

## Epigonismo y apertura estética en Luis Portal. Un acercamiento a *Ataraxia* (1927)

---

JOSÉ RAMÓN GONZÁLEZ  
*Universidad de Valladolid*

Uno de los aspectos que primero llaman la atención del libro *Ataraxia* (*Borrador de novela introspectiva*), publicado por el asturiano Luis Portal en 1927, es, sin duda, el título elegido<sup>1</sup>. El término «ataraxia» —al igual que «abulia» o «voluntad», con los que tiene cierta relación de parentesco— remite a un universo mental de preocupaciones finiseculares que, a la altura de la tercera década del siglo en la que la obra sale al encuentro del público, debía resultar casi anacrónico<sup>2</sup>. Si a ello se le suma —en un momento en el que el empuje

<sup>1</sup> La novela indica en el copyright la fecha de 1926, sin embargo, el colofón final señala que la obra se terminó de imprimir el 17 de mayo de 1927. De esta novela, costeada por los amigos del escritor, se publicaron trescientos ejemplares en edición privada y setecientos en edición venal y fue impresa por la imprenta Renovación en San Lorenzo del Escorial. El ejemplar que he manejado pertenece a la edición venal.

<sup>2</sup> Sabido es que el problema de la voluntad fue centro de interés en las obras de Gani-vet, Unamuno, Baroja, Azorín e, incluso, en autores posteriores, como Pérez de Ayala, y sobre esta cuestión puede consultarse el trabajo clásico de Doris King Arjona «*La voluntad and Abulia in Contemporary Spanish Ideology*» (*Revue Hispanique* 74, 1928, págs. 573-672), complementado por el más reciente de Gayana Jurkevich («*Abulia, Nineteenth-Century Psychology and the Generation of 1898*», *Hispanic Review* 60, 1992, págs. 181-194) y, ahora, el de Donald L. Shaw («*More about Abulia*», *Anales de Literatura Española Contemporánea* 23, 1998, págs. 451-464). Por otra parte, el nº 12 de los *Anales de Literatura Española* (1996) dedicado de forma monográfica a «Schopenhauer y la creación literaria en España» incluye interesantes aportaciones en las que se destaca la importancia que el concepto de ataraxia —central en el pensamiento del filósofo— cobra en el fin de siglo español (Baroja, Azorín, Unamuno...). Evidentemente, los términos abulia y ataraxia no son, en sentido estricto, aproximables, pero creo que se puede afirmar, razonablemente, que ambos forman parte de la constelación conceptual de la que se nutre el universo mental finisecular (en donde aparecen muy frecuentemente «revueltos»).

rupturista de los diferentes movimientos de vanguardia había alcanzado la esfera de las artes gráficas—, un diseño y unas ilustraciones de claro ascendente modernista (y basta observar el retrato del autor), el hipotético lector de la novela tal vez pudiera sentirse tentado a categorizar el texto como el producto tardío de un tronco ya añejo, y a encarar, por lo tanto, su lectura desde una perspectiva «epigónica»<sup>3</sup>. Al fin y al cabo, los aspectos señalados contribuían a activar un horizonte de expectativas caracterizado —y eso sólo en el mejor de los casos— más por la variación sobre lo ya conocido (título y diseño apuntan hacia un paradigma reconocible) que por la ruptura innovadora —principio que se había ido imponiendo en la literatura artística como dominante desde la segunda década del siglo (y que era exigencia ya vigente desde el romanticismo, potenciada por las vanguardias hasta el límite de su disolución)<sup>4</sup>. Es decir, el título y la propia materialidad del libro de Portal ayudaría, sin duda, a despertar ciertas anticipaciones lectoriales que orientarían la atención más hacia la identificación de variantes sobre lo ya ensayado (pasado) que hacia el descubrimiento de deslizamientos radicales con rango de novedad (presente)<sup>5</sup>.

Y ciertamente ese lector imaginado no se equivocaría al acercarse al texto bajo esas premisas: algo hay, y aun mucho, de modernismo decadente en Luis Portal. Pero tampoco, y esto es lo que hace de la novela una realidad particularmente interesante, acertaría del todo, porque el texto se abre, al mismo tiempo, hacia nuevos territorios estéticos. Si algo queda claro tras una lectura cuidada es, precisamente, el hecho de que *Ataraxia* posee una naturaleza indefinida, híbrida, que es conscientemente cultivada por el autor como garantía de originalidad. Por eso es una novela difícilmente clasificable —una novela de encrucijada— que pone de manifiesto la voluntad autorial de integrar en un discurso narrativo coherente —al servicio de sus necesidades expresivas— elementos y rasgos estilísticos y temáticos extraídos de paradigmas discursivos que la historiografía insiste en considerar propios de tendencias, movimientos

<sup>3</sup> Germán Gullón, en su trabajo «El modernismo español y la imprenta» (*Monteagudo*, 3ª época, 1, 1996, págs. 95-101) se ha preocupado de subrayar con perspicacia la importancia que la dimensión material del libro — tipografía y diseño, aunque también papel, tamaño... — adquiere con el modernismo (que él considera que se presenta en dos grandes vertientes: la simbolista y la vanguardista) y de la repercusión que esto tiene sobre la forma de leer los libros. De alguna manera esa es la idea que recojo en mi propuesta. La materialidad con la que se presenta *Ataraxia* ante el lector, condiciona necesariamente el modo de acercamiento al texto.

<sup>4</sup> Utilizo la expresión «literatura artística» para diferenciarla de una literatura de consumo que no aspira a perdurar como obra de arte, aunque soy consciente de que la vanguardia, en alguna de sus vertientes, lucha precisamente por disolver, en un gesto retador, las fronteras entre lo artístico y lo no artístico, que vienen a ser consideradas como categorías caducas.

<sup>5</sup> A decir verdad, también en la propia materialidad del libro se reproducen las tensiones que caracterizan al texto. Así, las ilustraciones de portada y contraportada, de rasgos sinuosos y contenido simbólico, que remiten fácilmente a un paradigma modernista, van encerradas en un marco de motivos geométricos propio de un diseño más vanguardista.

o momentos diferentes de nuestro pasado literario. Ello hace del relato de Portal una obra peculiar que, al margen de su interés como manifestación de un genio individual —y a pesar de su escasa difusión—, revela aspectos significativos de las tensiones que subyacen bajo el discurso literario de la modernidad (y de algunas posibilidades tal vez desaprovechadas). En cierto modo, esta novela es la plasmación de una vanguardia posible que por su propia peculiaridad no tuvo continuación ni engendró descendencia<sup>6</sup>.

De ahí que una lectura en clave exclusivamente «epigónica» —lo que constituye, sin duda, una tentación a la que no es fácil sustraerse— resulte, a la postre, de un reduccionismo empobrecedor. *Ataraxia* trasciende, a mi entender, las expectativas que inicialmente despierta, y de ello debe dar cuenta un discurso crítico atento a las peculiaridades de una escritura capaz de conciliar tendencias divergentes. Claro está que para acercarse al texto bajo la luz que propongo de poco sirven las referencias que sobre autor y obra pueden encontrarse. El nombre de Portal resulta hoy totalmente desconocido y su creación ha caído en un olvido casi absoluto. No existe aún ningún estudio que aborde con un mínimo detenimiento los pocos textos publicados por el escritor y las menciones a su figura y a actividad no son sólo breves y escasas, sino que, además, quedan relegadas, en su mayor parte, al ámbito —siempre menor— de lo que constituye el inventario reivindicativo de una cultura regional<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> A pesar de que, por razones de fecha (y me refiero a redacción, no a publicación), *Ataraxia* no tendría cabida en los límites temporales que la crítica ha fijado para la novela de vanguardia, representa un tipo de vanguardismo *avant la lettre* aproximable, por ejemplo, al que exhibe Gómez de la Serna en algunas de sus novelas (pienso, sin ir más lejos, en *El Novelista*, que supone una originalísima reescritura, *more vanguardista*, de los subgéneros narrativos más importantes del momento). En realidad tampoco el vanguardismo —particular— de este último tuvo descendencia directa (aunque su influencia es evidente en ciertos novelistas de los años treinta —Ros, Botín Polanco, el mismo Jardiel Poncela...— o en algunos de la posguerra —es el caso del exiliado Simón Otaola). Para la novela de vanguardia y sus límites temporales (sobre los que no hay muchas discrepancias), deben consultarse las obras, fundamentales, de Gustavo Pérez Firmat (*Idle Fictions: The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*, Durham, Duke University Press, 1982) José M. del Pino (*Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1995) y Domingo Ródenas de Moya (*Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona, Península, 1998).

<sup>7</sup> El desconocimiento atañe incluso a las dimensiones biográficas —y bibliográficas— de Portal, sobre las que existen discrepancias en las distintas fuentes que mencionan a este autor. Así por ejemplo, y en lo que se refiere a la fecha de nacimiento, tanto Constantino Suárez (*Escritores y artistas asturianos. Índice bio-bibliográfico*, 7 tomos, Madrid, 1930 — Oviedo, IDEA, 1959 [con la colaboración, a partir del tomo III, de Martínez Cachero]), como José María Martínez Cachero (*Antología de narradores asturianos (1878-1932)*, Salinas, Ayalga, 1982) y María Elvira Muñiz (*Historia de la literatura asturiana en castellano*, Salinas, Ayalga, 1978) dan como válida la de 1898. Por su parte, sin embargo, Federico Carlos Sáinz de Robles, en la entrada que le dedica en su *Ensayo de un Diccionario de literatura. Tomo II. Escritores españoles e hispanoamericanos* (Madrid, Aguilar, 1964) menciona, citando las propias palabras de Portal en correspondencia epistolar, la de 1896 (siendo la fecha de fallecimiento, según

Por otra parte, quienes de él se han ocupado —aunque sea tangencialmente—, se ven en la necesidad de explicarlo recurriendo, como términos de comparación, a otras figuras más conocidas. José María Martínez Cachero, por ejemplo, escribía refiriéndose a los relatos de este autor:

...su literatura narrativa creo puede situarse para un más comprensivo entendimiento junto a la utopía erótico-sentimental de Felipe Trigo y, también, dado el asunto a veces escandaloso (anormalidad sexual: casos de lesbianismo e inversión masculina), cercana al Valle-Inclán de *Epitalamio* [...], o a Antonio de Hoyos y Vinent. (33)

Portal viene así a ser reconstruido en el discurso de este crítico como un descendiente mestizo del vitalismo sexual de Trigo y del erotismo decadente a lo Valle o a lo Hoyos. Bien es cierto que su primer libro publicado —*Cuentos de pecado y edificación*— exhibe una sensibilidad refinadamente erótica y transgresora, acogiendo en sus páginas algunos de los tópicos de una corriente que en la España de la época encarnó como pocos la obra narrativa de Hoyos y Vinent (más difícil resulta, en mi opinión, asimilarlo al vitalismo reformista de Trigo, aunque es evidente que Portal trata de defender la licitud de sus textos recurriendo a una argumentación moralizante —en un sentido amplio del término: *pecado y edificación*)<sup>8</sup>. Y que esa misma sensibilidad preside en muchos momentos su siguiente novela, *En su jardín murado*, pero no es menos cierto que con *Ataraxia*, Portal supera el marco estricto de su producción anterior e

este último estudioso, la de 25 de marzo de 1931). Discrepancia ésta que no resuelve tampoco Luis Amado Blanco en su «Despedida a Luis Portal» (*La Gaceta Literaria*, nº 106, de 15 de mayo de 1931, págs. 14). Lo propio sucede con su bibliografía. A los *Cuentos de pecado y edificación* (Madrid, V. H. Sanz Calleja, Impresores [1917]), *En su jardín murado* (Madrid, Rafael Caro Raggio, 1921), *El hijo* (Barcelona, Publicaciones de «Eugenia» [era una editorial vinculada al grupo de iniciativa «Pro-eugenismo», que difundía sus ideas mediante la publicación de libros y revistas], 1925) y *Ataraxia*, libros todos ellos localizados, habría que sumarle ¡*Pum! ¡Pum! ¡Pum!*, o el vengador de su honra (novela eutrapélica) (Madrid, 1930), referencia que aporta Federico Carlos Sáinz de Robles y que, de no ser un simple desliz, se trataría, casi con toda seguridad, de una novela corta publicada en alguna de las innumerables colecciones de la época. También sigue sin desvelarse el problema de los inéditos, con la dificultad añadida de que el propio autor ofrecía en diferentes momentos listas distintas de obras en preparación: en ese caso están *De la rueda del desengaño* (Novelas) y *La propia conveniencia* (Drama en tres actos), *Baluartes* (Comedia en tres actos), y *La excesiva bondad* (Comedia en dos actos), mencionados como «en preparación» en *Cuentos de pecado...*; *La llamada inaudible* (Novela patológica) y *Rincón soledoso* (Novelas blancas), anunciadas en *En su jardín...* (en donde ya no aparece *La excesiva bondad*, pero sí *Ataraxia* y *El hijo*). A ello habría que sumarle el hecho de que *La conveniencia propia* aparece como obra realizada (y fechada en 1919) tanto en *El hijo* como en *Ataraxia*, lo que hace suponer que fue más que un simple proyecto.

<sup>8</sup> Basta acudir al reciente libro de M<sup>a</sup> del Carmen Alfonso García, *Antonio de Hoyos y Vinent, una figura del decadentismo hispánico* (Oviedo, Departamento de Filología Española, 1998), para comprobar que son múltiples las coincidencias temáticas entre la literatura de Hoyos y los primeros libros de Portal.

inaugura, como veremos, un nuevo modo narrativo, abierto a corrientes e influencias renovadoras (novela lírica/vanguardismo).

También María Elvira Muñiz, por su parte, se ve obligada a recurrir a la comparación como herramienta explicativa. En su opinión, Portal está emparentado con Marcel Proust, y de ahí que en su trabajo subraye con perspicacia los condicionantes externos comunes en la obra de ambos escritores (y, posiblemente, esté pensando más en sus novelas que en el primerizo libro de cuentos al que aludía Martínez Cachero):

Entre la vida de Luis Portal y la de Marcel Proust hay un evidente paralelismo: los dos, enfermos, escriben su obra en reclusión, y en ella reconstruyen minuciosamente sus vivencias personales. Portal no escribió por afán de lucro; sólo por un deseo de encontrarse a sí mismo, de autoafirmarse. (192)

Menor preocupación por establecer filiaciones revela, sin embargo, uno de los pocos textos que aborda la figura y la obra del autor desde una proximidad temporal y vital. Se trata de una breve nota necrológica que, con el título «Despedida a Luis Portal», publicó *La Gaceta Literaria* en su número 106 (15 de mayo de 1931, pág. 14). En ella, el también escritor y amigo personal de Portal, Luis Amado Blanco, traza, con un lenguaje de inflexiones vanguardistas, una breve semblanza del autor recién fallecido y apunta algunas de las características más destacadas de su producción. Merece la pena citar algún párrafo porque en ellos se apuntan claves de lectura importantes:

Portal nació a las letras en el plano de un derrumbamiento. A finales de la segunda década, nacía el siglo XX: El Marne y su prolongación habían matado aquel viejo chocho que quería imponerse, taponando la matriz del tiempo. El siglo XIX acababa de fallecer entre los gritos desaforados de la rebeldía de sus nietos. Como todo lo que se extravasaba, dejaba rencores. Los ismos sonaban sus voladores contundentemente iconoclastas. Arte del instante. Sin historia, sin deseos de perpetuidad, deportivo, deshumanizado... Luis Portal izaba también su bandera, pero no podía incorporarse a las nuevas filas. ¿Deportivo él, atado a la horizontal acolchonada? ¿Deshumano? ¿Cómo, si le dolía el pecho a cada movimiento y a cada inspiración? Pero rompía, sin embargo, los moldes fáciles del trayecto hollado. No quería ser lo que nadie había sido. El no era un enfermo. Sino el enfermo Luis Portal. Enfermedad es igual a decadencia, y él, forzosamente, era un decadente. Pero creaba su prosa y su arte tuberculosos, en risa de su enfermedad, en burla cruel del bacilo de Koch. (14)

El imperativo de originalidad —principio rector de la obra de Portal, que no sigue ningún «ismo», pero que tampoco respeta los moldes del «trayecto hollado»— va unido a la particular circunstancia vital del autor: la enfermedad —su enfermedad— que le fuerza a tomar conciencia, desde parámetros ajenos a la sensibilidad común, de su radical individualidad. Si el dolor del prójimo abre la puerta a la comunión espiritual, por medio de la compasión, el dolor propio, en

cuanto que subraya los límites irreductibles —y casi físicos— del sujeto, lo individualiza y lo aleja, revelándole, por añadidura, aspectos y dimensiones de la realidad que no están al alcance de quienes no hayan pasado por un trance similar. De ahí que, más adelante, Amado Blanco insista de nuevo en la importancia que la enfermedad cobra como (posible/plausible) principio interpretativo:

Parece extraño, pero así es; el hombre máquina, a pesar del taladro mecánico de su mirada, olvida, a veces, en la velocidad de sus engranajes, ciertos detalles; o pasa de largo, despistado tangencialmente por exceso de suspicacia. Porque... dentro del arte actual concédese, justamente, un valor extraordinario a todo paranoico; su arte, de un supra e infrahumanismo, llama al estudio de psiquiatras y de técnicos artísticos. La gente, aun esa gente boquiabierta de todos los paracaidas, admira; y, sin embargo, el arte tuberculoso, por sus antecedentes románticos, queda fuera de toda investigación, aun sana y serena. Y no es justo; los enfermos pulmonares de hoy convergen en su psiquis a muy diversos puntos que los tísicos de ayer, porque este padecimiento, en los bien orientados, da lugar, aun con resabios a posturas mentales hipersensibles, doblemente interesantes.

Y este es el caso de Luis Portal, que jugaba a la comba con risas de su mortal dolencia. Que hacía lanchitas de papel, para los lagos de sus horas muertas, bajo el cielo blanco de cal. Que se fue una mañana, como para un sanatorio definitivo, dejándonos, a pesar de todo, sus obras, como en espera de un lugar que en vida, la injusticia y la prisa no supieron darle. (14)

Ciertamente, resulta pertinente señalar que la enfermedad es condición determinante —y no sólo tema literario— en Luis Portal y que desde ella es posible intentar un acercamiento enriquecedor a su obra, pero no quisiera tampoco incurrir en lecturas unidireccionales y excluyentes. La tuberculosis no es un principio lo suficientemente amplio para explicar, por sí mismo, la peculiaridad de *Ataraxia*<sup>9</sup>. Creo que, con esta obra —y sin que esto signifique restar valor a su producción anterior—, Portal logra la originalidad anhelada y a ello contribuye su tuberculosis, como contribuye todo lo que hace al hombre, pero hay también una voluntad artística —de forma— que al insertar en la novela decadentista —hija, tal vez, de una sensibilidad enferma, como quería Amado— la dinámica estructural de la vanguardia y el impulso intimista de la novela líri-

<sup>9</sup> Comienza a ser muy amplia la bibliografía sobre literatura y enfermedad en el fin de siglo, pero para entender su posible rendimiento crítico es suficiente con acercarse al libro ya clásico de Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas* (Madrid, Taurus, 1996) o a los trabajos de Joan Ramon Resina, «La enfermedad como signo y como significación» (*Revista de Estudios Hispánicos* 25.2, 1991, págs. 1-55) y el espléndido «La ciudad de los tísicos: tuberculosis y autonomía» (*Anales de Literatura Española Contemporánea* 23, 1998, págs. 295-313) de Gabriela Nouzeilles, pleno de sugerencias y centrado, precisamente, en el fin de siglo.

ca, aúpa al autor hasta un nuevo territorio, permitiéndole acariciar por momentos ese logro de ser «lo que nadie había sido». Queda ahora por demostrar cómo lo consigue y cuáles son las particularidades innovadoras del texto que he venido mencionando. En otras palabras, resta describir cómo, desde una estética ya ensayada, se realiza el movimiento de apertura al que el título de este trabajo alude. Para ello es preciso adentrarse en el análisis del libro.

El texto de la novela va precedido de un prólogo («Palabras... Palabras...»), fechado en las horas finales de 1921, en el que el autor, con una actitud estudiada de cierto distanciamiento (que, curiosamente, anticipa uno de los rasgos característicos del protagonista), subraya su compromiso con un arte que es desahogo de una interioridad y que se quiere alejado de cualquier tentación mercantilista (las palabras preliminares tienen mucho de pose esteticista que se observa a sí misma con cierta ironía: «...este gesto mío [...] que yo quisiera hacer frío y elegante, y es laso, pigre...»). Portal sustenta la ficción de un arte desinteresado, necesidad interior y pura expresión de intimidad —un arte sincero, diríamos— y se siente en la necesidad de justificar ante el lector aquello que, dadas las premisas de su razonamiento, constituye una traición: hacer público lo que nació para permanecer en el silencio. En un sutil ejercicio retórico, el autor exhibe, y rentabiliza *pro domo sua*, sus propias contradicciones (que son propias, sí, pero comunes a muchos de los artistas modernos, que sufren el imperativo de una constante autojustificación):

Yo no soy mercader: Quizá por eso no seré Literato: pero confieso que lo quise ser. Y que aun hoy —ahora — en la prisa por serlo de mis torpes zancadas, aun con un pie en el aire me sorprendió, instantáneo, el contrario querer. Y pensé y resolví.

Desde mi pie salían al Triunfo los caminos:

El de la intriga sesga, chata, eficiente...

El del prestigio bien aupado en lo alto de la voz, en el guirigay del mercado...

El de estirar y laminar en operoso esfuerzo el íntimo tesoro, hasta cubrir —dorar— una labor sin vértebra, pero extendida hasta tocar en todos (siempre unos cuantos): la popularidad.

Y otros de repecho agrio, o fáciles, o clivosos...

Y otros...

Y uno más: el de la preferencia del silencio interior —voz entraña— a la vergüenza de esa propaganda... que es el que quiero, mío.

En consonancia con un arte que se postula mero desahogo de una individualidad cultivada, Portal rechaza cualquier profesionalismo:

De todos modos yo no podría ser profesional nunca. Ni querría: Lo que se repite se envilece. Toda profesión prostituye, porque es repetición, cotidianismo, limitación... En todo hay sólo una virginidad, por lo que es pura —y no ignoro a Carlyle— toda embocadura de profesión: *amateur dilettante* ...pues el profesional llega a ser un emboscado comerciante que quiere

hacer pasar por pristina pureza de entusiasmo lo que no es sino frío movimiento mecánico. (9)

Esta declaración de pureza estética que se exhibe en el umbral de la novela tiene aún mucho de finisecular y remite a algunas de las contradicciones propias del artista moderno que habían venido ventilándose ya desde mediados del siglo XIX en todo el ámbito de las letras europeas. Por otra parte, en cuanto declaración de fe, supone una actitud ante la creación literaria muy próxima al círculo de los «estetas y decadentes» del fin de siglo<sup>10</sup>. En este sentido, el prólogo (que cabe interpretar como una instrucción de lectura indirecta) no hace otra cosa que reforzar la posible adscripción decadentista del texto al que precede.

Más rentable, sin embargo, para la interpretación que propongo, resulta la «Posdata», fechada en noviembre de 1926 y que supone, por lo tanto, una relectura de la novela de 1921 desde nuevas coordenadas temporales y vitales. En ella, Portal recalca su condición de obra inacabada (que ve la luz por la insistencia de los amigos, costeadores de la edición) y anticipa, con un punto de ironía, la plural recepción de un texto susceptible de valoraciones divergentes (aunque también menciona el albur de que pueda llegar al «lector propio»)<sup>11</sup>. Es como si el autor, convertido en primer lector de su obra, redescubriera, en 1926, las contradicciones y la heterogeneidad de los elementos con los que había urdido su composición:

«Y la opinión ajena, por plural, resultará encontrada... y puedo, por juego, suponerla:

Un editor dirá: «Yo jamás lanzaría esto, tan moral, que el público desprecia»

...

Y un cura, desgañitándose: «¿Moral? ¡Libidinoso y heterodoxo: infame!»

Para un gacetillero resultará «rebuscado de léxico, afectado y etcétera.»

Pero cualquier ex-joven maurista ha de pensar que es de expresión «demasiado perspicua y muy vulgar.»

Un periférico lo arrojará de sí por «hondo», por «tabarra».

Y si cae en las manos de un filósofo acaso le haga creer que «es poco, sí; pero que algo lo aúpa la conciencia de sospechase mínimo»...

Porque no sabe, como el hombre enterado, que «eso es postura».

Un nuevo de vanguardia me acusará de estar «pringado de clasicismo».

Y un académico —¿viejo? ¿talento emérito?— de «cohonestar con exceso lo nuevo».

<sup>10</sup> Tomo la expresión del libro *Estetas y decadentes* (J. Tablate Miquis, Madrid, 1985), en el que, junto a una amplia antología de textos, se ofrecen varios trabajos iluminadores.

<sup>11</sup> No se me oculta que la insistencia en que se trata de una obra inacabada («borrador» afirma el título, «borrador incompleto» ratifican las palabras preliminares) podría «explicar» algunas de las peculiaridades que, más abajo, yo interpreto como innovaciones. Me parece, sin



Y aunque el letrado me desdène con prisa por ser yo «ingenio lego», y el placero me eche en cara que soy «un fracasado», cuento con la defensa del fracasado que me dirá «genial»... aunque menos que él: ¡Claro!...

Y de vosotros mismos, el amigo de hacer frases, como una flor de trapo para mi tumba anónima, quizás enuncie que mi borrador «tiene los necesarios defectos para ser perfecto»...

Pero seguro que el más amigo todavía: el que no leyó la obra ni nunca la leerá, vendrá a apretar mis manos, en éxtasis, sincero: — «Es una preciosidad eso, tú... ¡Colosal! ¡Estupendo!» ...»

De manera muy significativa, el propio autor, consciente de la peculiaridad de su escritura (más visible, tal vez, tras la enseñanza vanguardista), anticipa una recepción plural en la que cada lector podrá encontrar elementos suficientes para disentir/asentir. A la altura de 1926, Portal subraya, en un guiño cómplice, el carácter heterogéneo —de amalgama— de su novela. Con este gesto —y poco importa que no se afirme abiertamente— reivindica ante su público la originalidad de su obra (¿qué mejor demostración de originalidad que su irreductibilidad categorial? Responder a una categorización plural, significa, por último, no responder a ninguna de las categorías vigentes).

Así pues, la novela misma se ofrece enmarcada por las palabras del autor, y el marco verbal reproduce, con claridad, las tensiones internas al propio texto novelístico. Si el prólogo parece mirar hacia el pasado, subrayando, tal vez sin pretenderlo, el carácter epigónico de la novela, la posdata apunta hacia un presente —el de la lectura— en el que el texto aparece sobre un imaginado escenario metamorfoseado en una realidad de perfiles indefinidos y fluctuantes imposibles de fijar con claridad.

Ahora bien, si, dejando de lado, por un momento, los «paratextos» —Genette *dixit*— abordásemos *Ataraxia* a partir del argumento y del asunto tratado, tendríamos que hablar de una novela subjetiva («novela introspectiva», la denomina el autor). Es, ciertamente, la novela de las interioridades de un alma —de un intimidad— y en ella Portal ofrece la anatomía espiritual de un protagonista que el lector estará tentado a reconocer como perteneciente a un linaje bien explotado por la literatura precedente. Abel Fernández es un pariente no muy lejano de Antonio Azorín, de Osorio, de Hurtado, o de Alberto Díaz de Guzmán, entre otros muchos. Con ellos comparte inquietudes vitales, preocupaciones ideológicas y filosóficas, dudas y limitaciones, y, al igual que ellos, cabe con holgura en la categoría del héroe decadente<sup>12</sup>. Es obvio, por lo tanto, que el eje de la novela —su

embargo, que tiene más de gesto para la galería, de pose y justificación, que de verdad irrefutable (como cuando escribe en el epílogo «Podría también sucintar unas notas o hacer otras más luengas... más la sola sospecha de no hacerlo mejor, paraliza mi acción y me desgana.»).

<sup>12</sup> Para una caracterización de esta figura, puede consultarse el trabajo de Nil Santiañez-Tió, «El héroe decadente en la novela española moderna (1842-1912)» (*Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 71, 1995, págs. 179-216). Estoy al tanto de las críticas que este trabajo ha suscitado entre quienes desearían limitar la validez de este tipo de propuestas a la etapa fini

centro de interés narrativo— lo ocupa la evolución espiritual del protagonista, desde los primeros años de su vida hasta el suicidio final (la novela de una educación sentimental —aunque educación para el fracaso, a la vista del desenlace). El narrador arranca con la concepción y nacimiento del héroe («Fue engendrado con la luz apagada; pero en el impudor de un mediodía —parteo, gritos, sangre— lloró su primer llanto», son las frases con las que se inicia la novela) y tras una brevísima referencia a sus progenitores, centra sus esfuerzos en la presentación de una personalidad compleja, hipersensible, rica en matices, condicionada —y es un detalle revelador— por el ascendiente de una madre impositiva y férrea que trata de moldear, poco a poco, la voluntad del hijo (hay posiblemente en la obra un importante componente autobiográfico). Los sucesos externos son mínimos —casi no hay acción— y lo que predomina es el retrato interior.

El lector se encuentra ante un personaje aquejado de un excesivo cerebra- lismo y en el que se manifiesta un más que notable afán de saber y de apre- hender intelectualmente el mundo (por eso su nacimiento real —no el del regis- tro civil, sino el verdadero— se produce el día en que descubre que los Reyes Magos no son lo imaginado y este hecho, casi paradójicamente, no supone una desilusión, sino un momento de exaltación: «¿No era eso la vida... el esfuerzo por saber, la alegría de saber?... ¿No estaría la tristeza en la obstinación alta y terca de lo que cerca la Verdad: sima del Todo o eminencia de Nada?» [23])<sup>13</sup>. El predominio de un componente intelectual en el personaje explica su tendencia a la contemplación, que se impone frente la acción, y que desemboca en la cre- ación de un universo propio<sup>14</sup>. Abel puede ser considerado por ello un dese-

secular (véase, por ejemplo, el trabajo de Donald L. Shaw al que me refiero en la nota 2), pero creo que los rasgos destacados por este crítico son válidos, *al menos*, para el fin de siglo. Por otra parte, en *Ataraxia* se exploran — sin ningún tipo de compromiso personal, lo que, al decir de Roberta Johnson, es característico de los novelistas del 98 y del 14 (*Fuego cruzado. Filosofía y novela en España. 1900-1934*, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1997) — un amplísimo conjunto de ideas y nociones filosóficas recurrentes en los novelistas finiseculares (voluntad, intelecto, acción, temporalidad, dolor...).

<sup>13</sup> Que el excesivo intelectualismo llegó a ser considerado casi una enfermedad, lo demuestran los preocupados comentarios que Rafael Altamira le dedica en su libro *Psicología y literatura* (Barcelona, Heinrich y Cia., 1905) y, muy especialmente, en los capítulos que llevan por título «Los intelectuales», «La literatura del reposo» y «Psicología de la juventud». De otro héroe aquejado de intelectualismo — Juan Uceda — me ocupo en «Una incesante inquietud: *Reposo*, de Rafael Altamira» (recogido en el volumen *Patología y literatura*, Valladolid, Anejos de la Revista *Siglo diecinueve*, en prensa). Por otra parte, resulta ilustrativo leer *Ataraxia* a la luz de *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea* (Madrid, Fernando Fe, 1894), de Pompeyo Gener. Abel parece, por momentos, un epítome de todas las enfermedades morales identificadas por Gener (pesimismo, nihilismo, egotismo decadente, melancolía, neurosis...).

<sup>14</sup> Una idea recurrente en la novela —y expresada de formas muy diferentes— es la de que la realidad es creación (ilusión) de la conciencia. Al hablar de la mujer, Abel lo expresa con claridad: «¿No es necesario inventar siempre? Hasta los hombres bastos suelen ser inven- tivos: esos que encuentran apetecibles a todas las mujeres y cuyo gusto propende hacia las

equilibrado, un enfermo —por hipertrofia del pensamiento— y el narrador se encarga de subrayar que entre él y el mundo media una distancia insalvable: su naturaleza reflexiva le impide establecer un vínculo directo —inmediato— con las cosas y con las personas y su visión es, siempre, de segundo grado (con lo que esto supone, por otra parte, de refinamiento y artificio: su goce se multiplica al sentirse gozar, de la misma forma que la palabra —el decir— potencia el sentimiento, e incluso lo crea)<sup>15</sup>. Abel observa la realidad desde fuera —como espectador— pone distancia (no «está» en ella) y es un tullido moral que, incapaz de entregarse a la vida sin reservas, prefiere imaginarla y recrearla en su interior. Su individualidad se va labrando en el trato con los demás y el conocimiento que alcanza de sí mismo es un conocimiento por exclusión («Y por exclusión se definía: no era 'así', ni 'así'... Era... lo otro: lo que se resistía al recorte neto e inmovible de la definición [ . . . ], 41). Por otra parte, tiene una aguda conciencia del dolor y de la inutilidad del esfuerzo (el logro es siempre menor que lo deseado; «deseo o cansancio ¿no hay algo malogrado o

gordas, porque puede que como los escultores que en el informe bloque 'ven' la estatua cabal, ellos consigan realizar, dentro de la carne sobrante, su venus exacta. Yo nunca podría tanto... Pero los que necesitamos ya la estatua 'sacada' ¿no acabamos también por inventarla? ¿Nuestra misma novia, tendrá, en realidad, todo lo que creemos? ¿No tendrá acaso sólo nuestro amor, y, con él: no adquirirá hasta la forma definitiva y tangible de su pantorrilla, otra forma, que será 'nuestra' forma?...» (82-83).

<sup>15</sup> «Fuera de lo Presente, lo demás no son más que palabras de lo que fue... o de lo que se espera: sueños, invenciones, mentiras. Sólo el Presente es cierto; pero, sin palabras, hasta él se sentiría aislado, se desharía primero; pues mientras la inquietud no queda recibida entre ellas, para verla delante, casi no es nada... La forma de la vida está hecha de ellas: Si se ordenan con belleza son poesía; con lógica, razones; si entre los más las sancionan, son leyes... Y una palabra al acusarlo crea el amor, y otra crea el odio. La esencia no está en ellas, pero ellas la denuncian. [...] Decir es sentir más, multiplicar el sentimiento y hacerlo hasta para nosotros, cuando casi ha pasado, cuando se nos está desprendiendo, muriendo... Así, hablar es crear... Y te hablaría sin cesar si las palabras, también, no limitasen y desviasen...» (100-101). Por otra parte, es fácil comprobar que Abel responde al 'tipo' descrito por Santiañez-Tiód: «[...] el héroe decadente constituye la culminación de la subjetividad moderna. Un marcado cerebralismo, una imaginación fecunda, en ocasiones indomable, una preferencia por la vida contemplativa, un constante autoanálisis, a menudo a costa del amor propio: el héroe decadente gusta de experimentar con su yo, delata una marcada preferencia por los juegos de máscaras (porque «todo lo que es profundo», dirá Nietzsche, «ama la máscara»). Nada ni nadie escapa a su poderosa capacidad de reflexión.» («El héroe decadente...», 185). «A causa de su cerebralismo, el héroe decadente se ve abocado al escepticismo y, con harta frecuencia, a la paralización de su voluntad. La falta de ideas fijas y el exceso de actividad reflexiva sólo consiguen desmascarar los puntos débiles de todas las ideologías o disciplinas por las que se interesa el héroe decadente. Podría decirse que el héroe decadente personifica el constante ir y venir de Bouvard y Pécuchet por las distintas ramas del conocimiento humano: empieza mil proyectos, pero no puede terminar ninguno, tanto por escepticismo como por cansancio emocional y por falta de auténtico entusiasmo.» («El héroe decadente...», 191). Por otra parte, esa autoconciencia de Abel: ese constante verse a sí mismo en perspectiva, explica otro de los rasgos característicos de Abel: su agudo sentido del ridículo.

prematureo en todo?» se pregunta Abel, 108), que le impide embarcarse en cualquier proyecto activo. Como le señala Aurea —su amor posible— en la carta de despedida, el problema radica en un planteamiento maximalista: «Tu aparente desgana quizás no sea más que una coerción de tu ambición: pensar: o todo o nada: y como sabes que el todo no es posible, en el nada te quedas...» (143)<sup>16</sup>. A esta retracción ante la vida, fruto inicial del intelectualismo, contribuirá, también, la enfermedad —la tuberculosis— que cobra protagonismo en el texto a partir de la pág. 157 (aunque ya antes se había establecido un paralelismo entre conciencia, dolor y enfermedad, 120; y entre enfermedad/amor y muerte/reposo, 92). El mal que aqueja a Abel, y que le lleva al aislamiento físico (ese mundo cerrado de los enfermos y convalescientes), tras su discurrir por diferentes ambientes mundanos (la ciudad moderna, la universidad, el cabaret...) es presentado en la novela como elemento diferencial que potencia aún más la distancia y agudiza la sensibilidad hasta la hiperestesia. Llegado a este punto, y ante la imposibilidad de paliar la angustia de una existencia condenada a una perenne frustración, brota la tentación del descanso: el ideal será, entonces, la ausencia del deseo, la ataraxia a la que se refiere el título. Como enseñan en particular sintonía Schopenhauer y Kempis —citados expresamente en más de una ocasión— el deseo es fuente de dolor y su anulación —la renuncia— la única garantía de bienestar. Pero ésta constituye, al mismo tiempo, la antesala de la muerte. Ante el vacío («ni atraído por nada, ni ya por nada espoleado», 189), al que, casi por casualidad, llega el protagonista, surge la atracción del abismo. No puede extrañar, entonces, que el personaje, empapado de pesimismo, termine por recalar en un nihilismo autodestructivo que ratifica su rechazo a la vida. Recluido en su enfermedad, y sin ningún asidero vital, el personaje hace balance y toma conciencia de su nuevo estado:

Abel no estaba triste. Ni alegre. Pero sí solo, vacío, demasiado sin lastre. Había vivido siempre solitario, pero, entonces, su soledad misma lo acompañaba, porque latía en ella, en pulso, el dolor de estar solo. Y era precisamente ese dolor el que lo sostenía boyante.  
Y por eso al sentirse abandonado por su dolor, Abel se encontró al improviso, preparado: ¿A vivir? ¿A Morir?  
Vivir... Morir...:

<sup>16</sup> Unas líneas más adelante, Aurea le ofrecerá a Abel la receta de su salvación: «Sálvate Abel. Hazte inocente; olvida tu sapiencia del límite y camina haciendo un fin de cada paso sin que deje de ser cada paso un principio... Vuelve a la infancia o a la ingenuidad de los nuevos que, al topar con las ideas comunes, creen que las inventan, y, al gozar, que descubren el placer; y sin pensar que en toda consecución se halla un conformamiento, estrénate y robórate a ti mismo, como otros, cada día...» (144). Esta modalidad de abulia, en la que incurre también el Alberto Díaz de Guzmán de Pérez de Ayala, fue denominada, sagazmente, por este autor «abulia por el deseo de totalidad». Así lo hace en un fragmento de su *Ante Azorín* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1964, págs. 77-78), que Andrés Amorós recoge, por su parte, como apéndice en su edición de *La pata de la raposa* (Barcelona, Labor, 1979, pág. 321).

Palabras mellizas entonces para Abel: balanza en fiel... No sabía. No deseaba nada. Y, sin pretenderlo, alcanzó Abel la calma descansada en la total carencia de apetitos: desiderátum búdico.

Y por la noche dilatada, no la risa de Dios, un cantar comunero de amores y dolores —incomprensibles ya— pasaba... (195)

De ahí que se renuncie a la vida:

La vida era deseo; pero él renunciaría a la vida... ¿Gozoso? No sabría decirlo: ya era un estado fluctuante, indiferente, pero conformativo: sin la virtud cristiana de la resignación que aun levanta la esperanza del Cielo... Era un estado desesperanzado, fofo, penetrado de un tibio apetito de descanso, y transido por una acaso intelectual e inteligente felicidad —feliz porque se sabe—sosa, pero aparentemente inquebrantable.

Y aquella Paz, casi sólo promesa, se le antojó tenerla en posesión a Abel... (196)

El fantaseo con la muerte es el primer paso hacia su aniquilación definitiva. Y ante ese final ya aceptado (imaginado, incluso, en sus detalles más nimios), no cabe ningún consuelo trascendente. Abel es ajeno al sentimiento religioso, aunque se maneja perfectamente en los recovecos una religiosidad intelectualizada, convertida en argumentos de disputa. De hecho, muchas de las páginas finales están dedicadas a las conversaciones que sostienen Abel y el Padre Mauro, y en las que éste último lucha, desesperada e inútilmente, por atraer al primero al seno de la fe. Sin lazos con el presente o con el pasado («Miró a la vida buscando un lazo. Nada. Miró al recuerdo, ovidando todo antiguo dolor. Nada. Padres, amigos, familia impuesta, familia de elección... Nada lo retenía. Estaba desatado». 205) Abel elige su muerte con indiferencia, y con igual indiferencia parece responderle la naturaleza: «La tierra, torciéndose, volcaba el cadáver —que aún tenía vivo en el pulso el reloj— contra el roso claro flabelado del sol que emergía inalterable, diario...» (210). Su muerte es un tránsito ligero, horro de dramatismo y con plena aceptación («Se va mi vida, lisa, fluente... [...] Sabe que muero amando, sin pensar en los seres que me dieron la vida, ni siquiera en la Vida que me ha dado la muerte... Siempre viví un poco muriendo... Viví triste; pero ahora muero sonriendo...», 209).

El resto de los personajes (no muchos: Aurea —el amor posible y, a la postre, insuficiente—, Pablo, Marina, el Padre Mauro, unos pocos más meramente incidentales...) sirven sobre todo como piedra de toque que ilumina para Abel nuevos territorios de la realidad y le permite profundizar en su interioridad (no sólo descubriéndola, sino también creándola).

No pensaba en tener una doctrina. Ni la buscaba, ni la huía. Abierto a todo, entre las sensaciones que iban dando relieve a la rasa tabla de su alma, escogía las de más ecos interiores. Y —pensar es sentir— después, la detersiva dialéctica de los demás lo iba rodando, puliendo; pero sin arrastrar lo íntimo, ingente.

Quien más lo descubriría era quien más lo atacaba. La oposición era la que le hacía caer en necesarios razonamientos, en sí mismo. Y la interpretación, en palabras, de su sentir, iba adquiriendo jerarquías de argumento.

Y así llegó a su conocimiento: no de un modo intuitivo, sino analizándose, contrastándose, de fuera a dentro; por yuxtaposición más que por crecimiento; viendo en sí más que realidades sustantivas, diferencias adjetivas. (41)

En algún caso, además, las figuras que le rodean acaban por sufrir una dolencia espiritual similar a la que a él le aqueja. Aurea misma se «contagia» (y, de nuevo, la expresión médica) temporalmente de su dolorosa autoconciencia:

Tú me contagias... Porque yo no era así... Era... como esa gente que va en la calle sonando sus pisadas, sin llevar cuenta de ellas, y que, del ruido, hacen ritmo y espuela de su andar... Un día, cualquier día, la vejez las sorprenderá súbita y aunque les duela, entonces, habrán vivido sin la tortura del análisis... Yo, antes, sentía inquietudes por lo primero de las emociones, pero era alegre... Tú destruiste esa virginidad de mí, haciéndome pensar sobre cada pisada, y sentir pena de los pasos perdidos... Pero no me quejo de ti. También subiste a lo sumo mi goce... Sólo hay la diferencia de que ya todo me parece viejo, de que ya puedo anticiparme a todo. (120)

Y también Marina, la «gozadora», revelará, en un momento de sinceridad, la dimensión trágica de su aparente, e inagotable, hedonismo. El pasaje en el que pone de manifiesto el simbolismo plural de la sortija que siempre lleva consigo (y que sirve como ilustración de portada) es claro al respecto:

Tallada en la dureza de un ágata anular subía hacia una rosa un diminuto caracol monstruoso formado por un humano cuerpo, adolescente y en espasmo de gusto o de dolor, saliendo de la concha de una calavera irónica...

Y la voz de ella se desnudó y gimió:

Cuando lo hice pensaba representar mi vida... Ya sé que, como símbolo, un caracol es... ¿Pero es que no tendremos todos, cerebralmente, algo de esos moluscos?... Para mí, entonces, quería ser como mi hambre diaria de gozo o de pura belleza, que aun llevando consigo la decepción mortal, aspiraba a su pan: al perfume imposible, para alcanzar el cual había que subir por caminos de espinas, y, como en mi sortija, una u otra al transir los sentidos, podía, por caso, llegar al corazón... Pero también puede significar que la sensualidad lleva detrás de sí a la muerte, dejando un rastro de baba plateada, o que es el ansia de placer acaso sólo saliente del cerebro, aunque en la carne se hinque la espina dolorosa... No sé... No sé... Ni voy alegre, Abel: que voy martirizada: porque como esto siempre: Mientras dure el deseo durará el dolor nuestro... (172-173)<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Resulta curioso comprobar el gusto de Portal por lo ambivalente, lo ambiguo, lo plural y complejo (lo indecidible, en definitiva). Si la sortija puede representar en su simbolismo una cosa u otra (al igual que el espasmo puede ser de gusto o de dolor) *Ataraxia* puede ser considerada, simultáneamente, moderna y antigua, ligera y profunda...

Junto a estos temas, sólo apuntados, surgen interesantes consideraciones sobre la imaginación, el lenguaje, la emoción estética, la filosofía y la moral... (es decir, multitud de digresiones filosóficas, sociológicas o psicológicas, lo que, por otra parte, es muy frecuente en este tipo de novelas).

Ahora bien, dejando de lado los aspectos temáticos, cometeríamos un error si esta descripción de la novela nos llevase a identificarla, sin más, con el tipo de relato psicologista a la que nos había acostumbrado el realismo/naturalismo (todavía vigente incluso en muchas de las novelas rupturistas). Ni tan siquiera a esa versión de subjetivismo radical —por otra parte, tan moderno— que ejemplifica la narrativa de Proust. De la primera, le aleja la perspectiva utilizada; del segundo, el principio de síntesis y la organización textual de los materiales empleados. Y Portal se encarga de señalarlo porque *Ataraxia* ofrece explícitamente algunas de las claves de la poética a la que responde la novela. En el curso de una conversación entre Aurea y Abel se menciona el libro «macizo» de un autor francés (¿Proust?) y tras la pregunta «¿Está bien este autor francés?... ¿Lo llevo?», se inicia el siguiente intercambio:

— La primera lectura no interesa. La segunda no sé si se hace. Es tan lento como la vida, o más. Y más frío.

— ¡Ah, pues entonces!... El encanto de las novelas está en que sirven zumo de vida y no vida... De la del hombre más interesante, cuánto habría que quitar para que interesara!... Por eso el libro grato no es el espejo que refleja exactamente lo largo del camino con su polvo de leguas sin nada ni nadie, sino el que copia los momentos mejores, los recodos con árboles, los paisajes amenos del alma ¿no?

— Sí, sí: estamos de acuerdo. Eso que pides no es del todo sincero; pero en la novela más natural y exacta, si es buena, hay ficción, correlación deliberada, oficio. Y es que el arte no es acumulación, sino selección, pero apasionada... aunque no lo parezca... Pues ese autor acumula sin descanso y debe gozar mucho cuando escribe; pero acaso sin espasmo... Tiene asombrosos aciertos de introspección; pero nos lleva a rastras, para llegar a ellos, por el camino polvoroso de su rebusca. Se acerca tanto a la sensación que para el lector la malogra, porque éste necesita distancia... Cuando agrada un paisaje nadie se tira al suelo para ver, hierba por hierba, de lo que se compone; y en la gustosa sensación de tener en la mano una mano querida, debe bastar el tacto, sin pedirle prestada su lupa al dermatólogo, para contar los poros... (86-87)

El exceso de análisis mata la novela, sugiere Abel en su respuesta. Y a la poética implícita en estas líneas se ciñe fielmente *Ataraxia*. Portal huye de los análisis demorados, morosos, y se apoya primordialmente en la sugerencia, en el detalle significativo. En la novela no se describen con pormenor los mecanismos psicológicos del personaje ni se analiza su desarrollo espiritual estableciendo una línea de causalidades y consecuencias (Abel no es presentado desde fuera, como un «caso»). Lo que el autor pretende es, tan sólo, iluminar momentos reveladores («epifánicos», según la terminología joyceana), de tal forma que el lector asiste a una secuencia de instantes significativos. Al hacerlo así, Portal

acerca al lector a esa conciencia imaginada, pero ésta no es aprehendida por el narrador como objeto —no está cosificada, convertida en objeto de análisis pseudocientífico—, sino que se revela ante el lector en su dinámica íntima. La novela es un viaje a través de una conciencia y el lector, confinado en el espacio mental del personaje, asiste a la experiencia «interiorizada» de la realidad.

Por eso, aunque la fórmula elegida para organizar el relato sea la tercera persona, la focalización es, por lo general, interna (son muy pocas las ocasiones en las que el narrador describe a Abel desde fuera, enjuiciando o valorando su comportamiento) y lo que cuenta es la conciencia —haciéndose, en proceso— del héroe<sup>18</sup>.

De hecho, el texto participa, en gran medida, de la naturaleza del diario (fragmentación, fijación de lo instantáneo, inmediatez, anecdotismo...). Y esto explica, por otra parte, la particular estructuración del material (tan novedosa) que ofrece el autor. El texto es una sucesión de breves fragmentos —alcanzan la cifra de 195—, sin numeración ni título, de una extensión muy variada (ocupan desde tres líneas hasta varias páginas) y de muy diversa naturaleza (a veces son meros apuntes, en otras ocasiones, estampas líricas, a veces, digresiones pseudofilosóficas, en otras, muy pocas, son un verdadero relato). Esos minicapítulos se ofrecen yuxtapuestos sin que existan, en la mayor parte de los casos, nexos conectivos. Aunque siguen, latamente, una línea cronológica, no hay casi nunca transiciones explícitas, ni el narrador se preocupa de establecer entre ellas relaciones explicativas (puede decirse que no es tanto un relato como una sucesión de fragmentos: la yuxtaposición de materiales con los que reconstruir —sumar— una vida, pero teniendo muy presente que quien realiza la operación final no es el narrador, sino el lector). Unos ejemplos servirán para explicar lo que quiero decir:

Un retrato: mofletudo, inexpresivo y úbero. La nariz como un bigaro. Repeinado el plumón.

\* \* \*

Pronunció bastante pronto:

Abb... App... a... Engue...

El se entendía. Su madre, a veces...

También tocó palmitas precozmente y dijo adiós con ambas manos; pero cuando su mamá, por lucirlo, lo instaba a repetir, él se hacía el bobo. No se sabe si adrede.

El no lo supo nunca.

Sus impresiones de infancia no habían de quedarle tan definidas como queiría Freud. Habían de presentársele más tarde en el recuerdo, sin orden e incompletas: en un esquema semoviente con un tanteo de integración.

\* \* \*

<sup>18</sup> Aspecto éste que es, como han señalado los estudiosos, definitorio de la novela lírica (Ralph Freedman, *La novela lírica*, Barcelona, Barral, 1972; Ricardo Gullón, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984; la introducción de Darío Villanueva a *La novela lírica*, Madrid, Taurus, 1984).



En puridad lo reñían porque se limpiaba los besos con la manga, y tardó algo en aprender a hacerlo con disimulo: porque era inevitable: la huella húmeda en la mejilla, la aprensión solamente, le hacía sufrir hasta que conseguía estregarla.

\*\*\*

Tuvo un miedo difuso a los destripadores que, según las criadas, andaban buscando el unto y una envidia concreta a un amiguito que se pudo malo de coaxalgia y a quien paseaban en coche

\*\*\*

[...]

Otro retrato:

Montado en un triciclo que no es suyo. Susto en los ojos expectantes del pájaro que promete el fotógrafo... que ha de quitarle, al fin, el triciclo... Por eso lo tiene poseído por las dos manos, que el deseo ensancha.

\*\*\*

Tardes de otoño. Sol de la carretera. Con otros niños y con sus muchachas. Pateos en los erizos hasta hacerlos parir castañas inmaduras. Juegos prohibidos con el agua estantía de las cunetas, desoyendo protestas de las fámulas. Y, una vez, en un carro, de paso, vieron a una mujer demente, greñuda y esclisiada —pretexto para hacer un ovillo de ligas— y a la que conducían al manicomio. Se acercaron. Pero ella, al verlos, lanzó una risa tan larga y desahogada, que los espantó y que los hizo aquella tarde, a todos, buenos.

La memoria de Abel retuvo el grito-risa. El miedo lo olvidó.

Y volvieron a jugar, a apedrear los árboles, a esconderse tras de los setos en cosecha de moras o para picardías insípidas, y hasta, en una ocasión, para admirarse ante la negrura inguinaria de una criada, en cuclillas. (14-17)

Todos estos fragmentos, separados gráficamente en la novela, ofrecen breves instantáneas de la infancia de Abel, sin ningún tipo de precisiones temporales (la temporalidad de la novela es vaporosa, vaga, imprecisa, de modo tal que, propiamente hablando, no hay sucesión temporal: las imágenes confluyen y se funden para ofrecer, como en los poemas, una visión de conjunto, la del «yo» protagonista).

En cuanto a la perspectiva, bastará un par de capítulos para revelar la dinámica textual.

Prima noche. Abel pasea. Deja atrás los muelles donde un acordeón ganguea una alegría de víspera de lunes, y un organillo concentra deseos rijosos que, bailando, se restregan... Carretera que va al faro y que se agarra a la peña que entra al riesgo del mar. Ruido y luz escapadiza, que acuchilla la tiniebla, de un «auto» que pasa... Después ensombra la carretera y a su vera queda el Camposanto donde los grillos, insomnes, liman la noche. En las lejanas casas, velan bombillas anémicas...

A espaldas de una capilla con aspilleras de primitiva bélica fortaleza y atalaya que deposita en sí una santa carillena traída por las olas a entronar una cueva, Abel está sentado, torrero en su inquietud interna.

Del mar libre anchuroso, o del metido brazo de tierra marinera, o de la intercadencia de la marea en el acantilado, o de la soledad, o de la fija luz del

faro, cerca, o de la bicolor y cambiante de otro faro lejano, le llegaba una tristeza tan cabal, que Abel, transido de ella, no pensaba siquiera que de su propio ser manase tanta pena, capaz de untar mar y cielo... aunque acaso eso fuera. Y pensaba:

Hay quien tiene palabras para las emociones que le faltan, como otros tienen que dejar éstas desnudas e invisibles por carecer de aquellas... Mi emoción de ahora es como agua o cantera... Es roca entera que necesita el barreno y el pico de la palabra para labrar los cubos y hacer pared... si no, quedará en peña... O es agua a la que falta el vaso que la junte y concrete y la separe en forma, y la lleve a la sed —sed de imagen devuelta— si no será agua suelta... Pero ¿para qué la tarea de la interpretación? Debo vivir esta emoción sin denunciarla: dejándola agua o piedra... venga de fuera a mí o salga de mí a fuera: porque su forma —prosa o verso, palabras— seguirá siendo molde y no sustancia... Pasado ya el momento de alumbrarla e ida con él la emoción momentánea no quedaría más que una expresión yerta, como vestido usado que se presta o se da a la ajena indigencia, aunque los vanidosos poetas quieran vivir por ella... No: mejor vivir mudo, pequeño y sin conciencia: grano de polvo del camino de todos, o agua en el hontanar, o piedra en la cantera... Abel siguió su andar. La intermitencia bicolor del faro volteaba lentas hoces de luz que segaban los riesgos del mar llano... Por el cielo, la raya de una estrella. (142-143)

El contenido de la reflexión de Abel —las palabras monologantes del personaje— viene encerrado en un marco textual de percepciones e imágenes (muy innovadoras, en más de una ocasión, como esos grillos que «liman» la noche) que remiten igualmente —y sin decirlo— a una conciencia que muy bien pudiera ser del protagonista<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Como ya señaló agudamente Ortega, anticipándose a las modernas teorías sobre la metáfora, en el «Ensayo de estética a manera de prólogo» que precede a *El pasajero*, de Moreno Villa, la imagen —o la metáfora, propiamente dicha, porque Ortega no establece una distinción tajante— supone la coexistencia de tres elementos: aquellos, A y B, que se ponen en relación (vehículo y tenor, en otra terminología) y el «lugar sentimental o la forma yo de ambas» (el ensayo está recogido en *Obras Completas*, VI, Madrid, Alianza, 1989, págs. 247-264). De ahí que la metáfora sea, necesariamente, un instrumento lírico, ya que supone una conciencia (el espacio mental en el que confluyen los otros dos elementos) en proceso, en su dinamismo (captada en el vaivén, peculiar, que lleva de A a B). Por eso «si el idioma nos habla de las cosas, alude a ellas simplemente, el arte [mediante procedimiento metafóricos, habría que añadir] las efectúa». Sin entrar en más honduras, resulta claro que Portal emplea en *Ataraxia* dichos procedimientos y que tales recursos serán característicos de la novela vanguardista posterior (aunque el traer a colación a Ortega sugiera, por sí mismo, la denominación, tan habitual, de novela deshumanizada, resulta más conveniente prescindir de una etiqueta que, salvo que la sometamos a un prolijo proceso de precisiones, resulta confusa y desorientadora). Tal vez sea también el momento de señalar que el propio texto de Portal recoge la alusión a un «preeminente pensador de ideas malabáricas» (74) que diserta en la Residencia de Estudiantes y que muy bien podría ser Ortega. Todo esto nos aleja, obviamente, del decadentismo finisecular y nos aproxima —con todas las limitaciones que se quiera— a la vanguardia.

En otras ocasiones, en las que ni siquiera aparece la reflexión, es más claro todavía el carácter lírico que adquiere el texto (y que no es un lirismo externo, el de un narrador que adorna con imágenes inusuales, porque remite a la conciencia narrada). Así, por ejemplo, un viaje en tren, del que nada se dice —el lector debe inferir que Abel retorna a Madrid—, queda convertido en una sucesión de imágenes y alusiones:

Castilla. Agosto fina. Sed. Todos los tópicos. Los pueblos ya panza al sol amane-  
ciente: techos algaidos y barro y adobes: hambre, o piedras antiguas en  
ruinas: orgullo.

Una era que queda en faena de trilla y aviento. El grano acervado. Más cam-  
pos paniegos. Cotos y dehesas. Cabras y carneros al cuidado de un hombre sen-  
tado, inmóvil y casi vegetal bajo un cielo alto que un nordeste antiguo hizo  
duro como de cristal para que los vencejos —ya idos— patinasen en él y lo  
rayasen con su diamante de chirrido. Pero aun sigue unido y en su azul espe-  
jado una última cigüeña duerme su vuelo estilizado.

• • •

Unos labriegos sobre el terruño labradero: nadie.

Unas doncellas en una estación: nadie.

Porque por engreída y levantada que su individualidad fuese, su personalidad  
se borraba, sorbida por el Todo...

Y el mismo Abel, espectador hiperestésico y afirmado individualista, era tan  
nadie como unos u otras, pues aunque como ellos, al mirar, se hiciese cen-  
tro o vértice, recogiendo en su retina, en visión lata, todo de todos, lo visto  
continuaba ajeno a la personal sensación... (146-147)

El paisaje castellano, tantas veces descrito en la literatura precedente (hasta haberse convertido en una suma de tópicos, a los que, precisamente, alude el pasaje) queda convertido aquí en una sucesión de sensaciones y percepciones intelectualizadas y fragmentarias que sugieren una realidad interior —pivote, centro o vértice invisible— reconstruible por la conciencia lectora (el mismo principio que rige la estructura general de la novela, gobierna la organización interna de muchos de los capítulos). Lo que se le ofrece al lector es un conjunto de datos de conciencia, de modo que «el momento de percepción se constituye en el centro de la acción» y el lector se enfrenta directamente con los «mecanismos mentales del personaje»<sup>20</sup>. Portal se alinea así con un empuje renovador que supone la versión narrativa de la modernidad estética.

Queda claro, entonces, por qué y cómo Portal se aleja con *Ataraxia* de la poética dominante en la novela realista (y a la que responden, en gran medida, sus textos anteriores —mucho más convencionales). Al optar por el lirismo y el fragmentarismo formal, se desplaza hacia un nuevo territorio de sorprendente modernidad, y lo que podía haber sido un brote tardío de la novela finisecular

<sup>20</sup> Las frases citadas son de Gullón (*La novela lírica*, pág. 19).

—con toda la riqueza ideológica que queramos, pero cuajada en moldes estéticos ya ensayados— deriva hacia los terrenos de lo no hollado. Por otra parte, es claro que *Ataraxia* no es, propiamente hablando, una novela de vanguardia, pero resulta igualmente evidente que no es tampoco una novela representativa del decadentismo al uso (la novela de Hoyos, para utilizar un término de comparación conocido, aplicaba el instrumental descriptivo y narrativo del naturalismo a realidades tal vez más «exóticas», mientras que Portal activa —pone en juego— nuevos recursos)<sup>21</sup>. Y en esa peculiar combinación de elementos reside el secreto de su goce estético y la garantía de su originalidad. En eso no se equivocaba Portal.

<sup>21</sup> Fragmentarismo y mecanismo metafórico apuntan hacia la vanguardia, pero eso no significa que *Ataraxia* sea una novela plenamente vanguardista (sucede un poco como con los experimentos de Azorín, perspicazmente analizados por José M. del Pino en su libro *Montajes y fragmentos*, págs. 75 y ss. ). Más aún —y sigo de nuevo a Pino— el final cerrado que supone la muerte del protagonista demuestra que, tras el fragmentarismo visible, sigue existiendo una poderosa «poética orgánica» escasamente rupturista. En cualquier caso, el interés del texto reside, como he tratado de demostrar, en la coexistencia discursiva de un paradigma «gastado» (textualizado, no simplemente supuesto, y que actúa como fondo) y un desplazamiento innovador (al que denomino apertura estética).