

## Ramón Ledesma Miranda, un novelista sin marco

---

MARINA GARCÍA BASTARDO  
*Universidad de Valladolid*

«Verdad es que el único «fenómeno» que realmente me preocupaba era el mío propio, el de mi probable originalidad, el de mis medios de expresión, el de mi probable estilo, el de hallar en un género literario (la novela, el teatro, el ensayo) el cauce mejor a mis ideas<sup>1</sup>.

Ramón Ledesma Miranda tenía cincuenta años cuando realizó estas declaraciones ante el entrevistador. Para entonces era ya un hombre maduro y un escritor consolidado, lo cual no quiere decir, en modo alguno, consagrado y reconocido. O no, al menos, como él hubiera deseado. Acababa de terminar la que fue la última y más lograda de sus novelas<sup>2</sup>: *La casa de la Fama* (1952). Así debemos entenderlo si tenemos en cuenta que, diez años después y uno antes de su muerte, en 1962, recibió por ella el Premio Nacional de Literatura. Después, ya en los años setenta, la que ha sido considerada por los escasos estudiosos que se han acercado a su obra como la más representativa de sus novelas, *Almudena o Historia de viejos personajes* (1936; corregida y reeditada en 1944), fue llevada a la televisión. Sin embargo, hoy apenas nadie recuerda ninguno de estos dos hechos: ni la concesión de uno de los más importantes premios literarios a una de sus novelas, ni —esto resulta aún más extraño— la adaptación televisiva de otra de ellas. Hoy apenas nadie recuerda quién fue y qué escribió Ramón Ledesma Miranda.

Durante la Guerra Civil, Ledesma Miranda permaneció en España. Pertenecía a una familia de buena posición; la contienda provocó su ruina. Ledesma se

<sup>1</sup> Segunda parte del artículo titulado «Una isla en las letras», en *Correo literario. Artes y letras hispanoamericanas*, 1 de enero de 1951, pp. 19-20.

<sup>2</sup> No la última de sus obras ni de su producción puesto que se dedicó, fundamentalmente y como medio de subsistencia, al periodismo con colaboraciones en publicaciones como *Arriba*, *Santo y seña* o *Escorial*. Aún escribió, también, obras como *Historias de medio siglo* o *Páginas de Andalucía*, especie de misceláneas en las que recogió y mezcló relatos, con pensamientos y con textos de carácter ensayístico.

quedó en Madrid, donde siempre había vivido. Y allí residió hasta el final de sus días, exceptuado un período de vacaciones que se prolongó durante siete años, en los cuales se instaló en Málaga. Ledesma no se exilió. Además, colaboró en periódicos afines al régimen franquista. Es difícil creer el hecho de que, sin embargo, Ledesma jamás ejerció militancia ideológica alguna, que fue un hombre totalmente ajeno a la política y enteramente centrado en su producción artística. Esto último era lo único que le interesaba. Es difícil de creer, como decimos, pero es cierto<sup>3</sup>. Tan cierto como que pronunció las palabras con las que iniciamos este artículo y que son fiel reflejo de su personalidad vital y literaria. Probablemente constituyen, además, el motivo principal de su olvido.

Pero centrémonos en lo puramente literario. Por diversas razones, para el investigador resulta complicado ubicar a Ledesma Miranda. En primer lugar, porque la época en la que publicó la mayoría de sus novelas, los años 30, se presenta en la Historia de la Literatura como una especie de «cajón de sastre» en el que las diversas tendencias se enmarañan. Conviven en los anaqueles las últimas novelas de los autores mayores pertenecientes a anteriores «generaciones» (Unamuno, Valle, Azorín, Pérez de Ayala,...), con los representantes de lo que se llamó *nuevo romanticismo*. Fue éste un movimiento que surgió como respuesta a la ya agotada novela de vanguardia. Pretendía una «rehumanización» de la literatura deshumanizada que propugnaban los vanguardistas. Tomando como declaración de intenciones *El nuevo romanticismo*, conjunto de artículos recopilados en esta obra por el escritor José Díaz Fernández, abogan por el regreso de la literatura al sentimiento y a un compromiso social inexistente en la vanguardia en clave de ideología izquierdista. Junto al autor de esta obra clave para el movimiento, figuran en la nómina de quienes le siguieron nombres como los de Joaquín Arderús, César M. Arconada, Ramón J. Sender,... Pero, además de los escritores veteranos y los que defendieron el *nuevo romanticismo*, aún había un grupo más de autores a los que se ha señalado como «tradicionalistas» o herederos del realismo decimonónico. La crítica suele mencionar a este respecto a autores como Zunzunegui, Sánchez Mazas, Pérez de la Ossa o el propio Ledesma Miranda. Si atendemos a la clasificación hecha por los estudiosos, no deberíamos dudar no acerca de la ubicación de Ledesma en el enorme panel de la Historia de la Literatura, sino sobre su verdadera comprensión

<sup>3</sup> En el año 1935, cuando ya se percibía el estallido de la guerra y los intelectuales se iban decantando a favor de una y otra tendencia, Ledesma Miranda publica en la revista *Pan* un artículo titulado «Una trayectoria (declaración de estilo)» en el que el autor expone someramente su poética, ajeno por completo a cualquier movimiento de tipo social. Parece el poeta encerrado en su torre de marfil. Igualmente, tras la guerra, sus colaboraciones en periódicos de la época eluden todo tema social o político que le obligue a decantarse por la ideología dominante, aunque, en cierto modo, el hecho de escribir en ellos le comprometía de alguna manera con su causa. A Ledesma Miranda únicamente le interesaba su supervivencia económica y tener un espacio donde desplegar su genio. De hecho, fueron varios los artículos que no vieron la luz por mandato de la censura. Ledesma criticó con igual vehemencia una y otra tendencia, las izquierdas y las derechas.

tomando como parámetro dicha clasificación. Ahí, sin embargo, es donde nos encontramos con un problema, el segundo y ya propiamente dependiente del autor, que determina la dificultad de esa ubicación: el individualismo que Ledesma Miranda defendió a ultranza, su deseo, precisamente, de no ser ubicado en ningún sitio, su anhelo, como rezan las palabras que encabezan este artículo, de construir «un estilo personal y propio».

Para hablar de la obra narrativa de Ramón Ledesma Miranda es necesario, previamente, aludir a su condición de teórico. No es que el autor escribiera obras sobre pura teoría literaria, sino que en los prólogos a tres de sus novelas —*Antes del mediodía* (1930), *Evocación de Laura Estébanez* (1932) y *La casa de la Fama*— Ledesma despliega sus objetivos literarios, un ideario estético que intentó llevar a la práctica a través de sus sucesivas novelas. Ninguna de ellas puede ser estudiada e interpretada si no es a la luz de las opiniones del propio Ledesma, si no es bajo el dictado de las reglas que él mismo se autoimpuso.

#### LEDESMA MIRANDA, TEÓRICO DE LA LITERATURA

En 1928, Ledesma inaugura una revista unipersonal, de la que sólo sacaría un número y a la que bautizará como *El nuevo prefacio*. En ella incluye un breve artículo titulado «Romanticismo actual» en el que explica y da nombre a lo que será su ideal estético:

«El romanticismo no reside en circunstancias formales —una forma de gobierno, un verso alejandrino francés, etc.—, sino en estados sustantivos: en el predominio del alma sensitiva frente a la racional» (p. 49).

Estas palabras han de remitirnos necesariamente al que fue el principal de los objetivos del llamado *nuevo romanticismo*: el regreso del arte, de la literatura, en concreto, al sentimiento. Sin embargo, es necesario advertir dos cosas. Por un lado, que a pesar de que Ledesma se anticipa en el tiempo con su declaración a la definitiva publicación de la ya citada obra de Díaz Fernández, nuestro autor no ejerce de visionario puesto que ya otros escritores contemporáneos habían anunciado el advenimiento de un nuevo arte de carácter «romántico», como es el caso de Benjamín Jarnés, curiosamente, el autor que se considera como más representativo de la novela de vanguardia<sup>4</sup>. Y, por otro lado, que en ningún momento pretendemos incluir a Ledesma Miranda en esta tendencia, primero porque ello supondría una incoherencia si lo que queremos demostrar

<sup>4</sup> Y no sólo él. También Antonio Espina y otros autores de menor renombre, como fue el caso de un joven poeta llamado Alfredo Marquerie, quien, en 1927 publicó un libro de poemas titulado *23 poemas* encabezado por una sorprendente dedicatoria: «A la generación romántica de 1930» (Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela: del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1982, p. 326).

es, precisamente, la dificultad de su clasificación; y, segundo, porque hay un hecho sustancial y ya mencionado con anterioridad que separa definitivamente los objetivos de unos y otro: el ingrediente político que preside y persigue el *nuevo romanticismo*.

¿Por qué, entonces Ledesma Miranda aboga por un regreso al romanticismo? Anticipemos una conclusión que trataremos de explicar: Ledesma Miranda no pretende cultivar un tipo de arte que resultaría anacrónico en su tiempo, se trata de que sus ideales estéticos coinciden en diversos aspectos con las corrientes que conocemos bajo dicha denominación o que comparten sus tradicionales características<sup>5</sup>.

Ledesma Miranda se inventa un amigo ficticio, Enrique Almada, y le hace protagonista de la primera de sus novelas, *Antes del mediodía*. Este personaje es una especie de «alter ego» del autor. Pero Ledesma quiere tomar distancia para dar más entidad a la exposición de sus ideas. Por eso imagina una conversación con ese viejo amigo que va a contar su historia en lo que constituye el prólogo a la obra. Enrique Almada es quien expone los ideales estéticos de Ledesma Miranda. El ambiente que recrea como marco de esa conversación es una tertulia por la que pululan típicos personajes vanguardistas a los que se ataca sin ningún reparo<sup>6</sup>. El adjetivo que más veces emplea Ledesma para describir las actitudes de su amigo es el de «romántico», el mismo que el propio Almada va a utilizar para condensar en una sola palabra su ideario estético. Almada defiende, por un lado, el individualismo a ultranza, es decir, la primacía del «yo» en la obra artística. Y, por otro, la completa libertad de la imaginación, con la cual «es imposible salirse de la más escrupulosa verdad» (p. 17). Como muestra de que Almada está teorizando, establece una pequeña división entre dos tipos de imaginación: la representativa, que es «la que devuelve lo que ve» (p. 15), y la creadora, «la que transforma lo que mira» (p. 15). Esta última es por la que él se decanta. En el extremo de la defensa que lleva a cabo del concepto de imaginación, Almada llega incluso a decir que todos los lugares hermosos que ha visitado —cita Madrás, Calcuta o Singapur— ya los había visto antes en su imaginación creándolos aún más bellos de lo que son en realidad. El propósito romántico de Enrique Almada y, con él, del propio Ledesma Miranda, se resume en estas exaltadas y pretenciosas palabras:

<sup>5</sup> Hablamos de corrientes, en plural, por cuanto las características propias del Romanticismo decimonónico no son exclusivas de éste. El poder de la imaginación y la inspiración ya fue defendido por los clásicos, no hay más que recordar el *Sobre lo sublime* de Pseudo-Longino. La supremacía del «yo» en la obra de arte es una de las claves del Renacimiento. Sin embargo, es en el siglo XIX cuando todas estas características se exacerban y se constituyen en movimiento.

<sup>6</sup> «Porque, ¿quién era aquel hombre terrible que proponía el uso del ácido pícrico como reconstituyente social? ¿Y aquel otro energúmeno inventor de dos o tres religiones y dos o tres artes nuevas? Repetíase el ya venerable repertorio iconoclasta de incendiar museos, deshumanizar artes y asolar y destruir el pasado» (*Antes del mediodía*, Madrid, Renacimiento, 1930, p. 9).

«Lo dirigiremos a los lectores del año 1985, por ejemplo. Para esa época las gentes vivirán otra era romántica y yo pasaré por un precursor del nuevo romanticismo. Seré el Juan Jacobo Rousseau del siglo XXI» (p. 17).

Pero ese espíritu romántico no acompañó a Ledesma únicamente en sus comienzos literarios, cuando la juventud puede ser equivalente a exaltación. Prueba de que el autor estaba realmente convencido de cuál era su ideal estético es el hecho de que en el breve prólogo que antecede a *La casa de la Fama* aún se reafirma en dicho ideal. Han pasado algo más de veinte años, se ha convertido en un escritor y en un hombre maduro y su propósito no ha sufrido apenas cambios:

«Evadirse de este tiempo, física y mágicamente, es también una tendencia del que lo vive y lo padece, y es el obsequio de esa fuga a otro clima del alma universal en que el hombre estaba más entero y dábanse individualidades, no sólo en los alcores del censo, sino también en sus valles y laderas, lo que ofrezco al lector de *La casa de la Fama*»<sup>7</sup>.

La fuga del mundo circundante, la universalidad y la defensa de la individualidad resultan parámetros fundamentales bajo los cuales se guía el quehacer literario de Ledesma Miranda.

Ahora bien, ¿es lógico pensar que un escritor, entrado ya el siglo XX, pretenda defender posturas anacrónicas y trasnochadas con la esperanza de obtener algún éxito? A este respecto es necesario hacer dos salvedades. Una, ya mencionada con anterioridad, acerca de la concepción del romanticismo no exclusivamente como un movimiento que se desarrolló en un período cronológico concreto, sino como una forma general de arte independientemente del tiempo en que se cultive. Y la otra, que las ideas de Ledesma Miranda carecerían de todo tipo de originalidad y de consistencia teórica si se limitase a adscribirse, sin más, a una determinada tendencia estética. Estaría en contra de su carácter y de sus objetivos como escritor. En el prólogo a la tercera de sus novelas, *Evocación de Laura Estébanez*, Ledesma Miranda introduce una precisa definición de lo que él entiende por novela:

«(...) es una novela una composición dedicada, más que a concertar las andanzas de unos seres en un proceso de actividades comunes (lo que llama «acción» de la novela) a suscitar y erigir el orbe humano de una figura»<sup>8</sup>.

Y más adelante:

«Tal copia de visiones, por ejemplo: la expresión vivaz de nuestro interlocutor que nos evoca, en este instante, la fisonomía de cierto retrato de Goya, el ambiente de tal paraje que al confortarnos en sumo grado nos advierte de

<sup>7</sup> *La casa de la Fama*, Madrid, Edad de Oro, 1952, p. 10.

<sup>8</sup> *Evocación de Laura Estébanez*, Madrid, Renacimiento, 1932, pp. 5-6.

cómo sutiles accidentes exteriores influyen nuestro ánimo más de lo que creemos, la gallardía de tal sujeto al salir airoso de cierta difícil situación nos revela maneras expertas de arrostrar circunstancias complicadas, todo este fabuloso acervo de visiones y observaciones consuetudinarias es el caos de donde ha de salir el mundo ordenado de la novela» (p. 8).

¿Acaso es el orden uno de los ingredientes característicos de lo que entendemos comúnmente por romanticismo? Precisamente es todo lo contrario en el caso del romanticismo decimonónico, en el que se hace apología del caos en contra de los valores propios del Neoclasicismo del siglo XVIII. El orden es un elemento justificadamente relacionado con la idea de clasicismo. Ahora regresemos al prólogo a *Antes del mediodía* y veamos lo que Enrique Almada dice al respecto: «El desorden me entristece y me fastidia. El desorden es la monotonía» (p. 16). Previamente, Almada ha condensado en pocas palabras lo que constituye idea principal de la teoría artística de Ledesma Miranda: «Una obra clásica sin elementos románticos no es obra típica, no es obra humana: es decir, no es obra clásica» (p. 13). Ledesma aúna tres conceptos, dos de ellos aparentemente antagónicos, y los hace caminar al unísono: romanticismo, clasicismo y humanismo.

Así pues, hasta ahora hemos recogido las que son ideas fundamentales en la concepción literaria de nuestro autor a través de los prólogos a algunas de sus novelas. De ello hemos entresacado su devoción por una estética que podríamos clasificar como romántica, siempre teniendo en cuenta las salvedades que hemos ido introduciendo y, al mismo tiempo, su particular concepción del término. Por otro lado, si hemos dicho que tradicionalmente romanticismo y clasicismo eran términos contrarios, lo mismo podemos señalar respecto a romanticismo y realismo. ¿Cómo se explica, pues, que, como dijimos con anterioridad, la mayoría de los autores que han estudiado su obra le clasifiquen entre los seguidores del más puro de los realismos? ¿Cómo se explica que sea considerado como el «heredero de Galdós»?

Veamos sendas críticas llevadas a cabo por contemporáneos a Ledesma Miranda. Ángel del Río declara a propósito de la publicación, en 1936, de *Viejos personajes*: «El ambiente realista y el método narrativo nos recuerdan a Galdós»<sup>9</sup>. Unos años más tarde, tras un largo paréntesis en su actividad novelística en favor de la periodística, Ledesma Miranda regresa con su reconocida *La casa de la Fama*. Sobre ella dice J. L. Cano: «Ledesma sigue esa línea, aunque me parece más seguidor de Galdós que de Baroja, y su prosa más cuidada y elegante que la de ambos»<sup>10</sup>. Las referencias y las comparaciones con el autor de *Fortunata y Jacinta* son continuas. Y esta herencia es la que parecen haber reci-

<sup>9</sup> Ángel del Río, «Ledesma Miranda: *Viejos personajes*», en *Revista Hispánica Moderna*, 1936-1937 III, pp. 221-222.

<sup>10</sup> Cano, J. L., «Ledesma Miranda: *La casa de la Fama*», en *Ínsula*, n.º 65, 15 de mayo de 1951, p. 17.

bido los críticos posteriores (veáanse en la bibliografía las obras de Martínez Cachero, Iglesias Laguna, Ferreras o Eugenio de Nora) salvo algunas excepciones, como la de Fernández Cifuentes, quien menciona a Ledesma Miranda como una especie de precursor del *nuevo romanticismo*<sup>11</sup>. Sin embargo, en el prólogo a *La casa de la Fama*, nuestro autor parece querer deshacerse de esa etiqueta que le han otorgado (aunque, a tenor del juicio emitido por Cano, no lo consigue) e introduce un párrafo en contra de la estética realista en la que se ha enmarcado su novela anterior, *Almudena o Historia de viejos personajes*:

«Creo haber conseguido en esta crónica del siglo XIX una novela muy siglo XX, contrariamente a lo que ocurre con esos relatos del XX que traslucen los útiles y trebejos del XIX. Una época es un punto de mira desde el que se ve el pasado con estilo actual inalienable. Sólo cuando el ambiente figura, como héroe voraz, en los «primeros términos», se hace el «libro de época», el «cuadro de género», mas no cuando el decorado retrocede a ser el fondo de unas figuras, cuando se limita a acompañar el desfile de unos seres cuyas desnudas almas hubieran podido vivir, igualmente, en otras edades. Esta crónica sirve para cualquier lapso de tránsito que haya visto mudar la faz de las cosas. Son muchos los autores clásicos que se evadieron de su tiempo y pusieron a sus fantasmas en el quicio de una edad que no había sido la suya» (p. 10).

Ledesma Miranda incide en dos aspectos para justificar su no adscripción al realismo literario. Uno, puramente formal, que alude a la tradicional pintura de ambientes en un personaje más. Y otro, directamente derivado del anterior, el que incide en el total protagonismo de unos personajes que se transforman en seres reales, de carne y hueso, que cobran vida en la narración (en la línea, precisamente, de Baroja) y que son prototipos de una universalidad que se opone al tradicional localismo del que hacían gala muchas de las novelas decimonónicas.

Solamente nos queda comprobar si, efectivamente, Ledesma Miranda fue capaz de trasladar a la práctica todas las teorías que hasta ahora hemos expuesto como suyas. En el siguiente apartado veremos hasta dónde llegó el «romanticismo» de las novelas de Ledesma y si podemos calificarlo como tal; y, por otro lado, a partir de dónde se alejan de esa tendencia realista en la que se las ha encuadrado.

## DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA. LAS NOVELAS DE LEDESMA MIRANDA

Empecemos por la última de las dos cuestiones planteadas: el realismo de Ledesma Miranda. Es posible que cualquiera que lea *Almudena o Historias de viejos personajes* encuentre en sus páginas cierto regusto a las novelas de Gal-

<sup>11</sup> Fernández Cifuentes, L, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1982, p. 326.

dós. Y ello por un motivo fundamental: el «madrileñismo» de Ledesma Miranda. El Madrid de *Almudena* es un Madrid castizo, chulapo, casi folclórico, un Madrid en el que las calles huelen a aguardiente y el soldado enamora a la floristilla. Y ése es el Madrid que ha recordado al de las novelas de Galdós. Sin embargo, hay otros «Madrides» en la obra de Ledesma. El autor escogió la ciudad que mejor conocía, la que le había visto crecer como persona y como escritor, como escenario de sus novelas (incluidos algunos de los cuentos de *Saturno y sus hijos*) salvo en *La casa de la Fama*, en la cual rinde tributo a la que fue la cuna de sus mayores: Almería. En especial, tenemos que destacar el Madrid de *Antes del mediodía* y el de *Agonía*. Para la primera de sus novelas, Ledesma recrea una ciudad totalmente opuesta a la imagen tradicional que se pueda tener de ella, precisamente contraria a la que es el escenario de *Almudena* y de la llamada novela realista. El Madrid de *Antes del mediodía* tiene resabios parisinos, afrancesados. Ése es el ambiente que rezuman sus páginas, de tal modo que, cuando en la lectura se descubren, de pronto, los nombres de la Castellana o cualquier otro lugar emblemático de la capital, el lector se sorprende y se siente contrariado, se había dejado llevar por un aire enteramente francés: la cantidad de términos franceses que utiliza el narrador y la expresión del hastío de vivir propio de los últimos románticos recogida con maestría por un Proust que se convierte en modelo de Ledesma Miranda contribuyen a ello. Muy diferente es el de Madrid de *Agonía*, sin duda, la más particular de las novelas del autor. *Agonía* nos sitúa en un ambiente dominado por la noche y la muerte en el que Madrid es la capital de la bohemia artística. Es un Madrid que se viste de borrachera, de degeneración artística y vital, de decadencia artificial. Es un Madrid cosmogónico y universal. *Agonía* es una parodia de todos esos mundos que caracterizaron la vida artística de finales del siglo XIX y que, en España, aún se prolongaron hasta bien entrado nuestro siglo. Mundos que Ledesma conoció bien puesto que, en su juventud, quiso formar parte de ellos. Si defendemos la idea (apoyada en las tesis de autores como Matei Calinescu<sup>12</sup>) de que la vanguardia sigue una línea de derivación que arranca del modernismo y otros movimientos afines en los que se enmarca la bohemia, *Agonía* viene a ser una crítica despiadada contra aquélla a través de la parodia de éstos.

Pero volvamos a la cuestión del realismo. Como hemos visto, el «madrileñismo» de Ledesma Miranda no es argumento suficiente para catalogar su obra como galdosiana, puesto que, en este sentido, únicamente lo sería una de ellas, *Almudena*. O, ¿solamente porque la primera de sus novelas recuerda a Proust se puede decir que la obra narrativa de Ledesma es proustista? No obstante, vayamos al estilo. *Almudena* es una novela de corte tradicional en el sentido de que está narrada de una forma lineal, sin rupturas estructurales salvo ciertos sal-

<sup>12</sup> Calinescu, M., *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991.



tos en el tiempo que tienen lugar provocados por la defensa que el autor lleva a cabo de uno de sus postulados básicos: el individualismo. Por lo demás, es una narración, al menos en apariencia, tradicional. Como también lo es *La casa de la Fama*, aunque con estructura distinta y ritmo narrativo mucho más vivo. Ahora bien, ¿qué ocurre con sus novelas anteriores? *Evocación de Laura Estébanez*, a la manera de los clásicos, nos presenta una «acción»<sup>13</sup> que se desarrolla en tiempo real: la asistencia al velatorio de Laura Estébanez es el pretexto escogido para el desfile de una serie de personajes. En ellos se centra la trama, independientemente de un argumento que resulta mínimo. Las dos horas aproximadas en las que, según la propia narración, transcurre la acción, son las que dura la lectura de la novela<sup>14</sup>, el tiempo es real, no literario. La novela sigue un «tempo» teatral. Esta circunstancia estaría en relación con los conceptos de orden y de classicismo que, según hemos visto en el anterior apartado, defendía Ledesma Miranda, pero nunca a favor del supuesto realismo de su narrativa. A medida que retrocedemos en el tiempo, más se alejan las novelas de Ledesma de estos postulados. Invirtamos el orden. *Antes del mediodía*, como hemos dicho, se caracteriza por la presencia de la evocación y su estructura, consiguientemente, está condicionada por esta circunstancia, del mismo modo que, en las novelas de Proust, la técnica narrativa fundamental era la apelación al recuerdo. Los hechos son narrados morosamente (pensemos en su modelo) y sin seguir un orden demasiado estricto (se produce un enorme salto en el tiempo entre la época colegial de Enrique Almada y su adolescencia o despertar a la vida) no desde la perspectiva de un narrador externo, como es propio del realismo, sino desde la perspectiva del propio personaje que relata sus andanzas vitales. Además, como veremos, la presencia del «yo» de este personaje va a estar notablemente, si no exageradamente, manifestada, tanto que es el centro de la narración. La novela se va a convertir en una especie de monólogo de Almada en el cual nada importa el entorno ni los caracteres del resto de los personajes si no es en relación con el suyo propio.

El caso de *Agonía* es aún más extremo. En apariencia, resulta una novela disparatada y casi experimental. Su estructura, en cuanto a orden, es absolutamente caótica. El personaje es anónimo, no conocemos su nombre; sí, en cambio, el de otros personajes que le rodean (¿anulación del héroe protagonista propia de la vanguardia?) Sólo sabemos que es un escritor frustrado que ejerce como empleado de Hacienda. Lo más llamativo, a primera vista, es el monumental desorden de la novela. ¿Quería realmente experimentar Ledesma Miranda con ella? ¿Por qué se produce un salto tan grande entre esta novela y la anterior y entre ella y las posteriores? La novela se caracteriza por su fragmentación. En la línea de la teoría que defendíamos con anterioridad, *Agonía* sería una crí-

<sup>13</sup> Lo entrecomillamos porque, como vimos en una cita del prólogo a esta novela, la acción no le interesa, en absoluto, a Ledesma Miranda.

<sup>14</sup> En la página 151 de la novela se dice: «Hace una hora, una hora y media, que Ángel y Águeda llegaron a la casa de la actriz».

tica hacia las ya caducas fórmulas de la novela de vanguardia entre las cuales, figuraba como principal para sus fines, la del fragmentarismo. Ledesma atacaría a la vanguardia utilizando sus propias armas y demostraría, así, al lector despidado y contrariado de su novela, la ineficacia de las mismas. Sin embargo, lo que nos interesa es ver que tampoco esta novela, menos que ninguna, podría ser calificada como «galdosiana». Y la duda que se nos plantea es la siguiente: ¿Se puede describir como realista la obra completa de un novelista atendiendo únicamente a la apariencia de una de sus novelas? Sería éste, creemos, un criterio excesivamente reducido y estéril.

El otro asunto que, como adelantamos, debíamos tratar respecto a la puesta en práctica de las teorías de Ledesma, es el del posible «romanticismo» de sus novelas. Dos son las características que hemos de tener en cuenta para aplicar tal designación a su escritura:

#### a) *La defensa del individualismo*

Si por algo se ha caracterizado el romanticismo como movimiento artístico, ha sido por la importancia que se le concede al «yo». De la misma manera que en el Renacimiento el hombre se había erigido en el centro y medida de todas las cosas, en el romanticismo posterior el ego poético del artista se convertía en tema de su producción.

La novela es el género de ficción por excelencia. Por tanto, no es el mejor cauce para la expresión de la individualidad del escritor por muy confesional que quiera ser su escritura. El siguiente paso es centrarse en una individualidad ajena a la suya. Y, el siguiente, como ocurre en el caso de Ledesma Miranda, convertir esas individualidades, no sólo en el centro de sus narraciones, sino en su razón de ser. Recordemos las palabras que recogía el prólogo a *Evocación de Laura Estébanes*: « (...) es una novela una composición dedicada (...) a suscitarse y erigirse en el orbe humano de una figura».

Las novelas de Ledesma Miranda son claros ejemplos de esta teoría, la teoría, recordemos, llevada a la práctica. Probablemente lo más cercano al concepto de individualismo romántico sea el prolongado monólogo de Enrique Almada en *Antes del mediodía*. La narración es un constante fluir de pronombres en primera persona. Como ya señalamos con anterioridad, el punto de partida para la percepción que Almada hace del mundo es su propia visión de las cosas y, lo que es más importante, sus sentimientos respecto a ellas. Ya en el prólogo, Almada refleja con nitidez la importancia que concede a la expresión de esos sentimientos y vivencias:

«Un principio de infinita modestia, confundido hasta aquí con el postulado de la soberbia inaudita, nos autoriza al constante empleo del «yo» en toda la relación de franca y abierta sinceridad. ¿Por qué voy a escamotear con la ocultación de mi primea y singular persona lo que no tengo inconveniente en hacer plural y genérico? ¿Quién me autoriza a atribuir a otros lo que solamente a mí me viene aconteciendo?» (p. 18).

Supuestamente es Almada el autor del manuscrito de la novela, escritor de su autobiografía y lo que se nos narra son vivencias reales. El autor, por tanto, se estaría «confesando». Y justifica su egocentrismo, tan propio del romántico, bajo la intachable intención de no engañar a quien pudiera leerle. A lo largo de la novela, Almada dice cosas como ésta:

«(...) y la absorción de mi personalidad ejercida por mi prima, al dejarme ante mi propia consideración desnudo de cualidades, unía mi suerte a la de los seres de peor fortuna —aunque de mayores méritos—, y así, preguntando por aquéllos me figuraba interrogar por mi propio destino» (p. 227).

No expondremos más ejemplos, pero el tono de toda la novela es similar al de las citas recogidas. No es tanto la historia de los hechos acontecidos a Enrique Almada —puesto que, recordemos, la acción es un elemento secundario para Ledesma Miranda—, como la historia de sus vivencias internas.

Ese tono confesional, esa centralización en el propio «yo» no se lleva a cabo en las otras novelas de Ledesma Miranda, fundamentalmente porque no están escritas en primera persona. Pero sí, en su empeño por perfilar y perfeccionar progresivamente su propia teoría novelística, se va a concentrar, a partir de *Evocación de Laura Estébanez* y su interesante prólogo, en que sus novelas sean reflejo de diferentes individualidades. Así, *Almudena*, es todo un retablo de figuras entre las que no destaca como personaje principal el que da título a la novela, sino que es una más entre las grandes figuras de la novela: Dionisio Campos, Pablo Campos y Nazario Asenjo. De los cinco «libros» o capítulos de los que se compone la novela, los tres primeros están dedicados a la presentación y «autoconstrucción» de esos cuatro personajes, de esas cuatro individualidades.

Hasta ahora no hemos mencionado una idea que gravita bajo la explicación que intentamos desarrollar. Y es la de que la obra narrativa de Ledesma Miranda es una especie de círculo que comienza en *Antes del mediodía* y culmina, uniéndose en un mismo punto, con *La casa de la Fama*. Porque es necesario aludir a ella para recuperar esos postulados románticos que el autor defendió desde el principio. A propósito del tema concreto que ahora estamos tratando, recordemos una cita anterior del prólogo a *La casa de la Fama*: el autor ha querido transportarnos en su novela a un tiempo en el que «el hombre estaba más entero y dábanse individualidades» (p. 10). Toda la novela está dedicada, como decía en el prólogo a *Evocación de Laura Estébanez*, a «erigir el orbe de una figura», la de Juan Calahonda. *La casa de la Fama* es toda una novela de aventuras que nos sitúa en la segunda mitad del siglo XIX, en plena época de la Restauración. Narra las andanzas de Juan Calahonda, un héroe romántico que, a sabiendas de que ya es un personaje anacrónico en su tiempo, en nombre de la libertad y del amor se enfrenta, sin importarle nada ni nadie, a todas las reglas que impone la sociedad, se enfrenta, igualmente, a su familia y, finalmente, muere en plena juventud. Juan Calahonda, expresamente, «sentíase joven e hidalgo, con cierta aureola romántica, y deseaba ser tratado como un joven caballero» (p. 127). Es el «último romántico». Sin embargo, Ledesma es consciente de que el romanti-

cismo, más aún en 1952, solamente puede ser una estética recordada, como mucho y como él, con nostalgia. Por eso, en la novela, cuando el griego Theotokis, maestro de Juan y viva encarnación del héroe romántico, muere, el narrador nos los describe así: «Con los cabellos alborotados y la herida del corazón tiñendo la camisa blanca era el símbolo de un mundo romántico que se hundía en el ocaso» (p. 52). El mundo romántico desaparecía en un tiempo novelesco que coincidía con el auge del realismo literario y desaparecía, igualmente, para quien había intentado defenderlo más de medio siglo después.

### b) *Primacía de la imaginación creadora*

El otro pilar sobre el que se sustenta el romanticismo, además de la supremacía del «yo», es la exaltación de la imaginación. El poeta romántico se deja arrastrar por esta capacidad de reducir la existencia al puro ensueño en perjuicio de todo lo que tenga que ver con el raciocinio. Pero recordemos que Ledesma no es poeta ni vive en la primera mitad del siglo XIX. Como ya vimos al exponer su ideario estético, en el prólogo a *Antes del mediodía* Almada distingue entre imaginación representativa e imaginación creadora y se decanta, definitivamente, a favor de esta última. ¿Cuál es la función de este tipo de imaginación? Tener la capacidad de crear un mundo propio y completamente ajeno al mundo real que en nada satisface las necesidades del romántico. Ese choque con la realidad le obliga a construir «otra» realidad, le obliga a evadirse mediante la imaginación.

En todas las novelas de Ledesma Miranda, incluidas las que se han considerado más tradicionales e, incluso, como sabemos, «realistas», aparece un personaje que lleva hasta sus últimas consecuencias la creación de un mundo propio siguiendo los parámetros de su imaginación. En el caso de *Antes del mediodía* recordemos cómo, en el prólogo, Enrique Almada era capaz de afirmar que las maravillas del mundo no eran tales comparadas con las que él había imaginado. Almada, además, se convierte en escritor, siguiendo el modelo de su tío Juan. Y, lógicamente, se convierte en un escritor romántico. Sigamos un orden cronológico en el recorrido por las novelas de Ledesma. En *Agonía* las capacidades románticas se llevan al extremo y se degradan, y ello tiene como resultado la decadencia, entendida desde un punto de vista artístico y vital. En relación con el punto que tratamos anteriormente, probablemente uno de los motivos por los que Ledesma Miranda muestra un rechazo tan visceral hacia este tipo de grupos es su gregarismo, su aborregamiento, la falta de individualidad presente en unos personajes que parecen adherirse a distintas cofradías. La supremacía del «yo» que defiende el romántico, llevada al extremo, conduce a esta clase de actitudes. Pues bien, lo mismo ocurre en el caso de la imaginación. El choque contra la realidad palpable provoca la creación de un mundo propio a través del ensueño. Pero la excesiva estancia en ese ensueño provoca, a su vez, un trastorno del que eran víctimas todos aquellos bohemios que veían motivos cosmogónicos en cada movimiento del mundo. El personaje prin-

cipal de *Agonía* es capaz de dejar morir a su hijo por perseguir su quimera, que no es otra que la de huir de su agonía. En el relato *Uno y lo mismo*, publicado en el mismo volumen que *Agonía* y estrechamente relacionado con ella, los personajes viven en su particular mundo de la decadencia y cosmogonía al servicio de un iluminado que es presentado como una especie de mesías. Ledesma Miranda los ridiculiza casi hasta la extenuación.

Continuemos el recorrido a propósito de la defensa de una imaginación creadora. En *Evocación de Laura Estébanez* el carácter evasivo está encarnado en uno de los personajes principales, Ángel. En él la imaginación está íntimamente unida a otra de las cualidades que exaltaron a los románticos: la de la juventud. Un Ángel joven y apenado asiste al velatorio de su adorada Laura Estébanez ignorante de que, en realidad, es hijo de ella, y profundamente enamorado de Laurita, quien, en realidad, es su hermana. La quimera de Ángel es Laurita y su imaginación se deja arrastrar por su deseo incestuoso. Todo su afán es imaginar un mundo al lado de su amada. E, incluso cuando descubre la verdad, no puede evitar sentirse arrastrado por una pasión que se ha convertido en prohibida.

También en *Almudena* hay un personaje que encarna el ideal imaginativo, quizá, dentro de la salvedad que anteriormente hicimos respecto a la jerarquía de los personajes en esta novela, el que más protagonismo cobra: Dionisio Campos. Dionisio es un personaje desangelado y gris que crece bajo el influjo absorbente de la luz que irradia su hermano y rival, Pablo, en una recreación del mito bíblico de Caín y Abel. La quimera inalcanzable de Dionisio es Almudena, cuyo amor está centrado en Pablo. Almudena es la obsesión de Dionisio hasta el punto de que, después de un simple encuentro fortuito con ella, construye en su imaginación un matrimonio con ella que anuncia a todo el mundo y que, por supuesto, no llega a producirse. De nuevo, el choque frontal contra la realidad deja a Dionisio en un estado del que le será imposible levantar.

Para el caso de *La casa de la Fama*, recordemos que Ledesma señalaba en el prólogo cómo la intención de su novela era evadirse de un tiempo que no le agrada, el suyo, retrocediendo a una edad en la que se podía ser uno mismo, y, con ello, hacer que también el lector se evadiera. Estamos hablando, pues, de la huida conjunta de autor y lector. Y Ledesma ya está en plena madurez literaria. Pero vayamos a los personajes. Dejando de lado a nuestro protagonista, Juan Calahonda, probablemente el personaje que mejor encarna el ideal del romántico, no sólo en lo que respecta a la libertad de la imaginación, es Geissler. Este personaje no aparece de forma explícita en la novela. Se trata de un escritor fallecido de cuya existencia tiene noticia Juan a través de su viuda. Geissler había sido un escritor romántico en toda la regla, centrado únicamente en su creación y embebido en su mundo literario e imaginativo. Geissler es la imagen del escritor que Juan siempre ha querido ser. Se dice de él: «Pero la vida para él es sólo la antesala de su fantasía» (p. 217). Por eso Juan se convierte en mecenas de su obra. La libertad de imaginación y de creación era la quimera de Geissler y Geissler, a su vez, es la quimera de Juan.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Hasta aquí hemos visto cómo la teoría elaborada por Ledesma para sus novelas tiene su plasmación, de una forma u otra, en ellas. Si, en apariencia, la obra narrativa de Ledesma Miranda resulta un continuo ejercicio de experimentación por la diversidad que presentan sus novelas, está claro que en todas ellas se cumplen sus postulados, y que esa diversidad es producto de una lógica evolución creativa hacia la maduración artística.

Sin embargo, lo único que queda perfectamente demostrado, creemos, es que no podemos considerar que el estilo y las pretensiones de Ledesma Miranda sean «realistas», en lo que atañe a la búsqueda de una etiqueta para la totalidad de su obra narrativa. Por otro lado, a pesar de que sus ideas se ven plasmadas en la práctica, ¿podemos colgarle a Ledesma el cartel de «escritor romántico»? Probablemente no, porque, a pesar de todo, a pesar de las salvedades que hemos hecho respecto al término, tal nombre no sería exacto. Sus postulados se acercan y, muchas veces, son idénticos; pero no son siempre los mismos. Quizá son demasiado «personales». Además, con toda seguridad, Ledesma no admitiría ningún cartel.

Extraemos, entonces, una doble conclusión. Por un lado, que Ledesma fue un escritor absolutamente fiel a sus principios literarios, y que los llevó a cabo aun a riesgo de no ser comprendido. Su perseverancia, no exenta, en ocasiones, de cierta prepotencia, le honra. Por otro lado, que consiguió lo que él pretendía: no ser encasillado en ninguna corriente concreta. Quizá a ello se debe el continuo desquite al que somete tanto al lector como al estudioso con la variedad de sus novelas. Él fue un individualista, alguien que luchó por forjarse un estilo personal y propio, aun a riesgo de resultar, en ocasiones, un autor alejado de su tiempo. En el extremo de un individualismo y de un egocentrismo que tienen mucho de románticos, Ledesma Miranda quiso pasar a la Historia de la Literatura a título propio, por ser él mismo, no uno más dentro de una corriente. En cierta ocasión afirmó que «ciertos puestos en la Historia se consiguen a fuerza de un tenaz anacronismo»<sup>15</sup>. Pero para lograrlo es necesario elevarse a la categoría de genio, y Ledesma, que fue un escritor sumamente preocupado por la construcción de sus novelas y que dominó el lenguaje con sutil barroquismo, no lo era. Y en ello residió su gran error. Quizá por eso fue olvidado.

Sin embargo, lejos de contradecir sus deseos expresados a través de las palabras con las que comenzábamos este artículo, no encasillaremos a Ledesma en ninguno de los movimientos que los estudiosos han descrito para su época. Contribuyamos, de alguna manera, a que la Historia de la Literatura, que, por supuesto, debe ser ordenada, no se convierta simplemente en un gran panel con compartimentos estancos. Dejemos, pues, que Ledesma Miranda sea únicamente, nada más y nada menos, que un tenaz, coherente y obstinado escritor de novelas.

<sup>15</sup> Tercera parte del artículo titulado «Una isla en las letras», en *Correo literario. Arte y Letras hispanoamericanas*, 15 de enero de 1951, pp. 21-22.

## BIBLIOGRAFÍA

## BIBLIOGRAFÍA DE LEDESMA MIRANDA

**Novelas**

- *Antes del mediodía*, Madrid, Renacimiento, 1930.
- *Agonía y tres novelas más*, Madrid, Renacimiento, 1931.
- *Evocación de Laura Estébanez*, Madrid, Renacimiento, 1932.
- *Viejos personajes*, Madrid, Los cuatro vientos, 1936.
- *Almudena o Historia de viejos personajes*, Madrid, Los cuatro vientos, 1944.
- *La casa de la Fama*, Madrid, Edad de Oro, 1952.

**Revista Unipersonal**

- *El nuevo prefacio. Opúsculo de poesía y verdad*, n.º 1, febrero 1928.

**Artículo**

- «Una trayectoria (declaración de estilo)», en *PAN, Revista epistolar y de ensayos*, VII, Madrid, 1935, pp. 143-145.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- CANO, J. L., «Ledesma Miranda: *La casa de la Fama*», en *Ínsula*, n.º 65, 15 de mayo 1951, p. 17.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, L., *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1982.
- FERRERAS, I., *La novela en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid, Taurus, 1988.
- IGLESIAS LAGUNA, A., *Treinta años de novela española (1938-1968)*, Madrid, Prensa Española, 1969.

MARTÍNEZ CACHERO, J. M.<sup>a</sup>. *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*, Madrid, Castalia, 1976.

NORA, E. G. DE, *La novela española contemporánea (1898-1967)*, tomos II y III, Madrid, Gredos, 1968.

R(ÍO), A. DEL, «Ledesma Miranda: *Viejos personajes*», en *Revista Hispánica Moderna*, III, 1936-1937, pp. 221-222.