



Memorias. Revista Digital de Historia y  
Arqueología desde el Caribe  
E-ISSN: 1794-8886  
memorias@uninorte.edu.co  
Universidad del Norte  
Colombia

Marrugat i Doménech, Jordi  
"En la boca de las nubes" (A la boca dels núvols) y con los pies en el suelo. Ramon  
Vinyes: contra la literatura, la vida  
Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe, núm. 3, 2005  
Universidad del Norte  
Barranquilla, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85520311>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](http://redalyc.org)

**“En la boca de las nubes” (A la boca dels núvols) y con los pies en el suelo. Ramon Vinyes: contra la literatura, la vida<sup>1</sup>****Jordi Marrugat i Doménech** [ [jordimarrugat@hotmail.com](mailto:jordimarrugat@hotmail.com) ]**Resum**

Aquest article proposa una lectura unitària del volum de narracions de Ramon Vinyes *A la boca dels núvols* (1946). A més, va a les fonts de les quals sorgeix l'estètica del llibre - la narrativa catalana i europea dels anys 20-30 i el pensament teòric de Vinyes - per tal d'explicar com l'autor decadentista de *L'ardenta cavalcada* (1909) acaba per escriure un llibre tan allunyat dels posicionaments que havia mantingut durant el Modernisme. I és que si el 1909 Vinyes decantava la balança de la dicotomia art-vida cap al primer d'aquests termes, el 1946, després d'haver viscut una guerra civil i dues guerres mundials, la decanta radicalment cap al segon. Així, el lector podrà trobar suggestives comparacions entre Vinyes i escriptors com T. Gautier, Villiers de l'Isle Adam, Gabriele d'Annunzio o Gabriel Alomar pel que fa a la seva època modernista; entre Vinyes i Malraux, Saint-Exupéry, V. Woolf, Joan Oliver o Salvador Espriu pel que fa als anys 30; i entre Vinyes i Pere Calders o Lluís Ferran de Pol, pel que fa a l'exili.

**Resumen**

Este artículo propone una lectura unitaria del volumen de narraciones de Ramon Vinyes *En la boca de las nubes* (1946). Además, va a las fuentes de las cuales surge la estética del libro - la narrativa catalana y europea de los años 20-30 y el pensamiento teórico de Vinyes - para explicar como el autor decadentista de *La ardiente cabalgata* (1909) acaba por escribir un libro tan alejado de los posicionamientos que había mantenido durante el Modernismo. Y es que si en 1909 Vinyes decantaba la balanza de la dicotomía arte-vida hacia el primero de estos términos, en 1946, después de haber vivido una guerra civil y dos guerras mundiales, la decanta radicalmente hacia el segundo. Así, el lector podrá encontrar sugerivas comparaciones entre Vinyes y escritores como T. Gautier, Villiers de l'Isle-Adam, Gabriele d'Annunzio o Gabriel Alomar por lo que se refiere a su época modernista; entre Vinyes y Malraux, Saint-Exupéry, V. Woolf, Joan Oliver o Salvador Espriu, por lo que se refiere a los años 30; y entre Vinyes i Pere Calders o Lluís Ferran de Pol, por lo que se refiere al exilio.

**Abstract**

This article proposes a unitary reading of Ramon Vinyes' short stories volume *Being in the cloud's threshold* (1946). Furthermore, it explains the sources of this book's aesthetic layout - 20s and 30s European and Catalan prose fiction, and Vinyes' theoretical thinking - in order to achieve an understanding of the fact that the decadentist author of *The blazing cavalcade* (1909) ends up his career writing a book so distant from the ideas he had defended during the Modern style period: in 1909 he defended art as a measure for life while in 1946, after living a Civil War and two World Wars, he defends life as the only possible source and destination for art. Thus, the reader will find suggestive comparisons between Vinyes and writers like T. Gautier, Villiers de l'Isle-Adam, Gabriele d'Annunzio or Gabriel Alomar, when talking about the Modern style period; between Vinyes and Malraux, Saint-Exupéry, V. Woolf, Joan Oliver or Salvador Espriu, when talking about the 30s; and between Vinyes and Pere Calders or Lluís Ferran de Pol, when talking about their exile after the Spanish Civil War.

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido realizado con el soporte del Departamento de Universidades, Investigación y Sociedad de la Información de la Generalidad de Cataluña y del Fondo Social Europeo. Debo mi más sincero agradecimiento a la Universidad del Norte de Barranquilla por la invitación a participar en las “Segundas Jornadas de Estudio Ramon Vinyes” en las que fue leído; al Departamento de Filología Catalana de la Universidad Autónoma de Barcelona, especialmente a Jordi Castellanos, por hacer posible que esta invitación llegara a puerto; y a Núria Santamaría y Jordi Lladó.

## Algunos modelos europeos de los años 30

Después de la proclamación de la República en 1931, Ramon Vinyes regresó de Colombia a Cataluña para participar desde varias plataformas culturales en la construcción nacional catalana. Durante los años siguientes, pues, Vinyes actuará públicamente representando un modelo de escritor que no era nuevo para él pero que, como consecuencia de las circunstancias históricas, sobretodo de la guerra civil, tendrá unas implicaciones diferentes a las que había tenido hasta entonces. Se trata del modelo de escritor comprometido activamente con la lucha política de las izquierdas y la culturización de las clases populares. Además, en el caso de Vinyes el hecho de representar este tipo de escritor potenciado desde la primera guerra mundial, implica la vinculación a una serie de estéticas y de modelos literarios presentes tanto en la Europa como en la Cataluña de los años 30 y que explican que el autor de una obra narrativa decadentista como *La ardiente cabalgata* (1909) acabe por concebir los cuentos de exilio de *En la boca de las nubes* (1946).

En 1928, Julien Benda publicaba en París una obra que obtendría una gran resonancia internacional, *La trahison des clercs*. El escritor francés denunciaba en ella el hecho de que la clase que llama clérigos (los individuos dedicados al arte, la ciencia o la especulación metafísica) hubiesen dejado de lado su reino intemporal para dedicarse a “pasiones terrenales” como la política y la exaltación del nacionalismo. Y no tan solo esto, sino que, además, habían dejado que este tipo de actividades pasaran a formar parte de su obra intelectual. La denuncia es muy significativa de lo que está sucediendo en la Europa del momento: ya no estamos hablando de escritores de estética decadentista que, al margen de sus poemas, publican artículos ardientemente comprometidos con causas políticas, como le sucedió, para poner un ejemplo clave en la trayectoria de Vinyes, a Gabriel Alomar, sino de escritores que, eso sí, de muy distintas formas, en sus poemas y sus novelas denuncian el mundo que les rodea y dibujan el ideal social al que aspiran. El mismo Vinyes se ocupó a menudo de este modelo de escritor que encontramos encarnado en un Malraux, un Saint-Exupéry o un Stephen Spender, la admiración por los cuales confesó en más de una ocasión. Además, en los dos primeros casos nos encontramos con escritores que se erigen como modelos de un nuevo tipo de literatura llamado antiliterario o antiintelectualista, que también hará fortuna en la Cataluña de los 30 e influirá en algunas de las concepciones literarias que conducen a *En la boca de las nubes*. Así, en una de las ocasiones en que Vinyes habló de Malraux, lo hacía comparando la “literatura” de Giraudoux con la “antiliteratura” del autor de *Les Conquerants*, renunciaba a la contraposición de estas dos etiquetas y se erigía como defensor de los dos modelos; porque si “por literatura [...] es posible mostrar insospechados aspectos de las cosas”, “la obra que no hace literatura es obra de arte hablado: *Les Conquerants*, de André Malraux, son una narración que lleva, en ella misma, su fuerza desempeñada”. No hace falta, pues, renunciar a una vía ni a otra, lo único que cabe rechazar completamente son aquellos libros o películas “que caen podridos de literatura, de literatura de la peor, de la que se hace con una flor en la mano o con una lectura de versos en un rincón lleno de luz de lámpara y cerca de un piano.

¡¿Cuántas películas se arrugan al claro de luna?!<sup>2</sup> He aquí lo que quedará criticado en tantos personajes de *En la boca de las nubes*: el hecho de que conviertan su vida en pura literatura románticoide. Y es precisamente para evitar este tipo de actitudes humanas que surge el modelo literario de Malraux o el de Saint-Exupéry. Y si de este último, en 1932, Vinyes destacaba su “oscuro sentimiento del deber, más fuerte que el sentimiento de amar”,<sup>3</sup> en 1946, desde Barranquilla, recordaba de él estas palabras tan esclarecedoras de las actitudes que estamos viendo:

Poco antes de morir en acción de lucha, Saint-Exupéry, el extraordinario aviador francés, autor de *Vuelo sobre Arrás*, escribió estas admirables palabras que creo deberían colocarse frente a la obra de todos los escritores de nuestro tiempo: “Hoy nadie tiene derecho a escribir sin participar en la lucha y en la agonía de nuestros hermanos en humanidad. Si yo no me opusiera con mi vida a la opresión, sería incapaz de hacerlo. El hombre debe escribir con su propia sangre”<sup>4</sup>.

Ciertamente, en 1946, año de la publicación de *En la boca de las nubes*, como consecuencia de unas actitudes acentuadas por la guerra civil española y la segunda guerra mundial, el modelo de escritor que representó Vinyes en los años 30 y que denunció Benda ha triunfado de forma abrumadora, aunque no absoluta.

### **Las “pasiones terrenales” entre los escritores catalanes de los años 30 y el exilio**

El simple listado de algunas publicaciones periódicas en la que colaboró Vinyes a lo largo de los años 30 ya nos da una idea de su ideología: *Justícia Social*, *La Humanitat*, *Treball*, *Mirador* y *Meridià* son solo algunos nombres suficientemente significativos por si solos y más aún si tenemos presente lo que Vinyes publicó en ellas. Su compromiso con la democracia, la república y el catalanismo de izquierdas se expresan siempre de forma clara y sin rodeos y, al mismo tiempo, implican la necesaria lucha para la educación del pueblo, ya que es la única garantía del mantenimiento de las libertades individuales y colectivas, la única forma de evitar la existencia de “Estados que no dejan escapar al individuo y le imponen ideas, amores, alianzas, fraternizaciones” y de paradojas como la que se produce con la segunda guerra mundial, durante la cual “acontece que hombres que odian en absoluto la guerra como individuos, como miembros de un Estado son lanzados a ella, obligados por las necesidades estatales inventadas por cualquier genio de mente ígnea para poder sostenerse en la preeminencia de un lugar que escaló, aprovechándose precisamente de la rebañización de quienes lo encumbraron”.<sup>5</sup> Precisamente esto es lo que queda denunciado en uno de

<sup>2</sup> Ramon Vinyes, “Literatura. – Antiliteratura”, *La Humanitat*, 9-6-1932, p. 4. Todas las traducciones al español son mías.

<sup>3</sup> Ramon Vinyes, “Aviació i literatura”, *La Humanitat*, 26-5-1932, p. 5.

<sup>4</sup> Ramon Vinyes, “Un aviador francés y un aviador inglés”, *El Mundo*, 14-8-1946; reproducido en Ramon Vinyes, *Selección de textos*, edición de Jacques Gilard, Colección de autores nacionales, 3-4, 2 vols. (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982), vol. 1, ps. 406-407.

<sup>5</sup> Ramon Vinyes, “Al pueblo. Consideraciones”, *El Heraldo*, 30-4-1940; reproducido en *Selección de textos*, vol. 1, ps. 248-251.

los cuentos de *En la boca de las nubes*, “El Albino”, cuando el narrador nos dice: “Soy demócrata y creo, de buena fe, y no simulándolo, en los derechos de las mayorías. Dejo constancia, eso sí, del gran poder que todavía tienen los aristócratas y la aristocracia. Los prohombres democráticos se creen buenos dirigentes cuando llegan a poner en acorde al autócrata que, más o menos, todos llevamos dentro, con la autocracia de los viejos señores”.<sup>6</sup>

De hecho, parece que fue con este objetivo de conseguir la culturización de las clases populares que Vinyes se había lanzado al teatro y por eso lo definía como “lucha directa”, “contacto inmediato” adecuado perfectamente al “hombre de intervención” que era él.<sup>7</sup> Sin embargo el teatro catalán de los años 20 y 30 no llevaba a cabo esta función y esto es lo que denunció en varios artículos de la época que explicitan su posición de escritor que considera necesario que las pasiones terrenales y contingentes de los hombres entren en la literatura: “el escritor actual tiene que ser portavoz de su país. Tiene que vivir con lo que le rodea. No tiene que desentenderse del momento. ¿Pero cómo? Escuchándose y escuchando. Viviendo y sintiendo vivir. Haciéndose comprender y comprendiendo”.<sup>8</sup>

Todo un programa que justifica dos aspectos inseparables de su obra que veremos a continuación y que repercuten directamente en los cuentos de *En la boca de las nubes*: las actitudes tomadas en las publicaciones anunciadas anteriormente y una literatura contaminada de la necesidad de educar al público y de la vida contemporánea del escritor que la crea.

En cuanto al compromiso de Vinyes en la prensa periódica de la época, resulta obvio remarcar que nunca hubiera sido posible si ésta no fuese una actitud compartida con otros escritores catalanes de los 30, con los cuales coincide en varias publicaciones y en las ideas que se acaban de exponer. Así, para limitarnos a un solo ejemplo, resulta

<sup>6</sup> Ramon Vinyes, *A la boca dels nívols* (Mèxic: Col·lecció Catalònia, 1946), p. 222. Como este trabajo propone una lectura de *En la boca de las nubes* como fruto de unas circunstancias históricas precisas (años 30, guerra civil y exilio), se toma como referencia la primera edición de 1946 que es la más próxima a dicho contexto y la que, ni que fuera mínimamente, pudo incidir en él. Por otro lado, las diferencias entre esta edición y el texto completo de los cuentos, no censurado por el editor, son mínimas. Así, las citas que se harán a continuación provienen todas de esta edición; para reducir el número de notas al pie, a partir de ahora me ahorro la referencia al número de página de las citas ya que, tratándose de un libro de cuentos y teniendo en cuenta que siempre se mencionará el cuento que se cita, son fáciles de localizar. En cuanto a los cambios que sufrió el texto respecto de los manuscritos y las ediciones posteriores, véase Jacques Gilard, “Introducció. Ramon Vinyes, contista”, dentro de Ramon Vinyes, *A la boca dels nívols* (Barcelona: Bruguera, 1984), ps. 5-25; Jacques Gilard, “Pròleg. Nous aspectes de la contística de Vinyes”, dentro de Ramon Vinyes, *Entre sambes i bananes* (Barcelona: Bruguera, 1985), ps. 5-28; y Jacques Gilard, *Entre los Andes y el Caribe. La obra americana de Ramón Vinyes*, Celeste, 10 (Medellín: Universidad de Antioquia, 1989), ps. 233-296.

<sup>7</sup> Augusto Toledo, “D. Ramon Vinyes y su concepción de lo que debe ser el teatro contemporáneo”, *Diario del Comercio*, 19-12-1929; reproducido en *Selección de textos*, vol. 2, ps. 365-369.

<sup>8</sup> Ramon Vinyes, “Les noves responsabilitats de l'escriptor”, *La Humanitat*, 10-3-1932, p. 2; reproducido en *Faig arts*, 37 (noviembre de 1997), ps. 44-45.

paradigmático el caso del semanario *Meridià*,<sup>9</sup> aparecido como consecuencia de la desaparición de *Mirador*, en el cual Vinyes también había colaborado. En enero de 1938, una año en el cual a causa de la guerra civil las actitudes que estamos repasando se han acentuado, se inaugura esta publicación con una declaración de intenciones sin firmar en la cual podemos leer ideas tan próximas a las que Vinyes había expuesto en “Las nuevas responsabilidades del escritor” como la voluntad de no “ser anacrónico” e “ir a la hora en la gran lucha que libran las masas populares de nuestro país” o una crítica al teatro y el cine del momento como las que se ha apuntado que hacía Vinyes: “el cine actual da una impresión lamentable, el teatro huele a naftalina y museo”.<sup>10</sup> Teniendo esto en cuenta, no será extraño que uno de los personajes reivindicados desde las páginas de *Meridià* sea, precisamente, André Malraux, y que lo sea por el modelo de intelectual que representa y que le ha llevado a demostrar “su adhesión a nuestra causa” como “jefe de una escuadra de aviación internacional durante los primeros tiempos de la guerra”, como autor de *L'Espoir*, “crónica viviente y lúcida de la guerra española”, y como colector de siete millones de francos para la causa republicana. En definitiva: Malraux representa el modelo de escritor a seguir: “hombre de acción” e “inteligencia que se defiende vitalmente a si misma”.<sup>11</sup>

Todo ello son muestras del hecho de que, a pesar de la diversidad ideológica de los colaboradores de *Meridià*, Vinyes coincide en varios aspectos estéticos e intelectuales con muchos de ellos en una confluencia del todo lógica ya que viene propiciada por el ambiente intelectual de la época. Así, no es extraño que Joan Oliver - hombre que concibe la cultura de forma muy diferente a como lo hace Vinyes - defienda, desde *Meridià*, unos ideales democráticos y republicanos con argumentos muy parecidos a los que utilizará Vinyes en los años 40 en las páginas de *El Heraldo*.<sup>12</sup> Y tampoco será una coincidencia azarosa que, teniendo en cuenta este contexto, la obra literaria comprometida de estos dos escritores acabe por dar piezas hasta cierto punto comparables. Y es que muchos de los escritores de literatura catalana de los años 30 se caracterizan por hacer un uso plenamente consciente de los mitos colectivos encaminado a desmontarlos y parodiarlos o bien a actualizarlos. Ferran de Pol, Pere Calders, Francesc Trabal y el mismo Joan Oliver son ejemplos de ello, y los tres últimos coincidieron en las páginas de *Meridià*. Durante la guerra civil, la conciencia que habían

<sup>9</sup> Para un repaso a la trayectoria del semanario, véase “*Meridià*, tribuna del compromís antifeixista”, dentro de Maria Campillo, *Escriptors catalans i compromís antifeixista*, Textos i Estudis de Cultura Catalana, 35 (Barcelona: Curiel y Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994), ps. 345-353. Y para esto mismo y otras de las cuestiones que se verán a continuación: Maria Campillo, “Pròleg”, dentro de Maria Campillo, ed., *Contes de guerra i revolució (I)*, Les eines de butxaca, 16 (Barcelona: Laia, 1982), ps. 9-47.

<sup>10</sup> “*Meridià*”, *Meridià*, 1 (14-1-1938), p. 1.

<sup>11</sup> Véase M. A., “André Malraux”, *Meridià*, 20 (27-5-1938), p. 6 y “André Malraux i Waldo Frank. El que porten els uns i el que s'enduen els altres”, *Meridià*, 23 (17-6-1938), p. 3.

<sup>12</sup> Como ejemplo, compárese el artículo de Vinyes citado más arriba (“Al pueblo. Consideraciones”) con estas palabras de Joan Oliver: “No dudaremos en decir que un hombre de nobles ideales sólo puede vivir y trabajar dentro de una organización social y política fundamentada en los principios democráticos. La personalidad de cada uno tiene que ser respetada; nadie tiene que ser idolatrado ni temido por si mismo. Un sistema de coerción degenera de prisa: la coerción tiene el singular poder de suscitar obras de moralidad menguada o nula; y el heredero de un tirano genial suele ser un canalla” (Joan Oliver, “Ideals”, *Meridià*, 1 (14-1-1938), p. 1).

adquirido de los mecanismos de funcionamiento del mito colectivo, les permitió manipularlo y llevar a cabo la creación de piezas como “Teruel”.<sup>13</sup> Se trata de un poema en el cual la ciudad que le da título es convertida en lugar mítico a través de recursos como la rememoración de su pasado glorioso (“Tu que antaño a los sarracenos / combatiste con coraje / y venciste reyes y escuadras / que querían hacerte esclava”), la asimilación de su renacimiento al nacimiento de Jesucristo (“He aquí que tu Navidad / ha sido nacimiento ejemplar”) o la exaltación de la heroicidad de aquellos que la han recuperado para los republicanos (“Encima de nieve y contra viento, / a oscuras y a claras / han batallado para que Teruel / no desdiga de la raza”). De hecho, la poesía es el género que se acostumbra a asociar más a la creación de mitos y si Joan Oliver potencia este aspecto para generar una literatura comprometida, Vinyes hará lo mismo al escribir un poema tan distinto a “Teruel” como “A Guernica”:<sup>14</sup> convertir esta ciudad en “ciudad símbolo” poseedora de “una existencia más allá de obra de hombre / e incluso de obra de Naturaleza”.

Este tipo de recursos que durante la guerra resultan tan productivos para la literatura de finalidades políticas, han sido utilizados a manos de los escritores mencionados de los años 30 de formas mucho más humorísticas y encaminadas a la desmitificación. Los casos del Oliver de *Lo que tal vez sucedió*, del Trabal de *Judita*, del Ferran de Pol de *Tríptico* o del Calders de “El primer Arlequín” son muy conocidos en Cataluña; y muchos de los cuentos de *En la boca de las nubes* se sitúan en estas mismas líneas aprovechando la reflexión sobre el mito hecha por Vinyes y encaminándola, no ya hacia la construcción de un mito como el de Guernica, sino hacia la destrucción de mitos que convierten la vida de los hombres en literatura. Así, por ejemplo, en “¡Muy bien casado en América!” Vinyes carga contra el mito tan popular del catalán que se ha ido a América y se ha enriquecido mediante un buen casamiento. El mito llega a oídos del narrador del cuento mientras éste está en Barcelona, a través de la hermana de Pere Busoms, quien le informa de la suerte que éste ha tenido de vivir tan bien casado en América. La distancia hace imposible el conocimiento de la realidad y provoca su mitificación; por eso, cuando el narrador se encuentra en Maracaibo e indaga sobre la vida de Busoms, descubre que se trata de un “pelele”, un “farsante”, un “embaucador”, casado con una mujer - i, por añadidura, su melliza - que tampoco merecen muchas alabanzas y que hacen que el narrador acabe preguntándose: “¿Quién estafó a quién, en el asunto del guixolense y las mellizas?” Y es que nos encontramos ante una serie de personajes que han sido mitificados, convertidos en literatura, desde la visión alejada que tienen algunos catalanes porque ellos mismos han convertido su propia vida en literatura: han intentado adoptar las formas externas de la vida de la aristocracia, han dispuesto un casamiento de conveniencia mediante un fraile hermano de Pere Busoms que les asegura que este marido “Dios y San Francisco se lo enviaban” y han querido que un romanticismo adocenado fuera la forma externa del matrimonio

<sup>13</sup> Pere Quart [Joan Oliver], “Terol”, *Meridià*, 1 (14-1-1938), p. 1.

<sup>14</sup> Ramon Vinyes, “A Guernica”, dentro de VV.AA., *Poesía de guerra* (Barcelona: Generalitat de Catalunya, [s. d.]); reproducido en Joan Tuneu i Torres, coord., *Hora d’argent. Antología poética I (abans de 1901)*, Escriptors del Berguedà, 8 (Barcelona y Berga: Proa y L’Albi, 2000), ps. 272-276.

quebrado.<sup>15</sup> Para colmo, Pere Busoms es un “fantasista” absolutamente inepto para la vida práctica que se dedica a soñar inventos tan imposibles como un instrumento que permite, “a quien lo lleve en el bolsillo del lado del corazón, descubrir a sus enemigos y el sexo al que pertenecen”; idea que, como su matrimonio, viene directamente revelada por “Dios y el padre San Francisco”.

Se trata, pues, de un cuento que carga contra todas las mitificaciones que convierten la vida cotidiana en mera literatura (el amor románticoide, la religión, los cuentos de parientes bien casados en América, etc.); y lo hace presentando unos personajes que, incapaces de adaptar la propia vida al medio que les rodea, han encontrado como única vía de supervivencia este mundo apartado de la realidad. Y es que el ambiente americano que les rodea parece expulsar al individuo y privarle de sus posibilidades de realización. El narrador del cuento lo hace aparecer interrumpiendo constantemente la narración de la vida del protagonista y, pues, contraponiéndolo al mundo ideal de la palabra: “La historia de Pere Busoms, tal y como me la ha contado el amo del bar, no es larga. ¡Ay si no fuera por las interrupciones!” Unas interrupciones hechas por personajes de Maracaibo que aparecen como contrapunto de la vida literaria de Busoms y las Ciempozuelos: mujeres y hombres vendiendo frutas y helados representan la cara sensual, el poder de la naturaleza de la América más auténtica que, contemporáneamente a este cuento, Vinyes había plasmado en el poema “La negra de las frutas”.<sup>16</sup> Son unos versos en los que la vendedora de fruta aparece sensual, confundida con la naturaleza americana (“Carne loca de sol - la de los frutos, la tuya - se mastica en el aire”), representando las fuerzas del instinto animal del hombre que se contraponen a lo que puede representar un individuo como Pere Busoms. Lo mismo que representan los gritos americanos que interrumpen la historia del “muy bien casado en América”, pero que en este caso crean el ambiente mezclándose con la presencia de la civilización occidental, tan opuesta al sensualismo americano. Así, entre los gritos de nombres de frutas exóticas se entrelazan la “ciudad de calles coloniales estrechas. Un pequeño parque rancio. Comerciantes con la pose a la Carlos IV. Gasolineras que traviesan el puerto aceitoso. [...] Autos de claxon bochornoso”; una mezcla caótica casi imposible de aceptar representada también en el matrimonio Busoms, compuesto precisamente por un europeo y una americana que sueña tener un estilo de vida europeo. Por eso, incapaces de integrarse en este medio hecho de contradicciones, se distancian de él y se montan una vida a parte prescindiendo de lo que les rodea y que siempre acabará imponiéndose y haciéndoles fracasar. He aquí porque el cuento acaba con la presencia absoluta de esta América: “- ¡Cocos de agua! ¡Las chirimoyas! ¡Los aguacates! ¡Piña! ¡Mangos! ¡Bananas! - / Sudo sin parar. ¡Qué autaba!”

Así, el cuento surge tanto del tipo de literatura practicado en la Cataluña de los años 30 como de un tema muy típico de la narrativa catalana de exilio (el choque

<sup>15</sup> La futura esposa de Pere, Rosario-Eugenia, “deseaba, para los afectos del amor, que se comprimiera su nombre todo lo posible, dejándolo en un suspiro, un bum-bum, un susurro, como decía ella. Peret el guixolense le tenía que susurrar en las cartas: “¡Chuchú! ¡Chuchú mía!”” y acaba por llamarla “Chuchuchita, ¡mi amor!”

<sup>16</sup> Publicado en Joan Tuneu i Torres, coord., *Hora d'argent. Antología poética I (abans de 1901)*, ps. 277-278.

individuo-ambiente) en el que profundizaremos más adelante. Volvamos ahora a los años de *Mirador* porque otro de los episodios que se producen allí es muy esclarecedor de la estética de *En la boca de las nubes*. El 11 de febrero de 1938, se publica en este semanario un manifiesto firmado por varios intelectuales movilizados en el Frente de Levante dirigido “A los intelectuales de Cataluña”.<sup>17</sup> A éstos se les reclama que practiquen sus actividades sin olvidar el momento que están viviendo tanto ellos como, sobretodo, los soldados del frente: “os pedimos que levantéis con vuestro acento, con vuestra pluma, con vuestro arte, y con vuestro prestigio, el espíritu totalitario del pueblo, haciéndolo una sola llama de emoción que sea la guía el calor de nuestros soldados de la victoria”. Un arte, pues, que vaya de acuerdo con “la emoción del momento histórico”, un arte comprometido. Y justamente, los dos escritores que responderán a esta llamada serán Joan Oliver, con un artículo de crítica al “Estado despótico” y defensa del “Estado democrático” en los términos vistos más arriba,<sup>18</sup> y Ramon Vinyes. Este último lo hará desde las páginas de *Treball*, publicación del órgano central del PSUC,<sup>19</sup> y con un artículo que, además de mantener nuevos puntos de contacto con el de Joan Oliver,<sup>20</sup> deja muy claro cual es la estética que, para él, tiene que dominar el momento histórico presente:

Crear, sin sentir con fuerza los nuevos cambios, los nuevos fenómenos, las modificaciones de la situación histórica, no es factible. Nadie puede creer que “hacer obra eterna” es actuar de escoliasta, más o menos afortunado, de un autor o de una época. El creador es un elemento activo y, para crear, tiene que absorber todo lo que externamente le puede ser de utilidad para la creación, porque un creador crea con elementos de su época, es su época, no crea con llamas de aurora boreal, ni se empeña, como Ixión, en querer abrazarse a una columna de humo, por llena de espejismos que la encuentre.

La guerra civil, pues, acentúa una tendencia del pensamiento de Vinyes compartida con otros escritores catalanes y europeos del momento: la conciencia que el escritor interactúa con su tiempo y que, por lo tanto, tiene que ir a la hora con éste, tiene que nutrirse de él y devolverle la obra que ha hecho posible. Es lo que Vinyes repetirá en los años 40 en Colombia en sus artículos, y la prueba más evidente de ello es el título de su sección de *El Herlado*, “Reloj de torre”, que él mismo justifica explicando que un reloj

<sup>17</sup> VV. AA., “Als intel·lectuals de Catalunya”, *Meridià*, 5 (11-2-1938), ps. 1-2.

<sup>18</sup> Joan Oliver, “La mà del poble”, *Meridià*, 6 (18-2-1938), p. 1.

<sup>19</sup> Ramon Vinyes, “Carta a uns amics que lluiten al front”, *Treball*, 20-2-1938, p. 4.

<sup>20</sup> Compárense, por ejemplo, estos dos fragmentos y pongáñse en relación con los dos que se han citado más arriba: “Los Estados imperialistas tienen, por encima de los estados democráticos, una triste ventaja de orden material: los primeros pueden lanzar a cualquier empresa bélica sus escuadras de ciudadanos uniformados, a los cuales ha sido impuesta brutalmente una disciplina y una artificiosa razón de guerra. Para un Estado totalitario, los hombres son simples elementos de una máquina; los muertos son deplorados, sólo, como pérdidas que habrá que rehacer con gasto. [...] Por contra, la guerra de las naciones hispánicas contra los imperialismos europeos, que se aprovechan con traición de una casta desnacionalizada para extender su dominio a nuestra península, es una lucha esencialmente y naturalmente popular” (Joan Oliver); “Por ideas falsas de raza, por sumisiones, necesariamente fascistas, del individuo al Estado, nos encontramos actualmente que algunos, a beneficio propio, sitúan al hombre haciéndole plantar cara al Universo. Vosotros lucháis por la Humanidad total, por el futuro del mundo y por una y otra riega la tierra la sangre preciosa de nuestra juventud” (Ramon Vinyes).

es algo absolutamente necesario porque permite que uno se dé cuenta del momento en el que vive, y más si se trata de un reloj de torre que desempeña esta función para toda la sociedad. Nada, pues, de “hacer obra eterna” si ello significa prescindir del reloj, del tiempo presente:

Vamos corriendo el riesgo de vivir a la sombra de torres sin reloj. Un tic-tac de reloj puede desvelar nuestra conciencia y fijar, en experimento psicológico, el secreto de los móviles que nos obligan a obrar. [...] Propugnamos unos tiempos nuevos de reincorporación. Es posible que atravesemos - por el puente de la vida - un mundo en el que se quieren entronizar los asesinos de relojes. Dioses sin días, fingen una eternidad, medida sobre párpados bajados, postigos de ojos que no necesitan reloj. [...]

Por esta ciudad aprendimos que, para que la vida sea completa, no basta que el reloj ande. El ciudadano ha de saber la hora en que vive, SU HORA, dentro del conjunto de la ciudad, la hora que apoya su pie ligero sobre él y desaparece para siempre.

Reloj de torre, marca la necesaria hora para los que sepan comprender su tic-tac. Eres vigía, fijación, tiempo contado, no tiempo perdido.<sup>21</sup>

Y de estas ideas proceden varios aspectos estéticos de *En la boca de las nubes*, como la intencionada confusión que se hace en este libro entre el narrador y el autor, que conlleva referencias constantes al exilio y el entorno inmediato de Vinyes que, a menudo, se convierten en verdaderas críticas políticas. Además del fragmento de “El Albino” citado más arriba, es el caso de “La mulata Penélope”; el narrador, en presentarnos al amigo que le introduce en el círculo social (criticado por su evasiónismo) en el que se lleva a cabo la acción del cuento, nos dice que se trata de “uno de los principales puentes de un Gobierno que se llama democrático, pero que sólo lo es vagamente, como tantos y tantos en América”.

O el caso de todo el cuento “Una intervención”, en el que el narrador se disfraza de periodista yanqui y se va a entrevistar a san Vladímir, el primer santo cristiano de la Rusia que actualmente hace gala de su comunismo, para poner de manifiesto las contradicciones del mundo contemporáneo: las dos grandes potencias mundiales, la URSS y los Estados Unidos, supuestamente representantes de los sistemas políticos más opuestos (comunismo y capitalismo), durante la segunda guerra mundial se alían contra el ejército alemán, de modo que el periodista del cuento quiere hablar con san Vladímir en una entrevista que refleje “el entendimiento que, aparentemente, en la actualidad hay entre nuestros dos países”. Esto provoca que, inevitablemente, la entrevista acabe criticando la alienación que viven los ciudadanos de los estados democráticos (especialmente los de los Estados Unidos, educados en las doctrinas de Hollywood y el básquet), ciertos aspectos del cristianismo, y poniendo de manifiesto las paradojas, no sólo de una tal alianza, sino que internamente viven la URSS y los Estados Unidos. Así, se denuncia el interés superficial “que todo el mundo, incluso yo, siente en la actualidad

<sup>21</sup> Ramon Vinyes, “Reloj de torre”, *El Heraldo*, 14-3-1949; reproducido en *Selección de textos*, vol. 1, ps. 227-228.

por las cosas rusas” (y que no pasa de la simple documentación de enciclopedia); la ineptitud de un reportero que, para satisfacer este interés, decide hablar de un santo cristiano que se convirtió a esta religión por la espectacularidad de sus rituales ortodoxos (doble choque con las doctrinas comunistas) y que antes fue guerrero fraticida; la banalización a la que aspira a llegar la entrevista (“Supongo que de un reportero norteamericano, incluso un santo como usted, espera que le pregunte lo que opina del rag-time y de la conga; de los campeonatos de pesos pesados, del básquet o de las vedettes de Hollywood. Mi crónica le propone llegar a esto, pero de forma indirecta. El batiburrillo de Marx, Hegel y de la mitología eslava, pueden ser la punta de lanza introducida en vuestra santidad para descubrir si, entre las muchas mujeres de vuestros tiempos paganos, existió el equivalente de una Ann Sheridan”); etc. Cosas a las cuales, se añade la flecha irónica dirigida a personajes de la cultura catalana como Manuel de Montoliu o Llorença Riber, y, otra vez, la reflexión sobre el funcionamiento del mito a base de manipulaciones humanas que convierten en santo a un fraticida, en Caín a otro y en salvador un tercero.

Y todo ello se presenta bajo la forma de la entrevista que queda dinamitada: el entrevistador es quien da detalles del entrevistado y éste hace el retrato del mundo del entrevistador, un intercambio de papeles que rompe las normas del género de forma parecida a como lo hace un cuento que puede haber sido uno de los referentes de éste: “Una interview”, de Mark Twain, traducido precisamente en una de las revistas en las que Vinyes participó.<sup>22</sup> Por otro lado, ésta es también la forma adoptada por uno de los cuentos más explícitamente comprometidos de Pere Calders,<sup>23</sup> uno de los escritores que firman el citado manifiesto “A los intelectuales de Cataluña” y futuro exiliado de obra con bastantes puntos en común con la de Vinyes, como veremos a continuación.

Esta última y las otras coincidencias apuntadas en este apartado, si bien podrían haber sido influencias, nos hablan sobretodo de un ambiente compartido que lleva a unas ideas parecidas sobre lo que tiene que ser la literatura, entre las que destaca ésta de vincularla a las contingencias históricas presentes para atarla de forma inseparable a la vida de los hombres en una apuesta que había empezado ya en los años 20 y principios de los 30 cuando, a nivel catalán y europeo aparecen una serie de escritores que proponen la unión de literatura y vida y que, en algunos casos, para hacerlo, se manifiestan como antiintelectualistas.

### **El antiintelectualismo y las críticas a la literaturización de la vida en los escritores catalanes de los años 30 y el exilio**

En 1935 Salvador Espriu publicó *Ariadna en el laberinto grotesco*, un exponente ejemplar de las posiciones antiintelectualistas que en aquellos años adoptaron varios escritores catalanes como su compañero generacional Sebastià Juan Arbó.<sup>24</sup> En el cuento “Teoría de Crisant”, Espriu crea la figura de un individuo que llega a convertirse

<sup>22</sup> *El Poble Català*, 21-9-1908, p. 3.

<sup>23</sup> Pere Calders, “La noblesa del gran joc”, *Meridià*, 9 (11-3-1938), p. 5.

<sup>24</sup> Véase Josep M. Balaguer, “Sebastià Juan Arbó i la crisi d’uns models culturals en la Catalunya dels anys 30”, *Els Marges*, 50 (junio de 1994), ps. 105-113.

en una de las personas más reconocidas de su país por el simple hecho de recomendar a todo el mundo que hay que pensar con pureza y lisonjear a los ciudadanos más influyentes. Su charloteo pseudofilosófico convierte Crisant en “académico (uno de los sueños de su vida) y consejero del Banco Nacional y diputado a Cortes y presidente del Patronato de los Indios Descalzos y profesor de Grafología caracteriológica en la Universidad”.<sup>25</sup> Y a pesar de todo, él mismo acaba por venderse exclusivamente como “filósofo” que rechaza discípulos como Melania porque “no aceptó nunca mi teoría. La difamaba. Pensaba por su cuenta. Estas independencias no me placen”.<sup>26</sup> Evidentemente, Espriu está cargando contra una intelectualización vacua de la vida, pero por las relaciones que este cuento establece con “Mi amigo Salom” y “El país moribundo”, nos damos cuenta de que también carga contra un modelo de país construido exclusivamente a base del autoelogio y la cultura inoperante que lleva a la producción de obras tan inútiles como *De universali ordine vel Nihil novum sub sole* o *De orthodoxia seu De fide Joannis Vulgaris disputatio*.<sup>27</sup>

Ésta es la opción literaria que, sin duda, subyace detrás de cuentos como “La mulata Penélope” o “El profesor negro y la filosofía del yo” y, mucho más explícitamente, detrás de un fragmento de cuento como este:

– Al campesino, ¡dale coles! – Esta última receta me la dio una maestro en Gaya Ciencia, titulado o sin título, de los que pudieron volver a casa más pronto que los otros. ¡Cuánta col para los campesinos habían hervido muchos de nuestros grandes hombres, a pesar de que la hirviesen con retórica agua de Colonia, o con agua de las preclaras fuentes de Siloé o de Aretusa!

[...]

Yo persistía en replicarles que [todo lo que les explicaba] no eran cuentos sino historias reportadas sólo para dejar constancia de lo que sucedía. No aspiran a paga, ni a encontrar editor, ni a pasar por debajo de la mirada eximia de jurados intelectuales, del estilo de los que la Generalidad solía poner para distribuir sus máximos premios literarios.

(¡Qué sabios, imparciales, alejados de capillitas, competentes y exquisitos, nuestros pretéritos Jurados!) <sup>28</sup>

También Vinyes está criticando aquí, ya des de la perspectiva del exilio, la construcción del país a través del floralismo y la culturilla inoperante por falta de ataduras con la realidad. Un punto de contacto con el Espriu de los años 30 que se añade al de la anécdota de Melania, a través de la cual Espriu reivindica, como hemos visto que hacía Vinyes, como necesidad social, no exclusivamente intelectual, el hecho de que el individuo piense por si mismo.

<sup>25</sup> Salvador Espriu, *Ariadna al laberint grotesc* (Barcelona: Quaderns Literaris, 1935), ps. 74-75.

<sup>26</sup> Ibídem, p. 76.

<sup>27</sup> Véase el cuento “De ortodoxia”, relacionado con los que se acaban de mencionar.

<sup>28</sup> Ramon Vinyes, “El malson d'un carrer de Tolosa”, dentro de Ramon Vinyes, *Tots els contes*, edición de Jaume Huch, Col·lecció clàssica, 386 (Barcelona: Columna, 2000), ps. 237-251 (p. 248).

Se trata de un tipo de crítica que se acentúa en algunos escritores como consecuencia de la guerra civil y el exilio. Así, por ejemplo, en abril de 1938 podemos leer en *Meridià* un tipo de texto muy habitual en las páginas de este semanario y que el mismo Vinyes alabará:<sup>29</sup> la carta (fingida o real) de un combatiente del frente a su hermano de la retaguardia en la que el soldado, después de confesar que “todo lo que he escrito, como comprenderás, es hijo del raciocinio o de instantes de lucidez”, concluye con un despectivo “¡Cuánta literatura!”<sup>30</sup> Y en cuanto al exilio, uno de los más reconocidos representantes de este tipo de actitudes será Lluís Ferran de Pol quien, al narrar su experiencia en un campo de concentración francés, es capaz de ir mucho más lejos que Espriu en su posicionamiento antiintelectualista y escribe párrafos como éste que evoca su situación ante la lectura de un libro de poesía:

Mi alma araña la superficie de los poemas y su sentido resbala: me han salido garras. Estoy dentro de una prisión de bestialidad y sólo entiendo el remolino de pasiones que en mi levanta una palabra: pan...

*Amor, de vez en cuando siento mi pensamiento  
al que un sacro horror asalta en su tranquila vía:  
a un lado vas tu, la usada compañía...*

Tiro el libro. Hundo las manos debajo de mis harapos y me entretengo a matarme los piojos.<sup>31</sup>

Los versos citados y rechazados pertenecen, por supuesto, a Carles Riba (poema 22 de *Estancias. Libro primero*), el modelo de intelectual opuesto a lo que Ferran de Pol intenta defender: la construcción del país y del hombre a partir de la acción y la vida y no a través de la cultura, opción que se le hace más evidente que nunca en la bestialización sufrida en el campo de concentración y que le permite construir la propia narrativa a partir de dicotomías como cultura-naturaleza o contemplación-acción en una clara recuperación de ciertas características de la narrativa modernista que, como veremos, también afecta a Vinyes.

Evidentemente, no se trata de asimilar estas posturas a las de Vinyes; ni tan sólo hace falta hablar de influencias, sino, una vez más, de tener en cuenta un contexto que propicia un tipo de actitudes comparables y que tienen unos resultados evidentes en la literatura de Vinyes. Así, por ejemplo, el escritor de Berga también se mostrará plenamente consciente de lo que intentaba plasmar Ferran de Pol en el fragmento citado cuando en uno de sus cuentos sobre la experiencia del exilio francés afirma que “el terror simplifica el lenguaje: no pasa del ¡ay! Permanecí en el cuarto cinco o seis días casi en estado de inconsciencia: parecía una ardilla enjaulada”.<sup>32</sup> No obstante, su caso no llega tan lejos como el de Ferran de Pol y no sería del todo pertinente colocarle la

<sup>29</sup> Véase Ramon Vinyes, “Cartes del front”, *Meridià*, 44/45 (12/19-9-1938), p. 3.

<sup>30</sup> R., “Una carta”, *Meridià*, 14 (15-4-1938), p. 2.

<sup>31</sup> Lluís Ferran de Pol, *De lluny i de prop*, Biblioteca Selecta, 462 (Barcelona: Selecta, 1973), p. 38. En cuanto a este escritor, su antiintelectualismo y lo que se comentará de él más adelante, véase Jordi Castellanos, “Pròleg. Ferran de Pol, entre la ciutat i el tròpic”, dentro de Lluís Ferran de Pol, *La ciutat i el tròpic*, Biblioteca Popular Curial, 1 (Barcelona: Curial, 1995), ps. 5-26.

<sup>32</sup> Ramon Vinyes, “El malson d'un carrer de Tolosa”, p. 238.

etiqueta de antiintelectualista. Lo que denuncia Vinyes de ciertas posturas culturales pretenciosamente intelectualistas y, en consecuencia, falsamente intelectuales, es el peligro de que la ilusión de realidad que crean acabe por convertir la vida de las personas en un tango o que la disquisición metafísica en la que incurren se aleje de lo que es verdaderamente esencial al hombre. Es lo que sucede en el cine contemporáneo<sup>33</sup> o con escritores como Thomas Mann, Jules Romains y Romain Rolland cuando hablan sobre la segunda guerra mundial, un contexto en el que, como en la guerra civil española, sobra la metafísica y falta el caminar al ritmo de la hora presente.<sup>34</sup>

Así, pues, la crítica a ciertas formas de intelectualismo que en algunos momentos muestra Vinyes no es otra cosa que el compromiso con la realidad presente y un intelectualismo de altos vuelos que apuesta por una literatura que consiga contener la vida y explicarla sin mistificarla, al mismo tiempo que interviene en la construcción del Estado del que es producto. En definitiva, Vinyes apuesta por la poesía tal y como la define él mismo en calificar con este término el estudio de Antonio García, *Pasado y presente del indio*:

No llamamos poetas a los simples rimadores de “amor” y “flor”. Para éstos puede aceptarse lo que Malhebre dijo de los malabaristas del consonante: “un buen poeta no tiene mucha mayor utilidad para el Estado que un jugador de bolos”. Rebajaremos igualmente la fijación que los románticos hicieron de él: “el poeta es Dios y los hombres sus actores”. Para nosotros, poeta es el que expressa su tiempo, el que descubre, el que halla, el que llega a ser voz, voz que un Estado puede y debe oír, pues es una voz de resumen en la cual van muchas otras voces mezcladas.<sup>35</sup>

Por eso, como en el caso de Espriu, Vinyes no critica nunca la literatura como herramienta y, mucho menos, los poetas del modelo Riba, pero sí que reivindica un modelo de intelectual y escritor más atado a las contingencias del presente y, por otro

<sup>33</sup> “Triunfa el cine con su poderosa despersonalización y con sus amores en serie: narcótico perfumado; belleza de estrella prisionera de la cámara fotográfica. [...] Lo nuevo puede hacer este resumen: “La vida es un tango”. Lo viejo ensanchaba sus perspectivas, que vienen de Esquilo, pasan por Shakespeare y llegan a Bernard Shaw y a Claudel, para demostrarnos que nuestra vida - difícil de síntesis - es compleja, alta, ancha, amplia y varia” (“Viejo teatro municipal”, *El Heraldo*, 24-5-1940; reproducido en *Selección de textos*, vol. 1, ps. 258-260). Vinyes había hecho en Cataluña el mismo tipo de denuncia del teatro de Luigi Chiarelli al afirmar que el dramaturgo italiano “escribe tangos y foxtrots” (“Luigi Chiarelli”, *La Humanitat* (17-3-1932), p. 2).

<sup>34</sup> “Basta ver *Los diez mandamientos*, en donde han colaborado escritores de lo mejor del mundo: Thomas Mann, Jules Romains, Romain Rolland, etc. para advertir que esta obra proyectada en su intención directamente sobre la guerra resulta únicamente un trampolín para evadirse de la realidad y entrar en disquisiciones de orden más bien metafísico en el cual, sin duda alguna, pueden acertar, pero no se trata, en esencia, de eso. Parece que hubieran aprovechado el tema como pretexto para no llegar a la médula del asunto, sino a elucubraciones abstractas”, Alfonso Fuenmayor, “Ramón Vinyes tuvo que elegir entre los bananos y la literatura”, *Cromos* (27-1-1945); reproducido en *Selección de textos*, vol. 2, ps. 370-379 (p. 375).

<sup>35</sup> Ramon Vinyes, “Congreso de indología”, *El Heraldo*, 9-4-1940; reproducido en *Selección de textos*, vol. 1, ps. 236-239.

lado, critica la literaturización de la vida o los sistemas filosóficos vacíos que intentan darle sentido pero que, en realidad, se alejan de ella.

La primera de estas actitudes es la que se critica en “El asesinato de Jacobé Wharton”, un cuento con una protagonista “literaturizada” que, en consecuencia, no es casual que el narrador conozca en Venecia durante la representación de *El atardecer de los dioses* de Wagner: la ciudad más literaria y artística - más irreal - de occidente en unos momentos de ambiente aún más literaturizado por “la teatralidad del alemanísimo autor de *Tristán e Isolda*”, una de las historias de amor más literarias de la tradición occidental. El alejamiento de la realidad, pues, es absoluto desde el primer momento del cuento y la historia de Jacobé Wharton no hace más que acentuarlo: el lector asiste a una “comedia, mucho más allá de Goldoni”, en la que el narrador es escogido por la protagonista, directora y escritora primero “como actor de carácter y no como galante joven” y después como espectador único y privilegiado. Y es que en su incesante construcción de la propia vida como una obra de arte refinadísima en la que los hombres son utilizados no como verdaderos amantes, sino como pretexto para copiar el arte y la literatura en la vida cotidiana,<sup>36</sup> a Jacobé se le hace del todo imprescindible un lector/espectador porque, como ya es sabido, sin este elemento la obra de arte no tiene sentido, no pasa a formar parte de la realidad circundante: “En las fantasías de Jacobé Wharton tuve la suerte de que yo fuera yo y recibiera sus confidencias en abundancia. Me necesitava, ya que las fantasías de una mujer no empiezan a ser realidad ante ella misma hasta que las puede confidenciar. El paso de lo irreal a lo real se hace, precisamente, en la confidencia”. Y así es como, cuando Jacobé decide convertir en literatura la propia muerte y su asesino busca el espectador privilegiado del drama de ésta, el narrador se ve involucrado, de nuevo, en una historia plenamente literaria y su narración se convierte en un relato policiaco.

“El asesinato de Jacobé Wharton”, pues, es un cuento inserido en la tradición narrativa del bovarismo actualizada por nuevos modelos como la novela policiaca norteamericana que tanto gustaba a Vinyes. Y ésta es una tradición explotada de formas muy variadas por algunos escritores catalanes de los años 30 que también continuarán utilizándola en el exilio. Un ejemplo muy claro es el que ofrece Joan Oliver con *Una tragedia en Liliput* (1928), libro de cuentos en el que una serie de personajes interpretan el fracaso de la propia existencia a partir de fórmulas literarias preestablecidas que les aniquilan la voluntad; de esta forma se alejan de la realidad y ésta es la verdadera causa del fracaso que intentan interpretar.<sup>37</sup> Oliver nos ofrece así una reflexión sobre las

<sup>36</sup> Véase, por ejemplo, lo que sucede con el amigo del narrador al convertirse en amante de Wharton: “Me consolará constatar que mi amigo nunca era él en el deseo-juego de Jacobé Wharton. Le convertía algunas veces en un tipo del Veronés, y le veía olímpico, representativo de los grandes espacios y de la transparencia del éter [...] La fantasía de Jacobé Wharton era inagotable. Francesco también era patrón de laúd del Piave; novicio del convento de San Zanípolo; discípulo de dibujo del Sansovino; gondolero; condottiero; ángel del Giorgione; músico, hijo bastardo de un dux; bandolero... ¿Alguna vez era, simplemente, Francesco? ¡No! ¡Nunca!”

<sup>37</sup> Véase Josep M. Balaguer, ““Knockin’ on heaven’s door” sobre la narrativa de Joan Oliver”, *Serra d’Or*, 475-476 (juliol-agost de 1999), ps. 51-53. Tampoco estará de más remarcar que la mayoría de personajes fracasados de este libro han sido empujados por las convenciones sociales - derivadas de la intromisión de la literatura en la conciencia de las personas - hacia unos matrimonios en los cuales, por las causas

relaciones entre vida y literatura que tienen su centro en el uso que se hace cotidianamente del lenguaje. Una cosa parecida a la que, realizada de forma diferente, encontramos en “El asesinato de Jacobé Wharton” o en la narrativa de Francesc Trabal<sup>38</sup> y Pere Calders.<sup>39</sup> Precisamente este último escribirá la novela de exilio *La sombra de la pita* (1964) que tiene como protagonista a un personaje muy en la línea de los de *En la boca de las nubes*: el catalán devorado por el continente americano, viviendo la “inadaptación” en un “medio hostil”,<sup>40</sup> que sólo consigue sobrevivir en él convirtiéndose en un “iluso obsesionado con su famosa Cataluña”,<sup>41</sup> un personaje que a base de “fantaseo”, “imaginación” o “ensueño” (palabras constantemente referidas a un Joan Deltell emparentado con Madame Bovary y Don Quijote)<sup>42</sup> se crea una realidad literaria a parte del mundo que le rodea y que a cada nuevo paso se hunde en chocar contra el México devorador de hombres. He aquí el modelo de personaje de cuentos como “El lago de Atitlán”, “¡Muy bien casado en América!” o “El asesinato de Jacobé Wharton”.<sup>43</sup> Y además, de forma parecida a como sucede en este último cuento, uno de los referentes de la imaginación de Jona Deltell es la novela detectivesca. A raíz de la muerte de Estrader, él y Solana, otro “iluso”, se autoorganizan el papel de “inspector Maigret”<sup>44</sup> que echan de menos en su entorno inmediato y empiezan unas investigaciones que Solana concluirá decepcionado porque la realidad de la muerte investigada no responderá a los esquemas novelísticos que le han incitado a hacer de detective.<sup>45</sup>

---

mencionadas, se sienten del todo infelices. Es un hecho muy parecido al que sucede en el cuento de Vinyes comentado más arriba “¡Muy bien casado en América!”

<sup>38</sup> Véase Josep M. Balaguer, “Francesc Trabal i la paròdia de la novel·la”, dentro de Margarida Casacuberta i Marina Gustà, eds., *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*, Biblioteca Milà i Fontanals, 23 (Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1996), ps. 67-87.

<sup>39</sup> Véase María Campillo, “Els mecanismes narratius de la catàstrofe”, dentro de Carme Puig Molist, ed., *Pere Calders i el seu temps*, Biblioteca Milà i Fontanals, 43 (Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2003), ps. 233-253. Y en cuanto a las relaciones entre la narrativa de Calders y la del Grupo de Sabadell (Oliver, Trabal y Armand Obiols, entre otros), véase Josep M. Balaguer, “Calders i l’autor déu”, dentro de ibídem, ps. 335-350.

<sup>40</sup> Pere Calders, *L’ombra de l’atzavara*, dentro de Pere Calders, *Obres completes II* (Barcelona: Edicions 62, 1991), ps. 117-368 (p. 319).

<sup>41</sup> Ibídem, p. 137.

<sup>42</sup> De hecho si, como veremos a continuación, Jacobé Wharton es un retrato grotesco de un Gabriele d’Annunzio que ha convertido su vida en literatura, Joan Deltell llega a ser retratado como un Quijote también muy grotesco: “De repente, sintió en el rostro la tirantez de su sonrisa encantada y eso les sorprendió, le produjo un gran estupor. ¿A qué punto de su descenso había llegado? Ya se encontraba celebrando su triunfo sobre una vieja asmática, después de un combate a las tres cuarenta y cinco de la madrugada, contra un gusano muerto. A sus cuarenta y cinco años, un destornillador ya le parecía una lanza, era un pobre caballero descabalgado, con pijama como armadura y la minúscula liza de una noche de insomnio” (ibídem, p. 192).

<sup>43</sup> Para una lectura de los personajes de *En la boca de las nubes* en estas líneas, véase Jordi Castellanos, “Entre Amèrica i Catalunya: l’obra narrativa”, *Lletres Avui*, 167 (18-4-1984), ps. 2-3.

<sup>44</sup> Pere Calders, *L’ombra de l’atzavara*, p. 158.

<sup>45</sup> “[Solana] Pensó que un buen detective, con un poco de ceniza en un cenicero o el señal de unos labios en una copa descubre, si conviene, que el asesino es el sobrino de la víctima, el miembro más simpático de la familia, un chico adorable del que nunca nadie no habría sospechado. Lástima que, en aquel caso, la víctima y el criminal fueran la misma persona y, en cambio, no se pudiera hablar de suicidio. Toda una retahíla de policías y de jueces quedaban fatalmente sin trabajo, y él mismo se alineaba ya en la legión de parados” (ibídem, p. 327). Y otro parecido entre esta novela y la narrativa de Vinyes es que Calders

No obstante, en los casos de Oliver y Calders la manera como la literatura actúa sobre la conciencia de los hombres se exemplifica con personajes provenientes de la vida cotidiana y no con un personaje excepcional como es Jacobé Wharton. A pesar de ello, Oliver, Calders o Armand Obiols, son la muestra perfecta de una línea de reflexión muy propia del ambiente literario de la Europa de entreguerras que también encontramos en escritores como E. M. Forster y de la cual surge este cuento de Vinyes que, si toma como catalizador de su reflexión un personaje como Wharton, es porque el referente clave que se esconde detrás de la aristócrata que aparece en escena en Venecia es la imagen que se había construido Vinyes de Gabriele d'Annunzio después de haber recibido una fuerte influencia suya durante el Modernismo. Su primer libro de narraciones, *La ardiente cabalgata* (1909), se abre con una cita del escritor italiano. Incluye prosas como "He encontrado al peluquero Oswald" que, sin duda alguna, ejercen una cierta influencia sobre los cuentos de *En la boca de las nubes*. Es lo que sucede en este caso concreto con el punto de vista narrativo: "He encontrado al peluquero Oswald" se construye con un narrador que, como el de los cuentos de *En la boca de las nubes*, explica la historia que le ha explicado otro personaje y que se convierte en arte sólo en tanto que se hace palabra literaria. Ya aparecía, pues, en un caso como éste la conciencia que el lenguaje convierte la vida en arte y la aleja de la realidad. Pero en "He encontrado al peluquero Oswald" era precisamente esto lo que se buscaba: alejar el arte de la realidad, estetizar esta última para producir un placer intelectual amoral superior a las luchas sociales ante las cuales se han desengañado los escritores decadentistas que buscan huir de una sociedad en crisis que les provoca malestar e insatisfacción; una opción, pues, diametralmente opuesta a la de *En la boca de las nubes*, pero planteada con técnicas narrativas parecidas en algunos momentos. Así, lo que hacía Vinyes en *La ardiente cabalgata* es lo que ahora critica que hagan individuos como Jacobé Wharton con su vida. De ahí que ése fuera un libro que Vinyes rechazó poco después de haberlo escrito. En este sentido es muy significativa la dedicatoria con que el autor firmó el ejemplar de su hermano<sup>46</sup> o unas declaraciones tan claras como éstas: "Llegué a Colombia huyendo de la literatura. Mi huella acaso quedaba señalada en Cataluña por algunos versos: *La ardiente cabalgata* y *Consejos a la luna*, cuyos últimos ejemplares rompí con pretendido simbolismo en la travesía por mar que me traía desde Barcelona".<sup>47</sup> Evidentemente, este gesto simbólico no significaba sólo la renuncia a la propia obra, sino al modelo literario y existencial que para él había representado d'Annunzio. Y ya en los años 30, Vinyes expresa claramente

---

también narra la transformación ideal - y totalmente alejada de la realidad - que algunos exiliados catalanes hacen del propio matrimonio adaptándolo al mito del bien casado en América: "Algunos fingían que habían tenido suerte, la de encontrar una joya en medio de la baratería, pero no la exhibían demasiado y atrancaban los accesos a su vida privada. Todo se limitaba a hablar de ella en el Orfeón, con ilusiones al sesgo: 'Yo sí que no me puedo quejar - decían - . He encontrado una chica que parece de las nuestras.' Inventaban un modelo femenino tropical, con unas embellecidas virtudes mediterráneas, un extraño producto híbrido que tan solo se podía deber a un trabajo forzado de la imaginación. [...]" (ibídem, p. 319).

<sup>46</sup> "A mi hermano Joan, ofrezco este libro que no quería haber escrito, para que ponga en el margen algún punto de ironía". Reproducida por Pere Elies i Busqueta en *Un literat de gran volada. Ramon Vinyes i Cluet* (Barcelona: Rafael Dalmau, 1972), p. 45.

<sup>47</sup> Alfonso Fuenmayor, "Ramón Vinyes tuvo que elegir entre los bananos y la literatura", ps. 373-374.

que no son tiempos de hacer poesía d'annunziana (""Años futuros. ¡Malos tiempos de poesía!" Si se trata de poesía que corra paralela con los sensualismos d'annunzianos, malos tiempos. [...] Pero si se trata sencillamente de poesía sobria, unos buenos tiempos")<sup>48</sup> ni de convertir la vida en lo que la convirtió el escritor italiano a partir de un cierto momento de su carrera, pura literatura de "vedette vieja". Justamente lo que hace Jacobé Wharton, la historia de la muerte de la cual fue inventada por Vinyes en este artículo sobre d'Annunzio, la vida del cual "con un final de tragedia quedaba portentosa". Por eso escribe

Que, para nosotros, Gabriele d'Annunzio murió el 22 de setiembre de 1922. Hoy conmemoramos el décimo aniversario. Y conste también que, para redondear más su muerte, nosotros, ex-d'annunzianos, hemos empezado a hacer circular la leyenda según la cual el asesino de d'Annunzio recibió de manos del poeta, y en pago del asesinato, una bolsa de púrpura llena de joyas, con muchas esmeraldas, muchos crisoberilos, muchas amatistas y mucho oro florentino.<sup>49</sup>

Es decir, con todas las joyas y piedras preciosas que habían llenado sus libros, su vida y, claro está, *La ardiente cabalgata*. Teniendo claros estos referentes, se hace explícito a quien van dirigidas las flechas de Vinyes cuando en "El asesinato de Jacobé Wharton" parodia y convierte en grotescas escenas sacrílegas típicas de la narrativa decadentista - como Jacobé haciendo que uno de sus amantes se disfraze de franciscano o abrazándolo por los rincones de las iglesias venecianas.

A este personaje, pues, le sucede algo similar a lo que hemos visto que le sucedía al protagonista de "¡Muy bien casado en América!" y de lo que le ocurre al de "El lago de Atitlán" o a los hombres y mujeres de la alta sociedad reunidos en la "casa galante" de "La mulata Penélope", una serie de individuos que necesitan disfrazar la realidad con esmóquins, "fijación de méritos" ridículos añadidos a sus nombres propios (el narrador es presentado como "gran literato internacional" y otros personajes como "embajador sueco, y filatélico", "gerente de una compañía de vapores fruteros y amador de lo bello", etc.) o nombres que ya llevan "el sofrito", la literatura, "en si mismos" (como Pimpinela Escarlata, Nati de Fontanac y Margarita de Austria). El resultado es, evidentemente, no un ambiente lleno de vida, sino un ambiente muerto, fijado, literario, extemporáneo, alejado del mundo real (y que, por eso, un narrador escéptico describe irónicamente haciendo referencia al famoso cuadro de Jacques Louis David en el que Juliette Récamier aparece retratada, en pleno ambiente revolucionario francés, con túnica y peinado de la Grecia clásica: "Todo parece un salón lleno de *Madames Récamiers* de cromo y de figuras de cera ataviadas de personajes. La conducta que los *smokings* impone en la concurrencia masculina [...] los automatiza y entumece. Ellas

<sup>48</sup> Ramon Vinyes, "Mal temps per a la poesia!", *Meridià*, 29 (29-7-1938), p. 3.

<sup>49</sup> Ramon Vinyes, "Les supervivències", *L'Esquella de la Torratxa*, 2777 (23-9-1932), p. 592. En 1950, Vinyes denunciará aún más abiertamente "la cursilería d'annunziana" y acabará aceptando "pésames por mi d'annunzianismo"; véase "Los documentos humanos", *Crónica*, 13 (22-7-1950); reproducido en *Selección de textos*, vol. 1, ps. 538-540.

juegan a alta sociedad de teatro, muñecas grotescas a mis ojos")<sup>50</sup> y que da pie a conversaciones totalmente absurdas y desligadas del ser humano.

Y si hasta aquí hemos visto ejemplos de la crítica de Vinyes a la literaturización de la vida, a través de personajes como la Aspasia Garcilaso de "La mulata Penélope" aparece la crítica de Vinyes a la construcción de sistemas intelectuales vacíos que pretenden tener algún interés humano. La conversación con esta dama sobre aspectos absurdos de la poesía mística o su teorización etimológica, llena de referencias a la mitología griega, sobre el nombre del establecimiento donde se encuentran cuando el narrador le había preguntado "¿qué es este tipo de casa?" esperando obtener una "conversación de realidades", constituyen el tipo de argumentaciones intelectualistas que ya hemos visto cómo atacaba Vinyes en sus artículos.

Y si estos dos últimos cuentos comentados se basan en referentes reales (Gabriele d'Annunzio y la negra Eugenia, proxeneta de Barranquilla)<sup>51</sup> que, a pesar de ello, no son en absoluto necesarios para seguir la narración, lo mismo sucede con la crítica a los sistemas filosóficos de "El profesor negro y la filosofía del yo", que tanto recuerda las posiciones antiintelectualistas de Salvador Espriu. En este caso, las flechas de Vinyes se dirigen al modelo que representa su amigo Julio Enrique Blanco,<sup>52</sup> conocido en Barranquilla con el apodo de "el profesor Blanco" sobre el cual se ironiza en el título del cuento y en otros comentarios dispersos. Es el autor de artículos de *Voces* tan ejemplares de la postura intelectual rechazada por Vinyes como "De la causalidad biológica" (en tres interminables partes) o "De Herbert a hoy". De hecho, Vinyes ya había criticado este modelo de intelectual en las mismas páginas de *Voces*<sup>53</sup> y

<sup>50</sup> Resulta sorprendente el parecido de esta descripción de personas convertidas en personajes literaturizados con una de las que hace Calders en *L'ombra de l'atzavara* (p. 317): "Como en las novelas policiacas, llegaba al final con un cierto desencanto, porque cuando el misterio se explica pierde su magia y los personajes - la víctima, el asesino, el detective - se desnudan y quedan como los otros, como todo el mundo, un poco figuras de cera alineadas en un escaparate, con etiquetas colgadas en el cuello".

<sup>51</sup> En cuanto a este último personaje de Barranquilla, véase Jacques Gilard, *Entre los Andes y el Caribe. La obra americana de Ramón Vinyes*, ps. 262-263 y Jacques Gilard, "Introducció. Ramon Vinyes, contista", ps. 23-24.

<sup>52</sup> Véase ibídem.

<sup>53</sup> En artículos como "La moral de Ulises" (*Voces*, vol. V, n. 47 (20-7-1919), ps. 227-232) en el que carga contra la conferencia homónima de José Ingenieros porque construye un sistema maniqueísta de interpretación de la vida a partir de la lectura, también maniqueísta, de la *Odisea*. Así, Ingenieros tiene que oír decirse cosas tan típicas del Vinyes de *En la boca de las nubes* como que se esfuerza inútilmente para "acomodar a patrón lo que patrón no tiene" porque los griegos habían optado por el instinto y la vida y no por la moral filosófica que Ingenieros les intenta endosar: "¿La moral de Ulises? ¿Cuál sería esta moral?... La de su instinto. El pueblo griego en el instinto fundó su estética. [...] Los héroes de Homero son feroces, son generosos, son prudentes, son temerarios, son codiciosos, son liberales; no han convertido la vida en fárrago de conceptos y raciocinios; una igualdad primitiva de instinto los gobierna. Todos se parecen y todos son diversos. En la lucha matan sin piedad, en la casa son magnánimos, en el reparto del botín reconocen al fuerte, en sus odios se manifiestan con una extraña espontaneidad. La moral helénica no había dictado normas de acción para coaccionar la conducta. Hay una juventud genesíaca en cada uno de los héroes homéricos, una absoluta sinceridad; no se disimulan, no se ocultan, no hacen gala de virtudes que no practican. Profundamente humanos, su valor de humanidad los diviniza. Del fondo mismo de su instinto sacan la chispa que enciende la hoguera de su grandeza". Vinyes defendió estos

tanto él como Blanco fueron perfectamente conscientes que representaban polos opuestos en el campo de las letras.<sup>54</sup> Todos estos datos nos indican que, al fin y al cabo, lo que Vinyes defiende en *En la boca de las nubes* no es una simple elección intelectual o una impostura literaria, sino una opción de vida con la que siempre intentó ser coherente desde su obra posterior a *La ardiente cabalgata* (y de ahí su identificación con el narrador de los cuentos, que veremos más adelante). Esto convierte este libro de narraciones, por más que el interés de su autor se centró mayoritariamente en el teatro, en una de los libros más representativos de lo que significó Vinyes dentro de la cultura occidental del siglo XX.

Pero volvamos a “El profesor negro y la filosofía del *yo*” porque es un ejemplo perfecto de lo que se acaba de citar que veía Vinyes en la *Odisea*: la inevitable y eterna presencia del instinto, de la naturaleza, en el ser humano por debajo del intento de convertir la vida “en fárrago de conceptos y de raciocinios”. Así, mientras el profesor negro Quintilià de Barreida “habla, habla, habla, habla...” con conceptos filosóficos vacíos de cualquier significado pero llenos de “erudición”, “descubierta”, “nombres y más nombres” y “citas en alemán, en griego, en latín, en inglés”, su mujer deja sueltos los instintos animales y se dedica a flirtear con los hombres que asisten a la conferencia. Representan, en este momento, los dos polos opuestos de la dicotomía razón-instinto, literatura-vida, y como tales han sido presentados: él “negrísimo”, ella con “la rubicundez del maíz cuando cae la espiga”; él como “un profesor muy sabio”, ella como “una rubia muy bonita”. Y los dos interrumpiendo la paz de la aceptación de la vida y la naturaleza (ella, premonitoriamente, “con un gesto *hollywoodísimo*”, falso, teatral) que suponía el hecho de estarse en “un parque tropical” donde incluso daba “pereza el conversar” y donde el narrador y sus amigos sencillamente contaban estrellas y mataban mosquitos.

### **La narrativa modernista reconsiderada**

Las dicotomías naturaleza-cultura, vida-literatura, instinto-razón, ya aparecían también en “La mulata Penélope” en forma del cuerpo sensual de la anfitriona lucido bajo un vestido simbólicamente blanco y de los gritos del hijo loco de ésta ignorados por el ambiente intelectualizado del salón. El cuento, además, se cerraba con el triunfo de los primeros términos de las dicotomías: dos de los ilustres invitados en el salón de Penélope echan de su coche a dos de las invitadas “después de...” - se nos dice, para mantener la corrección moral de no hacer referencias al sexo - y con este gesto se ganan el apodo de “gorilas”, es decir, de animales no evolucionados en hombres.

mismos valores en la Cataluña de los años 30 en artículos como “Joventut” (*La Humanitat*, 21-4-1932, p. 7) o “Persistent joventut” (*Meridià*, 47 (3-12-1938), p. 5).

<sup>54</sup> Blanco escribió de Vinyes cosas como que “la mentalidad de Ramón no fue nunca para discutir en serio. Todo lo tomaba a la ligera, alegremente, con diversiones como travesuras de su espíritu” o que “no fue él, así, por ejemplo, nunca hombre de presunciones filosóficas ni adicto a profundidades de la mente. [...] Diríase también que le repugnó lo sistemático”. Mientras que Vinyes dijo de Blanco que “algún día escribiré lo que representaba mi rizada frivolidad junto a los bloques graníticos de J. E. B. ¡Oh, Enrique! ¡Oh, Ramón!” Citados en Jacques Gilard, “Prólogo”, dentro de *Selección de textos*, vol. 1, ps. 9-101 (ps. 95-98).

Después de... todo, pues, sólo queda la naturaleza americana: “perfume de jazmines y salobridad del viento del Caribe, aún” son las palabras con las que acaba el cuento.

Y son, estas dicotomías, aquellas entorno de las cuales había hecho girar sus reflexiones la narrativa modernista catalana. Como ya hemos visto, el mismo Vinyes participó activamente en este periodo literario y *La ardiente cabalgata* no se escapa de explotar las dicotomías mencionadas, por bien que des de un esteticismo que no será el que llamará más la atención de la reconsideración de la narrativa modernista en los años 20-30.

La mayoría de prosas que componen este libro temprano de Vinyes fueron publicadas en *El Poble Català*,<sup>55</sup> un periódico que en su página literaria potenciaba la literatura decadentista mientras que en otras páginas proponía un programa político e incitaba al individuo a participar activamente en la sociedad. Así, se publican cuentos del Prudenci Bertrana más decadentista (como “Una agonía”, que narra la lenta muerte de una vieja en un atardecer de otoño, contrapuntada por la aparición de un niño lleno de vida),<sup>56</sup> de Miquel de Palol<sup>57</sup> y poemas entre decadentistas y parnasianos de Vinyes, al lado de traducciones de Oscar Wilde,<sup>58</sup> Gabriele d’Annunzio<sup>59</sup> o Villiers de l’Isle-Adam,<sup>60</sup> autores que apostaron por un arte intencionadamente artificioso que se alejaba de la realidad y menospreciaba la vulgaridad de la vida cotidiana y sus contingencias. No es extraño, pues, que *La ardiente cabalgata* surja de la influencia de estos escritores y que ante la dicotomía arte-vida se decante por el primero de los dos términos alejándose de la realidad por los caminos de los autores mencionados. Esta dicotomía toma en el libro la forma simbólica de los colores rojo (sangre, pasión, vida) y blanco (pureza, luminosidad, arte) que aparecen en contraposición constante, pero dándose sentido el uno al otro desde el arte. La vida en bruto, el color rojo, no tiene ningún sentido si no se trenza de forma inseparable con el blanco de la pureza intacta del arte. De hecho, el primer cuento del libro ya nos pone en estas líneas en concluir con la voz del narrador diciéndole a una dama:

Mientras yo os hiciera un soneto de discreciones y alabanzas, una pelea de ciegos hambrientos, de ciegos hermanos dentro de la noche, en medio de caminos que no se saben, ¡qué placer, hermosa castellana!

    Mi soneto sería una flor, a la vez, roja y blanca.<sup>61</sup>

<sup>55</sup> Como mínimo en estas fechas se publican cinco de ellas: 8-6-1908, p.3; 5-4-1909, p. 3; 17-5-1909, p. 3.

<sup>56</sup> *El Poble Català*, 30-3-1908, p. 3; reproducido el 19-10-1908, p. 3.

<sup>57</sup> Ramon Vinyes publica, además, un artículo muy elogioso sobre este escritor: “En Miquel de Palol a l’Ateneu”, *El Poble Català*, 9-2-1909, ps. 1-2. Y, poco después, el periódico publica algunas de las narraciones a las que hace referencia Vinyes en este artículo, como “La mort blanca”, *El Poble Català*, 22-2-1909, p. 3.

<sup>58</sup> Véase Oscar Wilde, “Poemes en prosa”, traducción de F. Anglès i Alemany, *El Poble Català*, 30-3-1908, ps. 3-4.

<sup>59</sup> Véase Gabriele d’Annunzio, “L’hèroe”, *El Poble Català*, 26-10-1908, p. 3; Gabriele d’Annunzio, “Les campanes”, *El Poble Català*, 21-12-1908, p. 3.

<sup>60</sup> Véase Villiers de l’Isle-Adam, “El gos d’Alcibiades”, ibídem, ps. 3-4.

<sup>61</sup> Ramon Vinyes, *L’ardenta cavalcada* (Barcelona: tipografía “L’Avenç”, 1909), p. 10.

El grupo grotesco representante de la vida, se mueve por ésta ciegamente y sólo tiene la posibilidad de redimirse y ver, hacerse consciente de una existencia superior, a través del arte de un soneto que mezcla su rojez con el blanco iluminador del arte. Un soneto que, en la prosa siguiente, será un “cuento blanco”<sup>62</sup> dirigido a una dama de labios convertidos en “cerezas rojas”<sup>63</sup> que el narrador intentará alcanzar no a través del placer físico, sino del arte. De la misma forma que la rojez de la sangre que vierten las manos del peluquero Oswald adquiere su pleno sentido cuando se convierte en narración o en oración “en el blanco cuarto monacal [de] la abadesa”<sup>64</sup>. La apuesta de Vinyes en este libro es, pues, el arte por el arte tal y como lo formularon Théophile Gautier en afirmar que escribía “sans perdre garde à l'ouragan / Qui fouettait mes vitres fermées”,<sup>65</sup> Villiers de l'Isle-Adam en el suicidio final de los protagonistas de *Axel* planteado como renuncia a la vida mundana y Gabriele d'Annunzio al construir un universo a partir de las joyas que daban título al libro citado de Gautier. De aquí el cuento de Vinyes “Joyas... marfiles”, las referencias explícitas a la “Symphonie en blanc majeur” de Gautier en “Mujer, un cuento”<sup>66</sup> o las constantes afirmaciones de narradores y personajes de su voluntad de vivir en un mundo a parte de la realidad sin hacer caso del huracán que azota las ventanas cerradas:

No, alegres: dejad el pueblo y esparcid luz por los cuartos oscuros del palacio, del palacio mío. Entrad, alegres. Yo os enseñaré una secreta puerta que habla de aventuras, yo os mostraré unos subterráneos largos...<sup>67</sup>

Y si estas prosas de Ramon Vinyes y otros escritores similares compartían espacio, en *El Poble Català*, con los poemas decadentistas de Gabriel Alomar, también lo hacían con sus artículos socialmente comprometidos. Así, el modelo literario preconizado es el decadentista, pero, en cambio, uno de los modelos intelectuales reivindicados es Émile Zola, por su papel socialmente activo y comprometido en el caso Dreyfus. De hecho, el novelista francés ya había sido un habitual de los artículos de Alomar, pero en los mismos años en que se publican las prosas de *La ardiente cabalgata* y las otras mencionadas más arriba, “La última victoria de Zola” remachaba el clavo de esta reivindicación del “hombre del grito de Verdad y Justicia [...] coronación digna de su obra de lucha, de dictadura social, de creación de mundos, de creación, de poesía”. E incluso se alababa su estética literaria tan alejada de la decadentista: “Era un Hugo anticristiano, cantante de la vida y la riqueza comunales, la posesión del “reino de la tierra”, la presa de la ciudadela prohibida”<sup>68</sup>. Y por estas mismas razones, Zola será un modelo reivindicado también treinta años más tarde en el contexto de la guerra civil

<sup>62</sup> Ibídem, p. 13.

<sup>63</sup> Ibídem, p. 11.

<sup>64</sup> Ibídem, p. 28.

<sup>65</sup> Théophile Gautier, *Émaux et Camées* (París: Gallimard, 1981), p. 25.

<sup>66</sup> Para poner un ejemplo, el poema de Gautier se centra en una de las “femmes-cygnes” que crea la blancor y la frialdad propias del arte fijado a parte del calor terrenal: “De ces femmes il en est une, / Qui chez nous descend quelquefois, / Blanche comme le clair de lune / Sur les glaciers dans les cieux froids” (ibídem, p. 42). Vinyes escribe: “Es un cuento blanco, mujer de los ojos luminosos, fríos como el hielo en el claro de luna, el cuento mío” (Ramon Vinyes, *L'ardenta cavalcada*, p. 13).

<sup>67</sup> Ibídem, p. 33.

<sup>68</sup> Gabriel Alomar, “La darrera victòria d'en Zola”, *El Poble Català*, 10-6-1906, p. 1.

desde las páginas de *Meridià*.<sup>69</sup> La diferencia entre las dos reivindicaciones: que en *El Poble Català* se produce un desencaje entre modelos literarios y modelos de pensamiento y en *Meridià* los primeros se adecuan mucho más a los segundos (sólo hay que pensar en los ejemplos citados de Joan Oliver y Pere Calders). Lo exemplifica perfectamente la diferencia entre *La ardiente cabalgata* y *En la boca de las nubes*: finalmente, Vinyes encuentra un modelo narrativo que se adecua a sus intenciones y le permite, desde la creación literaria, decantar la balanza de la dicotomía arte-vida hacia el segundo de estos términos e incluso parodiar o criticar aquellos que la decantan hacia el primero. ¿Cómo le ha sido posible hacer este paso? Impregnándose del ambiente y los modelos literarios que hemos analizado que van surgiendo en los años 20 y 30.

*En la boca de las nubes*, pues, retoma la dicotomía modernista arte/literatura-vida y las otras mencionadas más arriba (instinto-razón, naturaleza-cultura). Se trata de otra característica del libro que no tiene nada de especial si la situamos en la reconsideración a que ha sido sometida la narrativa modernista (no tanto la decadentista como la que representan Raimon Casellas o Víctor Català) desde mediados de los años 20. Fue entonces cuando una serie de escritores modernistas volvieron a escribir novela y una parte de la crítica literaria catalana y de los nuevos escritores giraba los ojos hacia ese movimiento, al mismo tiempo que se abría un intenso debate sobre las relaciones que se debían establecer entre literatura y vida.<sup>70</sup> También Vinyes, desde su llegada de Colombia en 1931 participó activamente en estos debates. Así, por ejemplo, en 1932, recuperaba como válida para la literatura de los años 30 la dicotomía instinto-razón, adaptable a los nuevos tiempos a partir de la luz que las teorías de Freud habían introducido en las cuestiones que implica: “Freud, en su último libro, cree en un desbarajuste catastrófico social. Los hombres de nuestra época – incluso los de teorías aparentemente más generosas – le parecen guiados preferentemente por el juego de los instintos que por el de la razón. / Dramaturgo, ¿no encuentras en las predicciones de Freud un maravilloso tema de gran obra?”<sup>71</sup> Y al mismo tiempo se lanzó a la defensa de escritores modernistas – tanto de su etapa más propiamente modernista como de la de los años 20-30 – como Raimon Casellas, Víctor Català,<sup>72</sup> Prudencia Bertrana<sup>73</sup> o Joaquim Ruyra,<sup>74</sup> defensa que continuó en el exilio cuando publica un artículo lleno de alabanzas a Víctor Català y, especialmente, a *Soledad*,<sup>75</sup> novela que se monta a partir de las dicotomías presentes en *En la boca de las nubes* aunque, claro está, utilizadas de

<sup>69</sup> Véase L. Reaud, “Emili Zola. Gran escriptor social i home d’acció. El seu paper en l’afair Dreyfus”, *Meridià*, 12 (1-4-1938), p. 3; y Ferran Canyameres, “Entorn de *Germinale*”, *Meridià*, 13 (8-4-1938), p. 3. En cuanto al primer artículo, las coincidencias con el de Alomar se hacen evidentes con su simple lectura. El segundo, escrito en motivo de la traducción catalana de *Germinale*, también relaciona, como hemos visto que lo hacía Alomar, el novelista francés con Victor Hugo y describe la novela en términos parecidos a los que utiliza Alomar para hablar de la literatura de Zola.

<sup>70</sup> Estas cuestiones quedan perfectamente explicadas en Jordi Castellanos, *Escriure amb el ritme a la sang. La represa de la novel·la catalana (1925-1929)* (Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 2005).

<sup>71</sup> R[amon] V[inyes], “Guixeta teatral”, *La Humanitat*, 31-3-1932, p. 2.

<sup>72</sup> Véase Ramon Vinyes, “Novel·la rural”, *La Humanitat*, 31-3-1932, p. 2.

<sup>73</sup> Véase como ejemplos: Ramon Vinyes, “Confidències de la memòria i el paisatge”, *La Humanitat*, 5-5-1932, p. 4; Ramon Vinyes, “Els arreconats”, *Meridià*, 41 (21-10-1938), p. 3.

<sup>74</sup> Véase Ramon Vinyes, “Inspiració i ofici”, *Meridià*, 40 (14-10-1938), p. 5.

<sup>75</sup> Ramon Vinyes, “Del meu fitxer”, *La Nosta Revista*, 11 (15-11-1946), ps. 411-412.

forma diferente en acuerdo con el nuevo contexto histórico y las nuevas estéticas literarias.

No será de extrañar, pues, que esta revalorización de la narrativa modernista influya ya la obra de Vinyes de los años 30 convirtiéndose en la base sobre la cual se construye el cuento “Dietario a saltos”.<sup>76</sup> La narración tiene como centro la contraposición entre ideal y realidad que provoca la nostalgia constante de los trabajadores de un circo que viven en un ambiente ciudadano totalmente gris. Así, para un narrador que es un “soñador”, el ideal es su pueblo en la montaña y “una Elsa bucólica, campesina”, cosas que evoca a partir de la ciudad y de la Elsa real, la trapecistas del circo; para la mujer cañón, el ideal es ella misma en un pasado en el que pesó 200kg, melancólicamente evocada desde un presente en el que el espejo le devuelve la propia imagen de 165kg; el clown persigue el ideal de la Elsa del circo, frente a la realidad de la Elsa campesina; y Elsa añora el ideal de un hogar harmónico y paradisíaco ante la realidad de un padre que la rechaza y unas relaciones familiares presentadas a partir de complejos descritos por Freud, tal y como hemos visto que Vinyes proponía que podía hacer la literatura. En definitiva, se trata de una narración llena de “contrastes” – tal y como se repite en más de una ocasión – acentuados por la estética expresionista de los personajes de circo que la protagonizan y que la acercan a una obra de teatro del mismo Vinyes estrenada unos años antes de la publicación de este cuento, *Peter's Bar* (1929). Como aquí, en ese caso la estética expresionista revestía una historia en la que el ideal se contraponía a la realidad causando el desengaño constante de los personajes de la pieza que también se construían a partir de algunas dicotomías propias de la narrativa modernista, como lo es la que opone el campo y la ciudad.

Otro hecho lógico dado este contexto, es que también a principios de los años 30 una serie de jóvenes escritores recuperen ciertos aspectos de la narrativa modernista parecidos a los que recupera Vinyes aunque, evidentemente, cada uno los reconducirá según las propias intenciones literarias. Es el caso de escritores ya mencionados como Salvador Espriu (que, por ejemplo, en *Laia* retoma la tensión planteada por la narrativa modernista entre el yo y su entorno – aunque la resuelve de forma muy distinta – y también da una respuesta antiintelectualista al debate literatura-vida a través del personaje de mosén Gaspar),<sup>77</sup> Sebastià Juan Arbó (que en libros como *Horas en blanco* plantea también las dicotomías campo-ciudad y literatura-vida)<sup>78</sup> o Lluís Ferran de Pol. Este último caso, además, es especialmente significativo porque, como sucede en la obra de Vinyes, algunos aspectos que había retomado del Modernismo se ven potenciados en su exilio americano. Así, ya en narraciones de los años 30 como “Boisard”, Ferran de Pol había explotado la dicotomía campo-ciudad, asociada a las de

<sup>76</sup> Ramon Vinyes, “Dietari a salts”, *Mirador*, 401 (31-12-1936); reproducido en Ramon Vinyes, *Entre sambes i bananes*, y en Ramon Vinyes, *Tots els contes*.

<sup>77</sup> Para las referencias explícitas que contiene esta novela a la narrativa modernista, véanse las notas a la edición crítica a cura de Víctor Martínez-Gil y Gabriella Gavagnin: Salvador Espriu, *Laia*, Obres Completes-Edició Crítica, 3 (Barcelona: Centre de documentació i estudi Salvador Espriu y Edicions 62, 1992).

<sup>78</sup> Véase el artículo citado, Josep M. Balaguer, “Sebastià Juan Arbó i la crisi d'uns models culturals en la Catalunya dels anys 30”.

civilización-naturaleza y razón-instinto. Da fe de ello una descripción de la ciudad como ésta, en la que, en primavera, las fuerzas instintivas de la naturaleza rompen su orden ineluctablemente:

Pese a que en la ciudad las losas y el asfalto acorazan la tierra, a despecho de los bloques de casas que borran toda perspectiva, a pesar de que los mil ruidos mecánicos asustan los vuelos de los pájaros cantores, cada año viene una época en la que la prisión de cemento donde vive la tierra y los hombres se vuelve dramática: cerca de un árbol - energías imparables - una grieta traviesa la calle asfaltada; las banderas volcadas en las calles se enrollan en una sucesión fluida de colores; las mujeres visten blusas reveladoras de una desnudez inmediata; en el puerto - estremecido oraje - desanclan las banderas que verán Italia...<sup>79</sup>

Descripciones de una naturaleza mucho más salvaje que ésta invadiendo el espacio de la civilización y devorando al hombre son aún más frecuentes en *La ciudad y el trópico*, libro de cuentos de tema americano de Ferran de Pol, y la muestra más evidente de ello es el cuento “Naufragios”. Lo que les sucede tanto a Ferran de Pol como a Vinyes es del todo lógico: habiendo aprendido de este tipo de narrativa que tendía a girar en torno a dualidades como la de civilización-naturaleza y encontrándose testimonios de la naturaleza salvaje americana, potencian lo que ya habían explotado y que ahora se convierte en su realidad cotidiana. Se trata de un hecho que el mismo Vinyes ya había previsto en su primera ida a América en la revista *Voces*: “El héroe de la novela americana debería ser la Naturaleza. [...] Y el hombre! El hombre perdido en la grandiosidad inédita de la naturaleza aturdidora: pequeño, pequeñísimo, lleno de miedo por tanta inmensidad”.<sup>80</sup> Justamente lo que no puede dar tan claramente la narrativa de ambiente europeo porque “en tierras de Europa es el hombre el que ha hecho sentir su pie sobre el corazón de la naturaleza. En tierras de América, no”.<sup>81</sup> Y justamente lo que nos da Vinyes en cuentos de *En la boca de las nubes* como “El chico de Bagá” o “El lago de Atitlán”. El primero nos presenta un personaje europeo que ha sido dominado por las fuerzas naturales de los Andes encarnadas en forma de “mujer de éstas raras que se encuentran por la jungla del Amazonas y del Orinoco y por la encrucijada de los caminos de la sierra andina”, de llama, de vicuña y de “montañas altísimas” que, como en el citado artículo de Vinyes sobre *Soledad*, se contraponen a los Pirineos; hasta tal punto llega la pérdida de identidad del protagonista que si “antes todos lo conocían por el *Chico de Bagá*”, “ahora, yo mismo acepto que podrían llamarme el *Chico de los Andes*”.<sup>82</sup> Que el segundo de los cuentos mencionados tiene como protagonista absoluto la naturaleza americana lo anuncia ya su título: el lago de Atitlán domina al poeta de

<sup>79</sup> Lluís Ferran de Pol, *Tríptic*, Biblioteca selecta, 363 (Barcelona: Selecta, 1964), p. 135.

<sup>80</sup> Ramon Vinyes, “Raza de Bronce”, *Voces*, vol. IV, n. 52 (10-1-1920), ps. 346-347.

<sup>81</sup> Ramon Vinyes, “Lejos del mar”, *Universidad*, 20 (17-11-1921); reproducido en *Selección de textos*, vol. 1, ps. 124-126. He aquí la diferencia básica que puede encontrarse entre *Soledad* y *En la boca de las nubes* o *La ciudad y el trópico*: “El recuerdo de la obra [Soledad] me lleva a la Cataluña de orografía ruda, de riscales que se dejan sentir sin ahogarte. (Los Andes te tiene siempre entre su dentado de rocas: ínfimo, mota)” (Ramon Vinyes, “Del meu fitxer”, p. 412).

<sup>82</sup> Para una lectura del cuento en estas líneas, véase el artículo citado, Jordi Castellanos, “Entre Amèrica i Catalunya: l’obra narrativa”.

Guatemala Zabulón Meléndez que, para defender este paraje, se siente empujado a ahogar a un norteamericano, en una actuación instintiva de caimán. El choque mental que vive Meléndez y que le desequilibra viene del hecho de que, al no ser capaz de aceptar la propia bestialidad por considerarse poeta extremadamente culto, reviste los hechos, las personas y la naturaleza de otra realidad absolutamente literaria que no tiene nada que ver con lo que le rodea: cree que los dos norteamericanos son Pico de la Mirandola y Hieronimus Beniveni, se autoatorga el papel de salvador del lago, lo describe en términos retóricos exageradamente floridos, en definitiva, transforma todo su entorno utilizando la palabra “como si se enroscara en alambres de éxtasis”. El máximo emblema de la civilización europea - el Renacimiento italiano - , la naturaleza salvaje americana y el capitalismo petrolero norteamericano, se encuentran en la mente de un individuo incapaz de aceptar la propia situación y le hacen enloquecer.

Y otro ejemplo de la adaptación de la dicotomía cultura-naturaleza en las nuevas tendencias de la narrativa de los años 30 y principios de los 40 es un cuento de ambiente europeo, “El perro de Mlle. Martineau”. La narración se sitúa en París y, pues, en consonancia con todo lo que acabamos de ver y a diferencia de lo que sucede en las narraciones ambientadas en América, en este caso será la cultura, la civilización, la que se impondrá a la naturaleza; y lo hará de forma irónica y una vez más acercándose a las posiciones antiintelectualistas que hemos visto: nos presenta un perro con “pose de doctor en filosofía y letras” y al que le place la poesía, pero “sólo la poesía pura”. He aquí el colmo del refinamiento culturalista encarnado en una bestia i, pues, parodiado; incluso si tenemos en cuenta la otra lectura que apunta el narrador: que, al fin y al cabo, el perro no reconoce la poesía, sino que se trata de una artimaña de su dueña que ha encontrado en la presentación de una bestia civilizada una forma de ganarse la vida.

Y como en el caso de “Una intervieu”, también “El perro de Mlle. Martineau” parece tener un precedente en una de las revistas en las que colaboró Vinyes, *Voces* en este caso. Allí Adalberto del Castillo publicó el cuento “Vidas de perros”<sup>83</sup> en el que un perro de nombre Maquiavelo, con “rasgos de excelente educación” y “un poco sentimental y romántico”, adopta una conducta más humana que la del narrador en su juventud. De hecho, los perros humanizados o culturizados son una constante en la obra de Vinyes y es ejemplo de ello este artículo en el que se utiliza una anécdota de uno de estos perros para criticar el comportamiento primario de los padres de la Iglesia que, “al triunfar, acordaron que el verbo fuera impuesto por la fuerza”. Intransigentes, se comportan como “un pobre perro, encontrado medio muerto de hambre en la calle” que, una vez alimentado y cuidado por quien lo recogió “¡tomó conciencia de los deberes que el buen comer le imponía! ¡A nadie le sacaba los dientes con tanta rabia como a los perros que pasaban del portal con visibles señales de no haber comido!”<sup>84</sup>

Es por todo esto que en varias ocasiones Vinyes defiende la literatura realista entendida como aquella en la que animales o locomotoras pueden hablar y pensar “porque las realidades de sus héroes trepan por encima de las probables y constatadas

<sup>83</sup> *Voces*, vol. IV, n. 32 (20-8-1918), ps. 409-412.

<sup>84</sup> Ramon Vinyes, “Encara altres escolis a la tolerància”, *La Humanitat*, 17-3-1932, p. 2.

falsedades de ambiente y de personajes".<sup>85</sup> Y este es el realismo de *En la boca de las nubes*. Como lo es de otro libro muy alabado por Vinyes y que, éste sí, es fuente innegable de "El perro de Mlle. Martineau": *Flush. A Biography*, de Virginia Woolf.<sup>86</sup> La novela juega con las características del género biográfico para explicar la vida del perro de la poeta Elizabeth Barrett Browning en una narración en la que, como en la de Vinyes, chocan, dando pie a ironías constantes, el instinto animal, la razón humana, la civilización, la poesía y las rígidas normas de la biografía. Así, si bien la historia no se sitúa en París, lo hace en el Londres victoriano, "the heart of civilization",<sup>87</sup> un lugar donde Flush tiene que resignarse a controlar sus instintos naturales que ni tan sólo las cimas más altas de la civilización, la poesía, puede llegar a comprender: "with all her poet's imagination Miss Barrett could not divine what Wilson's wet umbrella meant to Flush; what memories it recalled, of forests and parrots and wild trumpeting elephants; nor did she know, when Mr Kenyon stumbled over the bell-pull, that Flush heard dark men cursing in the mountains; the cry, 'Span! Span!' rang in his ears, and it was in some muffled, ancestral rage that he bit him".<sup>88</sup> Una prueba más de que el debate cultura-naturaleza, civilización-barbarie, es uno de los centros de la narrativa europea de los años 30, como lo había sido, en otros términos, del Modernismo catalán, y como lo será, aún con más potencia, en producirse la segunda guerra mundial. Es una cuestión que, por ejemplo, también encontramos en el cuento de Kafka "Investigaciones de un perro" y en la que debe situarse la narrativa de Vinyes, producto evidente de todo lo que sucede en la literatura europea de la época.

Situado en estas líneas, pues, Vinyes nos propone no que la naturaleza tenga que imponerse a la civilización ni lo contrario; sino una aceptación de la vida en términos humanos: los perros son perros y no hace falta que lean poesía; los hombres son hombres y no hace falta que se comporten como perros ni que se enreden a vivir en regiones nebulosas, metafísicas, literaturizadas, desde las que no pueden ver la realidad que les rodea. El hombre debe luchar y conquistar su terreno en tanto que hombre situado en un tiempo y un espacio a los que tiene que adaptarse sin disolverse, manteniendo sus propias capacidad de pensamiento y personalidad.

### **En la boca de las nubes y con los pies en el suelo**

*En la boca de las nubes*, como hemos visto, es fruto de unos posicionamientos muy precisos respecto de la literatura y la situación histórica de la Europa y la Cataluña de los años 20-30. Si tenemos en cuenta que el libro empieza a ser escrito alrededor de 1942 y se publica en 1946, esto no tiene nada de extraño. Pero todo resulta aún más coherente si, como ya se ha ido apuntando con varias citas, comprobamos que estos

<sup>85</sup> Ramon Vinyes, "L'art i la vida", *La Humanitat*, 26-5-1932, p. 5.

<sup>86</sup> En cuanto a este libro y en relación a esta definición de realismo, Vinyes escribe: "Puede más una palabra reveladora que una presencia insepulta, que un cuerpo absolutamente externo y en inmovilidad. / *Flush* puede dar una "historia". El perro encontrado en una fosa de despojos puede despertar unas preguntas, o desvelar una fantasía... / ¡Maravilla cuando quien reconstruye es Virginia Woolf, la enamorada del "escribir con peligro"!" (Ramon Vinyes, "El darrer llibre de Virginia Woolf", *L'Esquella de la Torratxa*, 23-2-1934, ps. 124-125).

<sup>87</sup> Virginia Woolf, *Flush. A Biography* (Harmondsworth: Penguin Books, 1977), p. 21.

<sup>88</sup> Ibídem, p. 27.

posicionamientos se mantienen a lo largo de los años 40 en los artículos que Vinyes publicó en la prensa de Barranquilla. Son textos en los que continúa defendiendo la democracia y la culturización del pueblo y atacando al individuo que “habla por hablar, escribe por escribir y discurrea por discursear”;<sup>89</sup> “la mistificación italiana” fascista de la realidad, surgida de “el “bovarismo” de algunos poetas” y convertido por Mussolini “en ornato, en decoración, en color, en teatralidad”;<sup>90</sup> la “atmósfera de primitividad” a la que se ha llegado en una época que falsamente “se ha llamado supercivilización”;<sup>91</sup> etc. en definitiva: Vinyes expresa a nivel teórico todo lo que encuentra una formulación literaria en *En la boca de las nubes* y muestra así las consecuencias históricas nefastas que pueden tener para la humanidad las actitudes que critica a través de estos cuentos.

De aquí que artículos como los acabados de mencionar sean una buena pista sobre lo que da unidad al libro: su título y el punto de vista narrativo del que surge, común en todos los cuentos. Y es que todo el posicionamiento de Vinyes que hemos visto hasta aquí puede resumirse en reclamos tan repetidos por el escritor catalán como que “hay que poner pie en el suelo”<sup>92</sup> y críticas como la que hace a unos “oradores arrastrados por la oratoria” en decir de ellos que “se estratosferizan” a través de estas “oratoria hinchada” y “verborrea sin base” que “inflaman apoteósicamente muchos horizontes”.<sup>93</sup> He aquí el retrato de los personajes de *En la boca de las nubes*: una serie de individuos que viven en las nubes, lejos de la realidad, y que explican sus peripecias a un narrador que intenta vivir tocando con los pies en el suelo, pero que al estar rodeado de este tipo de gente se ve obligado a vivir “en la boca de las nubes”, justo en el umbral entre la realidad y la fantasía.<sup>94</sup> El chico de Bagá acepta que vivir en los Andes es vivir entre “nieblas ahogadoras”, Jacobé Wharton “se elevaba cayendo”, el profesor negro vive “lejos del mundo, en las cimas de la especulación metafísica”, en la casa de Penélope se ha “perdido el mundo de vista” y se desarrollan “monólogos de estratosfera”, los inventos fantasiosos de Pere Busoms han “tomado vuelo”; y todo esto por no hablar del momento en el que el narrador llega a traspasar el umbral y sube literalmente a las nubes para entrevistar a san Vladimír, experiencia de la que sólo se salva al tocar de pies en el suelo, así que el cuento acaba con las expresiones: “¡Piso el suelo! ¡Me he salvado!” O nada de más estratosférico que alguien como el pastelero Hess, un individuo que ha decidido dejar de lado la aventura de la vida para transformar su experiencia pasada en una cosa tan etérea como son los sabores de sus pasteles, derivados de los “pasteles con sabores teológicos, patrióticos o poéticos” que había aprendido a cocinar en Cracovia, y sus discursos llenos de imágenes “espatarradamente

<sup>89</sup> Ramon Vinyes, “Hablar por hablar”, *El Heraldo*, 3-10-1940; reproducido en *Selección de textos*, vol. 1, ps. 318-322.

<sup>90</sup> Ramon Vinyes, “En defensa de los italianos”, *El Heraldo*, 26-11-1940; reproducido en *ibídem*, ps. 334-337. También otro artículo de Vinyes acusa Mussolini de sufrir bovarismo: Ramon Vinyes, “Cavour”, *El Heraldo*, 7-10-1941; reproducido en *Selección de textos*, vol. 1, ps. 371-372.

<sup>91</sup> Ramon Vinyes, “Navidad de 1940”, *El Heraldo*, 24-12-1940; reproducido en *ibídem*, ps. 350-354.

<sup>92</sup> Ramon Vinyes, “Educación nacional”, *El Heraldo*, 17-12-1940; reproducido en *ibídem*, ps. 343-346.

<sup>93</sup> Ramon Vinyes, “Diálogo en un bar”, *El Mundo*, 27-8-1946; reproducido en *ibídem*, ps. 421-423.

<sup>94</sup> Para otra interpretación, creo que menos acertada, del título de este libro, véase Jacques Gilard, “Introducción. Ramon Vinyes, contista”, p. 14; y Jacques Gilard, *Entre los Andes y el Caribe. La obra americana de Ramón Vinyes*, ps. 248-249.

poéticas”,<sup>95</sup> una actitud del todo opuesta a la de la bestia Crovec “que era también [como su entorno natural] volcán, niebla, lava y naturaleza estridente”.<sup>96</sup> Por eso son todo de personajes que siguen una lógica propia que no tiene nada que ver con la que hace funcionar la realidad, caso del poeta Zabulón Meléndez, “la incontrovertible lógica” del cual provoca las ironías constantes del narrador; caso de “las doctrinas totalitarias” como el fascismo o el nazismo que “no rezan con la lógica común. Tienen su lógica y, divinizándose repiten la fórmula del “quien no está conmigo está contra mí””<sup>97</sup> y así acaban cometiendo asesinatos tan arbitrarios como el de Meléndez.

Todo esto tiene su contrapunto en un narrador que intenta tocar con los pies en el suelo y que ironiza constantemente para distanciarse de las actitudes de los personajes que lo rodean; así, por ejemplo, después de encontrarse con el profesor negro y su mujer afirma que “mi yo - no el filosófico - sale, como flotando, de una especie de amarillo de agua de noche donde parecía que se hubiese hundido desde el momento en que se sintió enfrentado a la pareja”; o bien, afirma de Pere Busoms que “constato, con mucho placer, que vuestra hermana tenía razón al decir, a boca llena: “ - ¡Qué bien casado lo tenemos!” Muy, pero que muy bien casado en América, lo tienen. No se puede desear más. Bien casado: bien casadísimo; re-bien casadísimo, si así se puede decir...” Un narrador que, además, también da unidad al libro porque es siempre el mismo y se identifica con el propio Vinyes. Por eso aparecen detalles documentables de la vida de éste esparcidos por todos los cuentos: desde el primero, en el que se mencionan “los alejados tiempos de la *Solidaridad*”, hasta el último, en el que aparece el “pueblo de montaña” del que es originario Vinyes, pasando por referencias constantes al exilio, la guerra civil española y la segunda guerra mundial, tal y como él las vivió. De hecho, estas referencias personales centran “Recuerdos en el alba”, un cuento que cuadra perfectamente en el libro porque nos retrata al narrador precisamente en el umbral de la huida de la realidad, de las nubes. Así, lo encontramos recordando su Cataluña y su infancia añoradas en plena realidad del exilio colombiano,<sup>98</sup> un poco a la manera contemplativa que rige la vida del pastelero Hess, pero sin acabar de perder de vista el mundo circundante (“El Góngora de *Polifemo* y *Galatea* está muy lejos de mi, en esta

<sup>95</sup> Y he aquí el sentido que tiene esta referencia a Jack London (que le funciona como modelo literario a Vinyes para escribir este cuento): cuando el pastelero Hess está a punto de empezar su discurso, el narrador advierte que “presiento un cuento de Jack London”, pero su amigo le “precisa que Hess nos explicará la vida de un aventurero, cosa muy diferente de la narración de aventuras, que era la especialidad de Jack London”. Ciertamente, Hess no consigue, con su narración, hacer literatura adaptada a la vida, sino que, como con sus pasteles, hace literatura de contemplación, mientras que, según había escrito el mismo Vinyes, los personajes de London “no nos llevan a la contemplación, nos lanzan a la acción” (Ramon Vinyes, “Jack London”, Voces, vol. 5, n. 51 (30-9-1919), ps. 316-319).

<sup>96</sup> Y es ésta una lección común de la narrativa catalana de exilio; de aquí que, de nuevo, la encontramos también en *La sombra de la pita*: Joan Deltell, un personaje que también vive en las nubes, no aprenderá a vivir hasta que haga caso del consejo de Bau-Gomar, que en repetidas ocasiones le dice que “sobretodo, procure tocar con los pies en el suelo”; a pesar de ello, después de estas palabras, Deltell “salió del despacho del gerente con la cabeza flotando en una región de nubes rosadas y los pies muy lejos de la tierra” (Pere Calders, *L'ombra de l'atzavara*, p. 205).

<sup>97</sup> Ramon Vinyes, “Sigrid Undset”, *El Heraldo*, 5-11-1940; reproducido en *Selección de textos*, vol. 1, ps. 322-324.

<sup>98</sup> Para la coincidencia de estos recuerdos con la vida de Vinyes, véase Pere Elies i Busqueta, *Un literat de gran volada. Ramon Vinyes i Cluet*, p. 23.

alba. ¡Qué rojez! ¡Qué perfume de heliotropos, el último de la noche!”) y consciente de que esta actitud puede transformarlo y alejarlo (“He removido tanta ceniza, que hasta me parece que el sol candente, que acaba de llenar la mañana colombiana, se me resfría en los brazos, pálido, ceniciente”). Por otro lado, el cuento también hace la función de defender al autor de las acusaciones recibidas de decadentista o d’annunziano, un modelo literario al que ya hace tiempo que ha renunciado y al que, por eso, hemos visto parodiado en este mismo libro. Es en este sentido que cabe entender la afirmación siguiente: “Otros profesores Cutals han venido después, que me han dicho cosas equivalentes a gongorismo: exceso de imágenes; barroco; d’annunziano; decadente; anárquico; poco claro; calzonazos, etc. etc. A esos no les debo ni un descubrimiento como el de Góngora”. Y es que en los años 40, y al contrario de lo que hace con d’Annunzio, Vinyes defiende el gongorismo entendido como “apelación a la personalidad” y lo ataca si se trata de “gongorismo que desarticula el idioma por desarticularlo o que visita abismos por no saber andar en claridades”.<sup>99</sup> Y a través de referencias como éstas – recuérdese también la de Jack London, la de d’Annunzio, la de Woolf y otras que van apareciendo a lo largo del libro – es como *En la boca de las nubes* se convierte, además de todo lo que ya hemos visto que era, en una especie de reflexión sobre estética literaria.

Y ya para acabar, hay que hacer referencia a los dos últimos cuentos del libro, que introducen pequeños cambios en uno de los aspectos que le dan unidad. Así, si hasta aquí nos encontrábamos con un narrador que era testigo de los discursos de otros personajes, con “El Albino” el narrador se convierte en testimonio directo de un hecho y con “El hombre de las cuatro sombras” en protagonista de los hechos narrados. Además, son cuentos que aplican más explícitamente que los demás el realismo que hemos visto que Vinyes reivindica en el artículo “El arte y la vida” y en la recensión de *Flush. A Biography* de Virginia Woolf: un realismo que no depende de la copia de la realidad, sino de hacer que la literatura hable de la realidad a través de los mecanismos que sea, incluso a través del uso de lo fantástico. Precisamente este último modelo es el que defiende en su famoso artículo “El hombre caimán”,<sup>100</sup> en el que califica de “realidad” la historia del hombre transformado en caimán y concluye: “Quedo a las órdenes de cualquier corresponsal humanitario que desee lograr un éxito, hundiendo la fantasía dentro de la realidad, idénticamente, y con el mismo procedimiento, que ha utilizado el corresponsal aeda que hizo vibrar sobre una mayoría la historia maravillosa y fantástica del hombre-caimán”.

Como aquella historia, “El Albino” parte de un hecho existente tan sólo en la imaginación colectiva (la presencia en los alrededores de un pueblo de un monstruo asociado al demonio) y lo convierte en una realidad: los habitantes del pueblo se cruzan

<sup>99</sup> Ramon Vinyes, “Góngora en la colonia”, *El Heraldo*, 29-8-1940; reproducido en *Selección de textos*, vol. 1, ps. 295-297. También el cuento “El asesinato de Jacobé Wharton” hace referencia a la propia obra teatral en un sentido a la vez irónico y de defensa de las propias posiciones. En cuanto a la obra teatral a la que se refiere Vinyes en “El asesinato de Jacobé Wharton” (*El adolescente de los ojos de oro*) y la relación que mantiene con este cuento, véase Jordi Lladó i Vilaseca, *Ramon Vinyes i el teatre (1904-1939)* (tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Barcelona, 2002), ps. 232-236.

<sup>100</sup> *El Heraldo*, 18-7-1940; reproducido en *Selección de textos*, ps. 285-287.

con el Albino y sufren los efectos maléficos de estos encuentros. Y es con este mecanismo que se hace un retrato realista del pueblo del Albino, es decir, no de su realidad física, sino de la realidad psicológica y social de sus habitantes, lo que verdaderamente los configura y condiciona sus comportamientos. Aparecen, al lado de la forma como los aldeanos están manipulados por la aristocracia, sus miedos, sus creencias religiosas y supersticiosas, sus obsesiones, etc. Por ejemplo, cuando el narrador, fácilmente identificable con el del resto del libro y, pues, con el mismo Vinyes, vio al Albino, sintió “unas ganas terribles de hacer versos” y lanzó “al mundo de la poesía un poema sintético que dibujaba una guerra”, el polo más opuesto posible a lo que hemos visto que Vinyes defendía que tenía que ser la poesía - y una burla de Marinetti y su futurismo asociado al fascismo. De forma que el protagonista del cuento no es tanto el misterioso Albino, del que acabamos por saber poca cosa, como lo que genera en las mentes de los aldeanos; en consecuencia, una vez más, el narrador, a pesar de ser testigo directo de los hechos y haber visto al Albino él mismo, se convierte sobretodo en testigo de los discursos internos que se hacen todo tipo de individuos (capellanes, mayordomas, monjas, cazadores, aristócratas...).

Y, en cambio, “El hombre de las cuatro sombras” sí que rompe con esta tónica del narrador testigo de discursos, ya que narrador y protagonista coinciden y no están caracterizados con el tipo de ironía que gasta el narrador del resto de los cuentos. Sin embargo, “El hombre de las cuatro sombras” funciona perfectamente como clausura de *En la boca de las nubes* por lo que tiene de compendio de los varios aspectos que hemos visto que caracterizan el libro. En este caso, se produce un hecho fantástico, inexplicable, en la vida cotidiana del protagonista y se intenta comprender desde todas las explicaciones tradicionales de la realidad sin que ninguna resulte satisfactoria. Así, se pone de manifiesto el desencaje que hay entre literatura y realidad, religión y realidad, ciencia y realidad, esoterismo y realidad, superstición popular y realidad. Ninguna de estas construcciones humanas sirve para resolver la vida del protagonista; son, tan sólo, discursos nebulosos sin conexión directa con las personas. De aquí que, decepcionado, después de escuchar (y pagar) los consejos de los representantes de todas estas disciplinas, el protagonista opte por lo que ha aprendido de ellos: “una posición nueva y egoísta” que no es otra que el pragmatismo de sacar beneficio económico de lo que se tiene; sucumbe a los encantos del capitalismo extremo representado por dos multimillonarias norteamericanas y se casa con una de ellas vendiendo así sus sombras. La anécdota apunta a una parodia de la literatura romántica (que, como nos ha informado el mismo cuento, está llena de hombres sin sombra y hombres sin reflejo en el espejo que no intentan ser los protagonistas de narraciones sobre los bienes materiales, sino todo lo contrario) y a una crítica del mundo contemporáneo regido por la ley del dólar: si en la literatura romántica era el diablo quien compraba la sombra de ciertos individuos, en pleno siglo XX son los yanquis quienes están en situación de comprar hasta tres sombras a un solo individuo superando así el poder del mismo diablo.<sup>101</sup> Y, a pesar de todo, el protagonista del cuento, desde Pittsburg y convertido en millonario y famoso, vive un sentimiento de añoranza y angustia constantes; su vida no

<sup>101</sup> El mismo Vinyes apunta esta lectura del cuento en un boceto preliminar hecho en sus cuadernos personales; véase Jacques Gilard, *Entre los Andes y el Caribe. La obra americana de Ramón Vinyes*, p. 245.

ha conseguido adaptarse al medio que le rodea ni a través de los discursos tradicionales, ni de los dólares ni, aún menos, del sueño constante en la Cataluña añorada. Los cuentos de *En la boca de las nubes*, pues, nos dan pistas suficientes como para que podamos responder a la pregunta aterradora con la que se cierra el libro: “No soy feliz. ¿Por qué?”