosadores de Leonor o travestido de personaje femenino en la protagonista- narradora de *Tibio*.

"Toda la vida me busqué en los demás, jamás dí conmigo" dice el moribundo Luís Alvarez Petreña de 1969 (B, 159), y Max Aub contesta: "Yo tampoco". Son formas criaturales del egocentrismo modernista.²⁵

El modernismo expresó como estética aquel "asco ante la realidad" cuya teoría comenzó a elaborar Baudelaire y que a final de siglo se había transformado en un generalizado y totalizante "descrédito de la realidad", en feliz expresión de Joan Fuster, que da título a uno de sus libros.

El simbolismo, núcleo central del modernismo, se giró de espaldas a lo real para abrazar el culto de la belleza, que Juan Ramón Jiménez convirtió en programa exclusivo de la poesía española, pero que ya en 1893 había predicado Stuart Merrill en *L'Ermitage*: "Le

²³. R. Gutiérrez Girardot puso las bases para el estudio de la novela de artista en su excelente libro *El Modernismo*. México. Fondo de cultura económica. 1988.

²⁴. Cifr. M. Raimond. *Le roman depuis la Révolution*. Paris. Armand Colin. 1969, 3ª, p.174.

²⁵. Cuando Max Aub trata de caracterizar el modernismo, en su ensayo sobre la *Poesía española contemporánea*, escribe: "En poesía, huyendo de los cuadros de cosumbres o de la narración, se concentra en el único héroe posible (...) el poeta en sí. La poesía objetiva iba a convertirse exclusivamente en subjetiva. El superhombre no podía ser otro que el propio autor: las teorías anarquistas allanaban el camino. El único mito de nuestro tiempo es el de Prometeo." (35) Otro tanto podría haber dicho de la novela.

poète doit être celui qui rappelle aux hommes l'Idée éternelle de la Beauté dissimulée sous les formes transitoires de la Vie imparfaite" ²⁶

El rechazo de lo real y el culto de la belleza comportaron un modelo de poeta nada ingenuo, extremadamente sofisticado y dedicado a la propia inteligencia (obsesionado por la inteligencia vive Luís Alvarez Petreña): "En la obra simbolista todo lleva la señal de un creador demasiado consciente", dice J. Rivière ²⁷. Al simbolismo le atraen los esquemas abstractos, geometrizados, desprovistos de toda contaminación de lo real, tal y como prefería la tía Tula, de Unamuno, que no gustaba de las ciencias naturales y sí de las matemáticas, o como la propia protagonista de *Fábula verde*, uno de los primeros relatos de Max Aub, que adoraba lo vegetal y lo verde en la misma medida en que le horrorizaban la carne y lo rojo. Al fin y al cabo cuanto toca a la naturaleza material de la vida se torna sospechoso. Como dijo Mallarmé: "Icì -bas a une odeur de cuisine". En los diarios de Luís Alvarez Petreña, en las cartas, en los relatos de *Leonor*, de *María* o de *Una equivocación*, los datos materiales han sido cuidadosamente suprimidos y toda posibilidad referencial disipada.

En la actitud antirrealista del simbolismo-modernismo influyó, y no poco, el desarrollo de la ciencia moderna y de la tecnología de la imagen. "Del mismo modo que la pintura perdió muchas de sus tradicionales tareas a causa de la fotografía, - escribe Adorno ²⁸-, así lo ha perdido la novela por causa del reportaje y de los medios de industria de la cultura, especialmente el film. La novela tuvo que concentrarse en aquello que no puede ser satisfecho por el informe". Y más adelante insiste con otro matiz diferente: "No sólo el hecho de que todo lo positivo y aprehensible, incluso la facticidad de lo interno, ha sido requisado por la información y por la ciencia, sino también el de que a medida que la superficie del proceso vital social va estructurándose más densa y continuamente va recubriendo también más herméticamente, como un velo, la esencia, obligan a la novela a romper con lo positivo y aprehensible y a asumir la representación de la esencia y de la supraesencia".(47)

Claro que para Adorno, tal vez el más poderoso suministrador de una estética legitimadora del modernismo, la razón fundamental del anti-realismo modernista-simbolista no

²⁶. Cifr. R.Jouanny, "The Background of French Symbolism", en A. Balakian, ed. *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Budapest. 1982. p, 77.

²⁷. Cifr. M. Raimond. *De Baudelaire al surrealismo*. Trad. de J. J. Domenchina. México. Fondo de cultura económica, 1960, p. 47.

²⁸. T W. Adorno, *Notas de literatura*. Barcelona. Ariel. 1962, pp. 45-46.

estaba tanto en ocupar los espacios que la ciencia o la tecnología todavía no habían recubierto, como en expresar su radical oposición a la enajenación y a la cosificación de la vida a que conducían las sociedades del capitalismo industrial. El realismo, que fue inmanente a la novela tanto como a la sociedad burguesa, se haría culpable en el siglo XX de la mentira que consiste en entregarse al mundo con un amor que presupone que el mundo está lleno de sentido, y acabaría por caer en la cursilería insoportable de un arte folklórico. La cosificación de todas las relaciones entre los individuos, cosificación que convierte todas las cualidades humanas de éstos en lubricante para el suave funcionamiento de la maquinaria, la universal enajenación y autoenajenación, convierten el intento de reproducir miméticamente la realidad en un acto de colaboración con ella ("La posición del narrador en la novela contemporánea"). "Y el artista, como lugarteniente del sujeto social total, debe autoexigirse una actitud que encarna la resistencia y un arte que esté en representación de aquello que podríamos ser. "No atontarse, no dejarse engañar, no colaborar: tales son los modos de comportamiento social que se decantan en la obra de Valéry, la obra que se niega a jugar el juego del falso humanismo, del acuerdo social con la degradación del hombre" ("El artista como lugarteniente") Por ello el narrador, como hace Proust, debe fundar un espacio interior que le ahorre la salida en falso al mundo exterior y ajeno e imperceptiblemente -por una técnica que se ha llamado "monólogo interior"- ir arrastrando el mundo a ese espacio interior, de manera que todo lo externo que llegue a ocurrir se presente como un fragmento de interioridad, como un momento de la corriente de conciencia, a cubierto de toda refutación por el orden objetivo espacio-temporal, a cuya suspensión se destina la obra. Es así como la novela moderna destruye la categoría épica fundamental de la objetividad, y así como el narrador toma partido contra la mentira de la representación. En la búsqueda de la esencia, en la trascendencia estética, en suma, se expresa el desencanto del mundo. No podríamos encontrar análisis más exacto de los diarios de Luís Alvarez Petreña.

Este argumento lo repite Adorno en otro importante ensayo, ahora dirigido a la poesía, su "Discurso sobre lírica y sociedad": la exigencia puesta en la lírica de que sea la palabra virginal, sustraída a la gravedad objetiva, conjuradora por medio de la imagen de una vida libre de la coerción de la práctica dominante, libre de utilidad, "implica la protesta contra una situación social que cada individuo experimenta como hostil, ajena, fría, opresivo-depresiva[...]" En la protesta contra ella el poema expresa el sueño de un mundo en el cual las cosas fueran de otro modo. La idiosincrasia del espíritu lírico contra la prepotencia de las cosas es una forma

de reacción a la cosificación del mundo, al dominio de las mercancías sobre los hombres, dominio que se extiende desde los comienzos de la edad moderna, y que se desarrolla hasta ser el poder dominante de la vida desde el comienzo de la revolución industrial" 29.

De esta forma el artista se transforma en el portavoz de una paradójica modernidad. Como explicará años más tarde Octavio Paz: "Modernidad antimoderna, rebelión ambigua, el Modernismo fué un antitradicionalismo", pero también "una crítica a la modernidad, y muy especialmente del progreso a la norteamericana".³⁰

El apartamiento de la realidad hacia los cuarteles interiores y los templos de la belleza tuvo su correlato más preciso en la sacralización de la palabra y de su iniciativa propia ("Hay en la palabra algo de sagrado", diría Mallarmé, retomando un tema muy querido por los poetas románticos³¹), en su constitución como universo autónomo, como trinchera frente a la realidad, y también en el autoenclaustramiento del artista en los paraísos artificiales del arte y la literatura. Huysmans, en 1884, había trazado con toda nobleza el programa, un programa heroico, pero también señalado sus peligros: el reiterado autoaislamiento de la realidad conduce a la vez, y paradójicamente, a la definitiva imposibilidad de adaptarse a ella y a la no menor imposibilidad de sobrevivir sin ella, atrapado en la neurosis. El simbolismo buscó afianzar el programa conjurando sus peligros: no es seguro que lo consiguiera, pero en su intento dejó escritos algunos de los versos más bellos del siglo XX, también de los más suicidas.

En 1934 el Luís Alvarez Petreña de los Diarios, no el Max Aub de *Luís Alvarez Petreña*, es un epígono del programa modernista: su autor nos dice de él que como poeta sus libros reflejan la influencia de los parnasianos y de Rubén Darío, y él dice de sí mismo que de vez en cuando percibe sus vivencias en clave simbolista (M. 46). Vive encerrado como Des Esseintes entre los muros del lenguaje y no conoce sino un mundo interior, pues como él ha perdido la capacidad de conectar con lo que está más allá de la palabra y de la literatura, y como a él ello le produce su única felicidad pero también su irremediable desesperación.

29. Los ensayos citados en el pasaje anterior, "La posición del narrador en la novela contemporánea", "El artista como lugarteniente" y "Discurso sobre lírica y sociedad", forman parte del libro citado en la nota 28.

30. *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix-Barral, 1974, pp. 130-131.

31. Cifr. H. Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona. Seix-Barral. 1974. p. 68.

En sus ensayos críticos posteriores a la primera edición de 1934, ensayos posteriores a la traumática experiencia de la Guerra Civil, no hay que olvidarlo, Max Aub manifestó escasa adhesión y bastante recelo hacia el modernismo hispánico. Sus intereses intelectuales y estéticos conectaban mucho mejor con Galdós y la generación de 1868 y con lo que él entendía como compromiso de los noventayochistas. Cuando sus ensayos tocan la segunda generación modernista, la llamada novecentista, la de Ortega, en definitiva, esa escasa adhesión se transforma en abierto rechazo. Las cosas comienzan, en la prosa novelesca, con la obra de Ramón Gómez de la Serna, a quien Max Aub admira reticentemente, pero de quien dice: "Con él llegamos al nudo del drama vivo de la novela española contemporánea. Veremos enseguida cómo, para Ortega y Gasset, lo primordial vendrá a ser no el paisaje visto a través de una ventana, sino el propio cristal [...] Con ello cerrará la dramática afirmación subjetiva y estética planteada en España por la generación del 98. El estilo vendrá a ser el mundo y su representación [...] Al perder todo contacto con la realidad el arte busca -y encuentra- valores nuevos, fuera del alcance de los más. Pero al no poder vivificarse con el contacto humano, imprescindible para toda creación, las obras venideras morirán sin sucesión, por muy inteligentes que sean" (NEC, 76). Ramón contribuyó a crear este estado de cosas, pues su influencia fue enorme: influyó en la prosa de Ortega y en la de sus novicios, influyó en Bergamín y en diversos humoristas jóvenes: "Toda la prosa española se engalana con los gallardetes de la greguería" (NEC, 79).

Si Ramón contribuyó y Miró fue uno de los principales exponentes, el gran responsable fue Ortega: él fue el oráculo de el *Arte nuevo de hacer novelas* que, no fue, para los novelistas, sino "la fórmula de su suicidio" (NEC, 84). El, que era un pésimo lector de novelas (NEC,91), "castró a sus discípulos y reverenciadores" (NEC,87) y condujo con sus consignas "a la atrofia de una generación -o, como es natural- de parte de ella. Se castraron recortándose, haciéndose más finos de lo que eran; buscando el alambique, se satisfacían con una imagen, una figura, un esbozo" (NEC,93). De las consignas de Ortega "nació lo que en alguna tertulia madrileña se dio en llamar: la "cagarrita" literaria. Entendíase por ello una obra cortísima parida con dificultad, exquisita en el escoger de sus adornos, difícil de comprender a

primera vista, disfraz de ideas ingeniosas y sin trascendencia y considerada como meta última de los esfuerzos de su joven autor" (NEC,96). Era "el último jalón romántico del modernismo" (NEC,96).

Estas palabras publicadas diez años largos después de la primera edición de *Luís Alvarez Petreña* corroboran lo que ya deja ver claramente la novela: la despedida de la herencia modernista, el neto distanciamiento moral y estético por parte de Max Aub del modelo de sujeto histórico representado por Luís Alvarez Petreña. Tal vez ésta sea la clave de su neutralización de toda posible tragedia, tal vez por ello Max Aub se niegue a concederle a Luís la grandeza de un desenlace trágico, lo salve de las aguas del Mediterráneo porque sabía nadar, de la incompreensión de los isleños porque sabía hablar catalán, de la guerra civil española porque no era cosa suya, y lo arrastre a lo largo de una vida oscura, sin más relieve que sus reiterados y fracasados intentos amorios, que parecen perseguidos por la maldición de una cierta forma de impotencia, hasta hacerlo morir de muerte anónima en un hospital inglés, casi cuarenta años después.

Quien muere así no es sólo la criatura moral de la inteligencia simbolista europea, es también el narrador en la órbita de Ramón Gómez de la Serna y de Ortega. No es éste el lugar para detenerse en ello, pero cuando uno escucha las palabras dedicadas en 1945 por Max Aub a la estética de "la cagarrita", parece estar escuchando la condena de sus propios relatos primerizos, *Geografía* y *Fábula verde*, pero también la de los relatos de los que se supone autor -con toda clase de dudas- Luís Alvarez Petreña, muy especialmente *Leonor* y *La equivocación*, nacidos del cruce del relato a la manera de Gómez de la Serna y de las ideas de Ortega sobre la novela. Otra cosa son los diarios de Luís y los monólogos de *Tibio* y *María*, expresión confesional y romántica del sufrimiento, de la escisión, de la disolución del sujeto modernista.

Luís Alvarez Petreña lleva latente y todavía no desarrollada la acusación que años después Max Aub, tomándola de labios de Torres Bodet (en su discurso de ingreso en la academia mexicana) dirigirá contra el modernismo-simbolismo: "Precisamente porque existieron, durante lustros, muchas generaciones que creyeron servir a la inteligencia sin servir a la humanidad; precisamente porque existieron, durante lustros, muchos [...] oficiantes del arte que declararon malsano para su obra cuanto excediese el espacio breve de lo que llamaron su "torre de marfil", es por lo que llegó a establecerse, en gran parte de las naciones, un doloroso divorcio entre la vida y la inteligencia, entre la política y la cultura [...] Y

comprobamos por la experiencia de lo sufrido, que nuestro papel inmediato va a consistir en resucitar las figuras yacentes bajo los símbolos" (NEC,105).

En los años que siguieron a la guerra civil y a la segunda guerra mundial parece como si Max Aub hiciese extensible la acusación contra el modernismo a las vanguardias, y especialmente al surrealismo. Los identifica con toda claridad en su *Discurso sobre la novela española contemporánea* (1945): "No llegó Ortega a apologista del surrealismo, cuya cabal expresión es más tardía. Mas ese movimiento iba empujado por idénticos motores que los que llevaron a Ortega a sus "Ideas sobre la novela" y "La deshumanización del arte": el Romanticismo y el Modernismo" (NEC,89).

Max Aub relativiza el impacto de las vanguardias en España: "el movimiento fue de poca importancia" dice, y se produjo sobre todo entre artistas españoles en el extranjero. Y añade una nota nueva a sus acusaciones: "Tras las primeras escuelas de vanguardia acecha el irracionalismo" (NEC,78). Un irracionalismo que se extendió sobre la cultura contemporánea como una plaga, en la que encontró su caldo de cultivo el fascismo: "Nadie puede suponer que insinúe que los surrealistas fueran -antes o después- fascistas. No. Mas su motivación y engendro son contemporáneos, y la fecha de su muerte, o de su primera encarnación."(NEC, 90).

En la edición de 1934 Luís Alvarez Petreña aparece tocado, si bien levemente, por la influencia del surrealismo: "las asociaciones más absurdas -escribe- me hacen de cuando en cuando sentir no tener a mano un lápiz y un papel para ir recogiendo, como lo enseña nuestro santo sobrerrealismo, las altas y la bajas, los paseos de mi imaginación cansada." (M, 65)

No tiene nada de sorprendente la asociación de modernismo y vanguardismo. Todavía está abierto el debate teórico sobre el significado histórico de su relación. Buena parte de la crítica norteamericana, como recordó Octavio Paz, incluye al vanguardismo en el modernismo, y T.W.Adorno, uno de los más influyentes pensadores de la Modernidad, contempla a la vanguardia como la culminación necesaria del modernismo. Su punto de vista, sin embargo, no es condenatorio, antes al contrario: la Modernidad obliga a una perpetua renovación vanguardista de su estética.

Pero este punto de vista no reúne un consenso unánime, ni mucho menos. Al tradicional convencimiento de los historiadores del arte y de la literatura del carácter de ruptura que posee la vanguardia con respecto al modernismo, carácter inducido de los propios manifiestos y documentos, se añaden posiciones teóricas como las de Peter Bürger, discípulo

de la Escuela de Frankfurt, y en particular de Adorno, que en su célebre *Teoría de la vanguardia* (1974)³² somete a crítica las tesis de su maestro y propone tesis alternativas que han convocado un consenso muy amplio. La vanguardia -y Bürger limita la vanguardia a la convergencia de dadaísmo y surrealismo, vanguardia rusa, futurismo italiano y expresionismo alemán- no fue tanto la culminación del modernismo como su negación, la negación de la evolución que el arte había seguido en las sociedades modernas, la negación del arte como institución, la negación de la autonomía del arte frente a la realidad y a la vida, la negación de todas las tradiciones puramente artísticas. "Los movimientos europeos de vanguardia se pueden definir -escribe Bürger- como un ataque al *status* del arte en la sociedad burguesa. No impugnan una expresión artística precedente (un estilo), sino la institución arte en su separación de la praxis vital de los hombres" (103). "La protesta de la Vanguardia" tiene por meta "devolver el arte a la praxis vital" y al hacerlo "descubre la conexión entre autonomía del arte y carencia de función social" (62).

Tal vez ningún otro crítico de la Modernidad y del arte de vanguardia se haya expresado con tanta agudeza y con tanta claridad, a este respecto, como Walter Benjamin, otro componente de la Escuela de Frankfurt. En su espléndido ensayo "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea"³³, pueden leerse frases como ésta: "Breton explicó entonces su voluntad de romper con una praxis que expone al público las sedimentaciones literarias de una determinada forma de existencia, ocultándole en cambio esa forma de existencia [...] Quien perciba que en los escritos de este círculo [surrealista] no se trata de literatura, sino de otra cosa: de manifestación, de consigna, de documento, de "bluff", de falsificación si se quiere, pero, sobre todo, no de literatura; éste sabrá también que de lo que literalmente se habla es de experiencias" (46). Por eso el surrealismo, en su proyecto de romper las fronteras entre arte y vida, de encontrar lo estético en el corazón mismo de la vida evolucionó hacia la asimilación del componente político, componente trascendental en los convulsos años treinta de Europa. Benjamin sabe, como Adorno o como Max Aub, cuánto hay de irracionalismo en este rompimiento, pero como Adorno y a diferencia del Max Aub del primer exilio, considera este irracionalismo como históricamente necesario. Se trataba, escribe

³². Traducido al castellano por Jorge García en Barcelona. Península. 1987. Citamos por esta edición.

³³. Recogido en *Iluminaciones*, I. Traducción al castellano de Jesús Aguirre. Madrid. Taurus. 1971.

, de "ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución. En torno a ello gira el surrealismo en todos sus libros y empresas. De esta tarea puede decirse que es la más suya" (58).

En los posicionamientos de Max Aub frente a la vanguardia parece haber hecho una salvedad desde el principio, la del cubismo³⁴, que en su ensayo sobre la *Poesía española contemporánea* (1969) define como "un nuevo afán descriptivo. El cubismo es a la pintura lo que la relatividad a la concepción del universo; representa la destrucción del punto de vista único"(35). Y mucho de cubismo hay en un relato como *Leonor*, proliferación de puntos de vista -aunque dominada por un punto de vista focalizado en la protagonista - en torno a un único objeto, precisamente Leonor. Años más tarde *Jusep Torres Campalans* vendría a corroborar el interés de Max Aub por el cubismo.

Pero en la edición barcelonesa de 1971 la posición de Max Aub respecto al surrealismo parece haber cambiado notablemente³⁵, insinúa incluso que la primera versión, la de 1934, si bien tenía mucho de libro romántico era sobre todo otra cosa. ¿Cual?, pregunta Luís, "el surrealismo" contesta Max. Y se sorprende una voz que no se sabe muy bien si es la de Luís, la de Max, o la de su hermafrodita: "- ¡No fastidies! ¿Qué tenías que ver con él? Ni fuiste ni yo era amigo de Dalí ni de Buñuel ni se parece tu libro ni tenía por qué parecerse a *Poeta en Nueva York* ni a *Espadas como labios*. Al contrario, el interés de *Luís Alvarez Petreña* está en que es el primer relato español realista a la manera que lo serán después los de Paco Ayala o los míos, o los de Cela, después. El realismo".

¿Quién tenía la razón?

A mi modo de ver las cosas pretender que el libro de 1934 era un libro realista supone adelantar demasiado lo que habría de ocurrir más tarde. Falta por completo el designio de explorar la realidad exterior al sujeto, o a los diversos sujetos (Luís, Laura, Julia) que intervienen, aunque se dé el propósito de conectar con el lector a partir de experiencias que aun siendo estrictamente psíquicas son posibles, verosímiles en determinadas circunstancias. En *Luís Alvarez Petreña* se abre el camino que escapa del modernismo y de las ideas sobre la novela de Ortega, aunque todavía no se pone a prueba una poética realista.

³⁴. Tal vez porque como insiste Bürger el cubismo no acababa de ser plenamente vanguardista.

³⁵. El propio Luís celebra a buena parte de la nómina literaria y pictórica de la vanguardia, incluido Jusep Torres Campalans, y en especial a André Breton y su *Nadja* (B, 170, 171, 176).

Y sin embargo *Luís Álvarez Petreña* sí resulta un libro vanguardista, profundamente vanguardista, posiblemente el mayor empeño vanguardista de la prosa novelesca española de los años 30. Y no lo es tanto, con serlo, en la tecnología narrativa que utiliza o en la elaboración retórica de su lenguaje, cuanto en su misma estructura, en su modalización, en el acto de palabra que realiza, esto es, en sus aspectos macrotextuales.

La estructura del texto no se limita a la superposición cubista de puntos de vista (el de Max, el de Luís, el de Laura, el de Julia, el de Mendizábal, el de Camilo José Cela, el de Méndez Bolio, el de BGR, el del académico de la lengua), tampoco se limita al desdoblamiento de un punto de vista en multitud de ellos, como en *Leonor*, ni a la agregación de estratos cronológicos diversos (1933, 1934, 1965, 1969, 1970...) sobre un mismo espacio textual, tal y como hizo posible el cubismo, sino que va mucho más lejos. Al romper la perspectiva única de la obra literaria rompe también su estructura, de manera que ésta aparece como agregación-disgregación de fragmentos muy heterogéneos entre sí, desiguales en extensión, en jerarquía semántica, en género literario, en grado de ficcionalización, en independencia significativa, en intención, incluso en autoría... El resultado es un libro si y sólo si podemos hablar de libro como montaje de fragmentos que en muchas ocasiones no tienen más cohesión que la de haber sido agrupados facticiamente, y que en cada nueva versión es reorganizado desde atrás, desde el último momento de la escritura. Max Aub se esfuerza en multiplicar las voces textuales y en difuminar sus identidades: ¿quién es responsable en última instancia de *Leonor*?, ¿quién escribió *Una equivocación* o *María*?, ¿qué tiene que ver *Leonor* con *Tibio* y *Tibio* con los *diarios*?, ¿qué tiene que ver MM con Mendizábal?, ¿qué autoridad tienen para sus afirmaciones el académico de la lengua, el estudiante BGR, el joven profesor norteamericano Charles F. Burton?, ¿quién es más creíble Max Aub, Luís Álvarez Petreña, Alfonso Reyes o Camilo José Cela?, ¿a quién pertenecen las voces que se entrecruzan sin acotaciones en el *Diario inglés de Max Aub*, cómo separarlas?, ¿cómo ordenar este magma textual que se niega a ser ordenado, a reconocer escalafones, a otorgar autor, género, poder, organicidad, esquema? Si el montaje es, como asegura Adorno y como ratifica Bürger, el procedimiento estructural decisivo de la concepción vanguardista del texto artístico, el procedimiento que permite trazar la frontera entre la obra de arte orgánica de la tradición artística y los textos inorgánicos de la vanguardia, entonces *Luís Álvarez Petreña*, como montaje, como colección de fragmentos puestos unos en relación con otros sin una cohesión preestablecida y según un esquema modificable en todo momento, es un texto descaradamente vanguardista.

Pero si la estructuraración, o mejor aún, la desestructuración es vanguardista, también lo es, y con una sorprendente audacia, el gesto ideológico que el texto realiza, su fuerza ilocutoria, un acto de palabra dirigido a borrar las fronteras entre arte y vida, a entremezclar de manera indisociable autor y personaje, texto y experiencia.

Es la línea de trabajo que Max Aub inicia en *Luís Alvarez Petreña*, continúa en *Jusep Torres Campalans* y prosigue hasta sus últimos años con sus conversaciones con Buñuel, la línea de trabajo que hace de Max Aub un legítimo heredero de la vanguardia en pleno realismo y que aun en pleno realismo le convierte en obligado pionero de la Postmodernidad.

Luís Alvarez Petreña, de hacer caso a las leyes de la práctica literaria, es en sentido estricto un personaje literario, como lo sería también Jusep Torres Campalans. Y sin embargo Max Aub le confiere una consistencia biográfica plenamente convincente. Le hace un retrato en una servilleta de papel de un café, que reproduce en la primera edición de 1934, y más tarde es recordado como prueba de la existencia real de Luís por el profesor norteamericano Charles F. Burton, en la edición de 1965, y por el propio Max Aub, en la de 1971. Su biografía cuenta con pruebas tan determinantes como sus cartas personales, en principio no literarias, como sus diarios, insistentemente semejantes a sí mismos a lo largo de cuarenta años, y como sus relatos, de más discutible coherencia. Conocemos múltiples detalles sueltos sobre su vida y sus viajes, que podrían componer una auténtica biografía, atestiguada por personas tan ilustres como Camilo José Cela, Alfonso Reyes, José Fernández Montesinos -que dirigió una tesis de doctorado dedicada a su obra-, Vicente Llorens, Tomás Navarro Tomás, Carlos Clavería, Rafael Martínez Nadal, Esteban Salazar Chapela, y tantos otros compañeros de generación o de exilio. Y por si a alguien le quedara una última duda sobre la existencia de Luís Alvarez Petreña, pueden ustedes recurrir a su propia hija Mimín citada como testigo del encuentro entre Max y Luís en un hospital de Londres, y que seguramente no desmentirá a su padre.

Max que, en las dos primeras ediciones, se comporta respecto a Luís como un mero editor, que se limita a aceptar la publicación de los manuscritos que Luís le confía, aun cuando su opinión respecto a él sea bastante reticente y sus intereses de editor distintos de los del autor, o que trata de orientar al lector a través de las circunstancias y de la cronología confusas del relato con sus oportunas notas a pie de página, o que añade a los textos confiados por Luís nuevos textos que consigue por otras vías, como las cartas de Julia y de Laura, o como los relatos, se verá progresivamente desplazado de su papel de juez y responsable de la publicación por la aparición de otros poseedores de papeles de Luís, como el ingeniero

Mendizábal, de otros editores, como ese incógnito MM, de nuevos testimonios y estudios, como los de Camilo José Cela, Charles F. Burton, Méndez Bolio, el estudiante BGR, el académico LDP, o esa lengua viperina-gongorina que bajo la firma de LDG apostilla contra Leonor aquel tremendo acróstico: *la calientapollas*.

Llega un momento en que el lector pierde toda referencia de autoridad en el texto. Parece que nadie duda de que los tres diarios perenecen a Luís, pero a cualquier lector puede quedarle la sospecha de que en realidad son de Max. ¿Y qué decir de *Leonor*, que es de Luís según Mendizábal y MM -aunque ese testimonio es poco fiable, dado que Miguel Mendizábal y MM vienen a resultar una misma persona-, y no es de Luís según BGR y, sobre todo, según el propio Luís, y tampoco de Mendizábal según Méndez Bolio, y además se publicó por primera vez en *Sala de espera* de Max Aub?, Y otro tanto podría decirse de *Tibio*, de *María*, y muy especialmente de *Una equivocación*, relato de autoría extremadamente difícil de determinar.

A medida que Luís Alvarez Petreña cobra existencia real la pierde el propio Max Aub, porque ¿cómo creer que Luís sea una pura ficción y Max un escritor de verdad si ambos se encuentran en un hospital de Londres, en 1969, en la resaca del célebre mayo del 68, con un De Gaulle puesto en cuestión, y los dos evocan a sus compañeros de generación, y comparten sus recuerdos, y discuten de literatura, pero también de la identidad de ambos, y de la extraña relación que les une, (B, 150, 158), y de la paternidad de los textos publicados? ¿Quién es más autor, en última instancia, de los textos publicados simultáneamente bajo los nombres de Max Aub y de Luís Alvarez Petreña? ¿Quién de los dos es personaje del otro, quién de los dos es más autor, cuando lo que figura bajo el nombre de Luís en 1965 o en 1971 no se parece en nada a lo que publica Max Aub por esas fechas y sí en mucho a lo que publicaba Luís en 1934 y a lo que publicaba Max antes de 1934? ¿Quién es más autor, si para Luís la vida es fundamentalmente literatura y todo lo que no es traducible en términos de literatura debe desaparecer como vida, mientras que para Max sólo vale aquella literatura que se nutre de la vida misma? ¿Qué ocurre cuando un personaje literario como Luís Alvarez Petreña se transforma en una persona civil, con una tumba a su nombre y un registro de defunción en un hospital londinense, mientras que un hombre de carne y hueso como Max Aub sufre una mutación peligrosa para sus derechos de autor y se convierte en personaje literario? ¿Qué ocurre cuando en el transcurso de sus metamorfosis respectivas uno y otro se encuentran?

¿Qué ocurre cuando el lector lee en la última versión de un libro sofisticadamente literario una declaración que reza: "*este libro es cualquier cosa menos literatura?*" (B, 133)

JOAN OLEZA SIMO

Universitat de València

Diciembre de 1993