

Modelos literarios y reflexividad narrativa en La vida nueva de Pedrito de Andía de Rafael Sánchez Mazas

ANTONIO GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES
University of Colorado, Boulder (Estados Unidos)

La recepción crítica dispensada en su momento a la novela de Sánchez Mazas demuestra hasta qué punto *La vida nueva de Pedrito de Andía* (1951) desentonaba, de una manera consciente, en un panorama literario galvanizado por el realismo social (Jones 27-32), una estética y una ética seguras de la existencia de una realidad objetiva, de su carácter aprehensible y de la necesidad de un compromiso transformador capaz de producir efectos tangibles en las problemáticas políticas y sociales más acuciantes (Herzberger 40).¹ Tanto Fernández Almagro (*ABC* 7-2-1951), como Manuel Aznar (*ABC* 27-3-1951), ambos viejos amigos y compañeros de trabajo de Sánchez Mazas, aplaudieron la novela sin escatimar alabanzas, especialmente para su “primoroso” estilo y “cuidadísima” prosa. Por su parte, Gonzalo Torrente Ballester y Fernández Figuerola, también impresionados por el virtuosismo estilístico del autor, se hicieron eco de una idea subyacente en los comentarios de Fernández Almagro y Manuel Aznar: la novela del ilustre escritor madrileño, antiguo jerifalte de la F.E.T. y de las J.O.N.S. y ministro sin cartera del primer gabinete de Francisco Franco tras la Guerra Civil, tenía una factura estética y una perspectiva ideológica anacrónicas y desfasadas.

Torrente Ballester, en el primer artículo de cierta enjundia analítica dedicado a esta obra, afirma que “es reaccionaria por disconformidad consciente del autor con la evolución del género novelesco, o más bien, con las últimas etapas de dicha trayectoria” (1951: 437), en clara alusión a las novelas que Camilo José Cela, Carmen Laforet, Max Aub, Francisco Ayala, Darío Fernández Flores, Miguel Delibes, Paulino Masip, Ana María Matute y otros venían publicando desde el comienzo de la década anterior.² Con una retórica bastante más negati-

¹ Herzberger se refiere al realismo estético que presidió la novela española de posguerra. Para una revisión más abarcadora de este tema, recomendamos el estudio de Darío Villanueva (*Theories of Literary Realism* (trans. Mihai I. Spariosu and Santiago Garcia Castañón). Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1997).

² Es precisamente la novela que inaugura una nueva sensibilidad literaria en la España de posguerra, *La familia de Pascual Duarte*, contra la que Sánchez Mazas escribe su idealizado (e irónico) canto

va, Fernández Figueroa acusa a Sánchez Mazas de escamotear sus responsabilidades como proto-intelectual del régimen, refugiándose en “esporádicos desahogos literarios” (9) que eludían los “problemas superiores, de magnitud y hondura suficientes como para encararse con alguno de los enigmas profundos, e irresueltos, de la vida del hombre sobre la tierra” (13). Este reseñista concluye, no sin cierto desencanto, que en la novela de Sánchez Mazas “hay un exceso de *maneras* sociales y hasta, me atreveré a decirlo, de finura intelectual” (16).

Los comentarios de Torrente Ballester y Fernández Figueroa describen con acierto, aunque desde posturas valorativas muy distintas, la mirada nostálgica y conservadora de un escritor que, como explica Raymond Williams para el caso británico (9-12), volvía su mirada hacia un mundo burgués, decimonónico, orgánico, idealizado, básicamente rural y armónico con una estética novelística más cercana a un romanticismo de tono menor que a los nuevos aires social-realistas.³ Los hechos narrados acontecen durante el verano-otoño de 1923 y, de hecho, la novela deja constancia de las novedades de la incipiente modernidad española de esa década (coches, viajes, deportes, films, trajes de *sport*, anglicismos, psicoanálisis, en fin, eso que José Manuel del Pino denomina “mitología moderna” (5) en su estudio sobre la prosa de vanguardia). La obra de Sánchez Mazas erige un espacio textual aparentemente cohesionado, consistente y homogéneo, identificado con una clase social (la burguesía), con un tiempo (el “Ancien Régime”) y con una manera de vivir social y económicamente (la decimonónica), que nunca existieron en los términos idealizados en que son añorados y descritos por la novela. En otras palabras, este escritor, más que reconstruir, reinventa un paraíso perdido, una suerte de utopía retroactiva, un espacio de transparencia y pureza ideológicas, sostenido por unos valores esenciales cuya pérdida desencadena el carácter melancólico de la trama.⁴ Una trama que, por otro lado, resulta de una sencillez pasmosa y cuya columna vertebral es la historia de un joven que, al llegar un nuevo verano, descubre, con temor, que su primera novia ha vuelto de Inglaterra demasiado alta y demasiado madura para él. Esta “tragedia” sentimental, que guarda no pocas intersecciones y paralelismos con otras dos novelas del mismo autor (*Memorias de Tarín* y *Rosa Krü-*

a un tiempo perdido. *La vida nueva de Pedrito de Andía* y *La familia de Pascual Duarte* comparten, sin embargo, parecidos experimentos metatextuales.

³ En la novela, son mencionados con admiración los modelos estilísticos de Lamartine y Chateaubriand. Nosotros también percibimos la influencia, conscientemente asumida y reelaborada, de las novelas románticas de temática histórica, tal y como éstas han sido definidas por Ermita Penas (“Discurso dramático y novela histórica romántica”. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 69 (1993): 167-93; y “Poética de la novela histórica romántica”. *Revista de literatura* 53 (1996): 373-85).

⁴ Utilizamos el adjetivo “melancólico” en su sentido freudiano, es decir, como ese estado producido por “la pérdida de un ser amado, [que] integra el mismo doloroso estado de ánimo, la cesación del interés por el mundo exterior [...], la pérdida de la capacidad de elegir un nuevo objeto amoroso [...] y el apartamiento de toda actividad no conectada con la memoria del ser querido” (Freud 2092).

ger), da pie a la descripción un tanto ensoñada del mundo idílico de la alta burguesía en una zona rural de Vizcaya.

Un elemento constituyente de este mundo literario construido por Sánchez Mazas es precisamente la literatura misma, aspecto sobre el que la bibliografía dedicada a esta novela ha pasado por alto. Aunque es cierto que José-Carlos Mainer se ha referido a esta pieza como “una elegía culturalista” (1972: 215) y que, en otro lugar, ha destacado “la pasmosa erudición” de este autor (171: 248), aún está por explicar detalladamente el papel que la cultura, la erudición y la institución literarias juegan en el armazón narrativo de *La vida nueva de Pedrito de Andía*. Esta historia alberga un complejo entramado de alusiones y reflexiones metaliterarias en las que se puede descubrir a un autor lúcido y atento a esos procesos que posibilitan la construcción del texto. No en balde, esta novela no sólo cuenta la historia de un adolescente en proceso de maduración sentimental, sino que también muestra el andamiaje de dicha narración. En última instancia, el lector es informado de dos tramas distintas aunque inseparables y complementarias: los eventos acontecidos durante el verano y el otoño de 1923 y, por otra parte, los mecanismos hermenéuticos y discursivos que trenzan un relato consciente de sí mismo. Este último aspecto, al que nos vamos a dedicar extensamente en este ensayo, le otorga a la novela una vigencia y un vigor que pueden ayudarnos a redescubrir y releer un texto poseedor de una presencia estética aparentemente retrógrada. Una apariencia que resulta parcial una vez analizadas sus reflexiones metaliterarias y metatextuales.

Lectores y lecturas

La vida nueva de Pedrito de Andía es una novela habitada por personajes que leen y/o escriben de una manera ideológica y moralmente responsable. Isabel, el idealizado amor de Pedrito, redacta un “Diario” con “cartas muy íntimas que ella le escribía al niño Jesús” (96) y, sin embargo, no lee, por motivos religiosos, “ninguna novela” (96). La madre del protagonista y su tía Lucy intercambian secretamente “libros divertidos” (59) que pretenden hacer pasar ante Pedrito como “libros de memorias de viajes” (61) hasta que el joven descubre el título general de estos volúmenes, *Mémoires de Casanova*. Joshe-Mari y el protagonista mantienen una estrecha correspondencia en la que se cuentan su vidas en un tono folletinesco y se recomiendan libros de aventuras. El padre de Pedrito, infinitamente admirado “porque siempre leía y lee libros buenísimos, casi mejor que nadie en Bilbao” (57). La tía Clara, un personaje intrigante (con un trepidante pasado) que guarda una colección de cartas, algunas suyas y otras del príncipe Carlos, contendiente a la corona española. Una colección que el protagonista lee con la pasión y entrega que le podría haber dispensado a la más trepidante novela epistolar. Unamuno, Emilia Pardo Bazán completan como per-

sonajes este abarrotado elenco de lectores y escritores que, desde el comienzo hasta el fin de la novela, dirimen sus diferencias y expresan sus personalidades mediante el uso, recomendación, préstamo, crítica, alabanza y/o destrucción de textos literarios, historiográficos y religiosos.

Todos los conflictos gestionados en el espacio real y simbólico de la lectura terminan por confluír en un sólo personaje, Pedrito de Andía. La novela se trata, entre otras cosas, de un breve y clásico "bildungsroman" que cuenta el proceso de aprendizaje de un adolescente que, durante unos meses decisivos, madura algunos rasgos de su personalidad y deja atrás definitivamente los últimos restos de su infancia. Tal y como explica Franco Moretti en su libro sobre el funcionamiento del "bildungsroman" en la cultura europea, esta estructura narrativa y esta temática cultural le han servido a la *intelligenzstia* continental para expresar, en la figura del joven atribulado e imbuido en un proceso de crecimiento, las tensiones, contradicciones e inseguridades de un continente cuya modernidad ha consistido en una permanente inestabilidad social, económica e intelectual (230). Pedrito de Andía representa, por lo tanto, para otros personajes un "futuro" social y político de carácter influenciable, cuyas lecturas (y, sobre todo, cuya forma de leer) pueden ser reorientadas para hacerlas entroncar con una u otra tradición textual e ideológica. En otras palabras, aunque los lectores son multitud en la novela de Sánchez Mazas, Pedrito (qué y cómo lee este joven) se torna un "campo de batalla" simbólico en el que otros personajes hacen colisionar, consciente o inconscientemente, sus encontrados puntos de vista.

Dos son los mentores que, con mayor intensidad y persistencia, influyen en las lecturas del protagonista. El primero, el Padre Cornejo, es uno de los tutores escolares de Pedro, un hombre ponderado e inteligente que aspira a insuflar en sus pupilos un espíritu de austeridad y contención. Este sacerdote y profesor, en sus visitas, cartas y envíos, le hace llegar o bien le recomienda a Pedro unas lecturas destinadas a desarrollar en éste un sentido clásico de la armonía, un talante austero y un juicio lúcido que mitiguen sus impulsos y fantasías. El Padre Cornejo le recomienda inicialmente una lectura esforzada y atenta de la literatura latina. De hecho, su recomendación no se refiere fundamentalmente a la lectura, sino a la traducción de grandes clásicos greco-romanos. Esta actividad intelectual está destinada, en primera instancia, a producir en su joven amigo una serie de beneficios y enseñanzas que no tienen por qué producir placer y satisfacción inmediatos. En definitiva, el sacerdote y maestro del protagonista pone más énfasis en el *prodesse* que en el *delectare* producido por las horas de lectura.

Prueba de este sentido didáctico y formativo de la lectura son los libros que le envía a Pedrito en dos momentos fatídicos del verano. El primero, *La consolación de la filosofía* de Boecio "en traducción de castellano antiguo" (91), es

interpretado por el adolescente (y pensamos que es una interpretación acertada dado el contenido del volumen) como una invitación a domeñar y aliviar sus pasiones, instintos y arrebatos. Este texto llega en un momento decisivo cuando el protagonista sufre las consecuencias de su pelea con el pretendiente británico de Isabel, William, a quien Pedrito llama indistintamente “Willy”, “fatty”, “hijo de la gran breaña” o “perro judío”. La incitación del Padre Cornejo, enterado del percance que le crea a su discípulo una merecida mala fama en su comunidad familiar y local, es obvia: le pide a Pedrito “consolación”, resignación, humildad, ponderación y otras virtudes del cristianismo práctico, burgués y civilizado defendido por este sacerdote.

En la segunda sección de la novela, cuando el protagonista padece fuertes remordimientos tras haberse involucrado en una pelea y haberle partido la cabeza a otro joven del pueblo, el Padre Cornejo le hace llegar el *Tratado de la tribulación* del Padre Rivadeneyra, con una carta en la que explica su propósito: “Perico mío, hazte ya de una vez una resolución firme de cambiar siquiera en tres cosas: en ser menos fantástico, menos violento en todas tus pasiones y menos dado a esa curiosidad rabiosa [...] Dios no quiere que suprimamos nuestros impulsos, quiere que los tengamos bajo nuestro pie y al servicio de superiores bienes” (117). Este tutor no sólo pide la presencia de ciertos textos en la mesa de lecturas de Pedrito, sino que también propone otra forma de leer. En uno de los momentos finales de la novela, poco antes del reencuentro entre Isabel y Pedrito, el Padre Cornejo visita a este último y le ofrece una personal lectura de un pasaje bíblico e incluso de *Don Quijote de la Mancha*. La dos conclusiones de este sermón exegético son evidentes: 1) el adolescente debe, de una vez por todas, entregarse a lecturas que no perviertan y exciten su, ya de por sí, calenturienta imaginación; 2) incluso si Pedrito invierte gran parte de su tiempo en lecturas que no son las recomendadas por su maestro, debe aprender a leer de una manera productiva que fortalezca y dé reciedumbre a su carácter, en definitiva, un método de lectura que no se entregue perdidamente al enfervorizado devenir de la trama, sino que priorice la reflexión serena para “aprender a ser igual que los demás” (198).

Esta perspectiva compite, a lo largo de toda la novela, con la que del tío Lorenzo (y en una medida bastante menor, de don Mario). Lorenzo, un hombre maduro y excéntrico, entabla una relación de estrecha complicidad con Pedrito, basada fundamentalmente en el intercambio de libros e información sobre éstos últimos: “me solía enseñar el tío Lorenzo el libro de la *Divina Comedia* y me explicaba aquello con láminas de lo más espantosas. Le entró manía, como con el *Quijote*, el *Orlando furioso* y el *Paraíso perdido*, porque él tiene todos esos libros” (97). Pedrito comienza, poco después, a tener pesadillas con el infierno (que se le aparece representado según la iconografía de Dante) hasta que reconoce que con este libro le sucede “como con las cuevas, que, por una parte, me dan pavor, y por otra, cuando subo a los montes, me vuelvo loco de curiosidad

por buscarlas” (97). Los textos que su tío le propone y su método de lectura parten de una postura diametralmente opuesta a la del Padre Cornejo. Si éste preconizaba el acercamiento intelectual, crítico y didáctico, Lorenzo postula un contacto visceral e intuitivo con los libros, especialmente aquéllos que estimulan la imaginación en detrimento del juicio racional.

En un momento de fascinada admiración, Pedrito observa certeramente que su tío, encerrado entre libros en la biblioteca, desentendido de los problemas familiares, entregado a constantes lecturas y a sus espadas, “me parece [...] el mismísimo-Don Quijote” (125). De hecho, Lorenzo padece del mismo mal que Alonso Quijano: llega a sustituir la realidad ordinaria de su familia, de su tiempo histórico y de sus problemas caseros por la realidad textual de sus libros. Don Mario, un amigo de la familia, participa de una idéntica entrega vital a la ficción de sus libros: tras dedicar años de su vida a las novelas de Julio Verne, invierte sus años de madurez y senectud en la invención de estrafalarios artilugios. Como su tío Lorenzo y don Mario, Pedrito (antes de ser redimido por el Padre Cornejo al final de la novela) también se acerca a la lectura de esta misma manera. Su texto-talismán no serán los libros de caballerías o de aventuras, sino el *Werther*. Su fascinación con la obra de Goethe, leída y releída una y otra vez, corona tal grado de intensidad que, temiendo acabar suicidándose como el joven Werther y muchos de sus coetáneos seguidores, lanza el libro a las llamas. La aproximación a la ficción literaria del tío Lorenzo, don Mario y Pedrito de Andía comparten una misma deposición de los filtros críticos y, en última instancia, de la evidente inconmensurabilidad que separan el orden de lo real y el orden textual. Estos tres personajes tienden a entablar una relación de identidad entre su praxis diaria y sus lecturas, imponiendo sobre la primera el mundo ficcional de sus libros favoritos.

Aunque la tensión entre la influencia ejercida por el tío Lorenzo y el Padre Cornejo en Pedrito de Andía no es resuelta tentativamente hasta el último capítulo, encontramos una prolegómeno de esta resolución en una escena anterior que recuerda al capítulo sexto de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*, el famosísimo episodio en el que el cura lidera el escrutinio y catalogación de la biblioteca de Alonso Quijano, prodigándose en juicios estético y morales sobre los volúmenes que encuentran y proponiendo, finalmente, la salvación de algunos y la quema de otros. En la novela de Sánchez Mazas, Pedrito realiza un interesante paseo por la librería del pueblo a la par que nos refiere sus impresiones sobre esos libros que le producen desazón o, por el contrario, satisfacción ética. Entre los primeros volúmenes, se encuentran las *Obras completas de Voltaire* y la *Destruction des Jesuite*. Entre estos “libros malos”, Pedrito encuentra el peor de todos, ése que le produce tanta atracción como pavor y repulsión metafísica, *Werther*. El joven protagonista menciona la necesidad de quemar estos libros y termina por abandonar la librería un tanto indignado. Esta indig-

nación adelanta el triunfo del Padre Cornejo y del modelo de lector y lectura que éste defiende para su pupilo predilecto.

La novela y el diario

Aunque Melchor Fernández Almagro, en una reseña publicada en 1951, afirma que *La vida nueva de Pedrito de Andía* “trátase de un intenso monólogo” (54) y, de hecho, pueden rastrearse rasgos orales a lo largo de la novela,⁵ ésta presenta una disposición organizativa que se parece más a la de un diario. El volumen está dividido en dos partes encabezadas por las siguientes fechas: “Junio y julio de 1923” (9) y “Agosto, septiembre y octubre de 1923” (85). Estos dos amplios bloques están fragmentados en cuatro y nueve secciones respectivamente, iniciadas cada una por fechas aún más concretas: “Del 20 de junio al 8 de julio” (9), “Del 8 al 15 de julio” (33), “Del 15 al 25 de julio” (48) y de esta forma, ininterrumpidamente, hasta el final del libro que concluye el 15 de octubre. La organización del volumen se complica porque las secciones anteriormente mencionadas están subdivididas en breves fragmentos (nunca más de dos páginas) numerados sucesivamente con el sistema romano (del I al LXXVIII).

La novela contiene, por lo tanto, rasgos muy parecidos a los de un diario: 1) un narrador en primera persona que confiesa sucesos y emociones de su vida en un tono más o menos intimista, 2) la aparición periódica de fechas y referencias temporales que crean un marco cronológico bastante sistemático para los eventos contados. La novela mimetiza algunas de las características del género diarístico sin llegar nunca a identificarse con él. Uno de los elementos vertebrales del diario es, tal y como explica Lorna Martens, una pretendida simultaneidad de las peripecias contadas y del mismo acto de la escritura (4). El énfasis en el presente en detrimento del pasado y futuro diferencia al diario de otros textos que esta misma autora denomina “de la memoria” (4). En el diario, el papel de la memoria es sumamente limitado porque el lapso temporal transcurrido entre la vivencia y su anotación escrita suele ser mínimo. De ahí, el carácter de inmediatez y urgencia, incluso de incertidumbre ante el futuro, que debe caracterizar a las novelas diarísticas. En definitiva, el novelista que elige este género para contar su historia suele hacer uso del tiempo presente y acepta la convención de que el narrador del diario, mientras escribe, no sabe cómo van a desenvolverse los acontecimientos ni el final de los mismos. En definitiva, la escritura camina casi a la par de los acontecimientos.

Éste no es, desde luego, el caso de *La vida nueva de Pedrito de Andía*. La voz narrativa describe el verano de 1923 desde una considerable distancia tem-

⁵ El narrador se dirige a un hipotético receptor al que se le está contando una historia, al que se le promete un satisfactorio final o al que se le explica el por qué de una determinada digresión.

poral, aunque reconoce (y este dato es decisivo) que se sirve de un diario que, siendo adolescente, escribió durante aquellos meses de incertidumbre sentimental. Al trazar sus planes para los meses veraniegos, el narrador elaboró una lista de actividades que deseaba llevar a cabo. La última de éstas reza así: “Décimo: Escribir un *Diario* sin faltar un día, y lo muy secreto con mi clave, para ver al final lo que he hecho y saber cómo soy. Si vale la pena, me servirá de base para escribir mi *Historia*” (14). Esta confesión deja constancia del procedimiento seguido por el narrador para reconstruir el devenir de aquellos cuatro meses: el viejo diario hace las veces de un útil mapa del pasado en el que poder orientarse sin tener que encadenarse a su literalidad. Así lo certifica el propio narrador: “Es lo que estoy haciendo, aunque el *Diario* no lo seguí siempre” (14).

El texto de Sánchez Mazas se presenta, por ende, como el resultado de un ejercicio de relectura y reescritura llevado a cabo sobre unas vivencias que ya, en una ocasión al menos, fueron escritas en un diario. El narrador no vuelve únicamente sobre sus recuerdos, sino que rescata su diario, lo relee y reorganiza el material que éste contiene para volver a contar lo mismo desde otra perspectiva. Este narrador se torna en un lector de sí mismo, un intérprete de lo que una vez escribió con el fin de ofrecer nueva luz sobre unos hechos pretéritos. La decisiones textuales son dos: 1) No publicar el diario de su juventud (un texto, podemos asumir, bastante distinto al que finalmente leemos); 2) Servirse de este diario y gestionar su información denotativa y connotativa en un nuevo texto que incluye al anterior, lo glosa, lo resume, lo parafrasea y también lo traiciona. Si Pedro, el protagonista, hubiese pensado que su diario incluía exacta y precisamente “todo” lo que quería contar y del modo en que deseaba narrarlo, ¿por qué reescribirlo y correr el riesgo de estropear un primer borrador válido? ¿para qué copiar un original satisfactorio? ¿por qué malgastar tinta y tiempo en una empresa redundante y estéril? Obviamente, un texto es reescrito si una segunda versión resulta necesaria para lograr el efecto estético o ético pretendido, es decir, si la primera versión resulta, por algún u otro motivo, insatisfactoria.

El diario no sólo es mencionado por el narrador, sino que llega a ser citado literalmente: “Eso puse en el diario: ‘Yo me ahogo sin el aire que ella respira’”(15). La inclusión literal de palabras extraídas de una fuente anterior no es demasiado frecuente y, sin embargo, crea una estabilidad interpretativa sutil pero incontrolable: el lector nunca sabe cuando el narrador parafrasea fielmente su diario, cuando le lleva la contraria, cuando esconde algún dato y cuando añade (o inventa) aspectos que la primera versión no contenía. Tal y como iremos viendo, *La vida nueva de Pedrito de Andía* se asemeja a una suerte de palimpsesto en el que la escritura más reciente no sólo se sobrepone a una anterior, sino que además la menciona, la cita y la asimila para aparecer como una “escritura de escrituras” consciente de las anteriores, capaz de tenerlas en cuenta y, al mismo tiempo, superarlas y desbordarlas con un nuevo discurso más completo. La estrategia seguida por Pedro de Andía tiene dos consecuencias propicias para

su empresa. En primer lugar, la mención y el uso de un diario le aportan a su narración la credibilidad y el aura de un documento real o de un texto que finge ser un documento real. Tal y como explica Potter Abbott, éste es uno de los efectos centrales que busca la ficción cuando se sirve de la forma diarística: desencadenar una “apariencia de realidad” que estreche los lazos de identidad y empatía entre el lector y el texto (19).

En segundo lugar, el narrador capitaliza el poder de convencimiento de un diario (y sus supuestos rasgos de sinceridad, veracidad e inmediatez),⁶ pero adquiere una libertad de maniobra suficientemente amplia como para reinventar aquellos meses con un nuevo propósito y una nueva intención. Prueba de esta ambivalencia es, en nuestra opinión, el uso que de las fechas hace el texto. Una vez que Pedro decide no transcribir, sino rescribir su diario en una nueva “historia”, ¿por qué no prescindir de las fechas? ¿por qué no optar únicamente (y, de hecho, la novela funcionaría perfectamente de esta forma) por los números romanos que organizan el material narrativo en ágiles y breves capítulos? El problema se torna algo más complejo si advertimos que las fechas recuerdan a las de un diario aunque son, sin embargo, muy distintas. Éstas no introducen, día a día, hora a hora, las experiencias y emociones que un sujeto le confiesa a su diario, sino que organizan el material narrativo en semanas o quincenas. La conclusión parece obvia: el narrador desea perpetuar algunos rasgos estructurales que recuerdan al texto original (el diario) y, al mismo tiempo, pretende servirse libremente de éste último para recontarlo con un nuevo enfoque y ritmo narrativo.

Esta tensión formal entre los rasgos que acercan la novela al género diarístico y esos otros que lo alejan, adquiere mayor relevancia al prestar atención al estilo de la novela. José María de Areilza destaca su “léxico y sintaxis locales” (80), mientras que Torrente Ballester coincide, añadiendo que la novela “conserva la estructura sintáctica y el vocabulario de los vizcaínos de habla castellana” (1965: 422). Sainz de Robles completa ambas opiniones al resaltar la perfecta adecuación de su tema y forma (217). Estos críticos se refieren al hecho de que la narración imita la jerga, los giros, el vocabulario, las expresiones y el estilo de un adolescente vasco de aquellos años. Este narrador no sólo manipula la estructura del diario, sino que también reproduce el estilo de un mozalbete bilbaíno, sus coloquialismos y su cándido vocabulario, en una estrategia claramente solidaria con la intención de deparar un texto que no es un diario y, sin embargo, juega a serlo para infundir credibilidad a la narración.

Obviamente, la “matización exquisita” (De Nora 115) de un estilo que encandiló a tantos críticos no es el logro de un joven precoz, sino el resultado de

⁶ Es evidente que la retórica de la sinceridad y autenticidad de ciertos modelos textuales, como el diario, se trata precisamente de eso: una retórica que ha sido desmantelada, entre otros, por Derrida en sus conocidos y continuos ataques a lo que él denomina, “metafísica de la presencia”.

una cuidadosa revisión estilística llevada a cabo por un adulto.⁷ Lo interesante y específico de *La vida nueva de Pedrito de Andía* es que no pretende mostrarse como la “espontánea” obra de un joven en contra de la evidencia (el estilo magistral de un experto y maduro narrador). La novela de Sánchez Mazas le hace saber al lector que va a disfrutar de un texto que *parece* un diario escrito por un adolescente aunque, de hecho, no es un diario y la historia ha sido redactada por un adulto (que consulta y reelabora sus escritos de adolescencia). La reflexividad literaria de estas estrategias deparan una narración que entabla contratos de complicidad con un lector a quien se le cuenta una historia de amor y, a la vez, cómo ésta fue construida. En definitiva, una narración que reflexiona abiertamente sobre su propio estatus textual.

Pedrito de Andía: La evolución de un escritor

Pedro de Andía es un escritor bastante distinto del adolescente que una vez fue. El primero es un narrador irónico y auto-reflexivo que propone un juego especular e irónico con su obra anterior. Como hemos visto en el apartado precedente, la forma y el estilo del diario escrito en su juventud emergen en su obra presente, aunque de una manera deformada. Esta deformación manifiesta precisamente el temple y la intención de un inteligente escritor, muy preocupado de hacer constar los elementos metatextuales y hermenéuticos que sostienen su discurso. Lo que este narrador lleva a cabo es un doble ejercicio exegético y paródico. Por una parte, el diario original es interpretado de una manera que podríamos denominar anti-filológica: en este texto, no es rastreada la intención original y autorial, es decir, esa clave epistemológica que explica qué quiere decir el texto de una manera primigenia y estable. Ese “querer decir”, primario y esencial, anterior a la diseminación interpretativa, no es otra cosa que una estructura de significado que un lector experto puede recuperar mediante técnicas de lectura especializadas.

Pedro, personaje y narrador adulto, se acerca a su propio diario con un talante radicalmente distinto. Su lectura deja entrever una perspectiva hermenéutica que, tal y como explica Paul Ricoeur, renuncia a esa tradición de lectura preocupada por el sentido inmanente del texto (182-193). El diario se torna un espacio textual que debe ser “actualizado” en el tiempo de la lectura y “apropiado” (utilizamos la terminología de Ricoeur) por un hermeneuta que no puede desprenderse de su propio bagaje cultural, histórico y personal, un filtro inevita-

⁷ La gran mayoría de los textos literarios que se fingen escritos por un adolescente o un niño responde a esta misma impostura: un adulto imita y reconstruye el estilo espontáneo e incluso desmadejado que parece el de un adolescente aunque se trata, de hecho, de un artefacto lingüístico complejo y elaboradísimo. La peculiaridad de *La vida nueva de Pedrito de Andía* es que deja constancia de este hecho, informándole al lector de quién es el último responsable del texto.

ble y distorsionador que lo aleja indefectiblemente de la figura ideal de un hipotético lector puro, desprejuiciado y/o “científico”. Pedro de Andía lee su diario como adulto y, en su lectura y posterior reescritura, hay rasgos de lo que Linda Hutcheon entiende como “parodia”, un concepto que en su teoría no está relacionado con el humor o la burla, sino con el carácter auto-reflexivo del arte en el siglo XX. Hutcheon afirma que la parodia es “repetition with critical distance” (6), precisamente la operación textual que lleva a cabo Pedro con su propio diario: una repetición suficientemente fiel como para que pueda ser reconocida la relación entre dos textos, pero suficientemente distorsionada como para que el lector perciba las diferencias.⁸

Hutcheon explica que la parodia del arte moderno tiene como principal diana de sus ataques el principio romántico que promulga la “singularidad” de la pieza artística, su prurito de identidad exclusiva y un estatus de radical originalidad, que hacen del objeto artístico algo distinto a todo lo anterior y fiel tan sólo a sí mismo. La parodia supone un movimiento reflexivo en el seno de una determinada obra que renuncia a ser exclusiva, original e idéntica a sí misma, para presentarse como un comentario, una copia, una reflexión y una traición a una pieza o piezas anteriores. Las ideas de Hutcheon iluminan el proceder de Pedro que, a pesar de alabar y cantar el mundo *demodé* de la vieja burguesía decimonónica, propone un experimento estético de gran modernidad: volver sobre un texto anterior (su propio diario) para parodiarlo, es decir, para rescribirlo con una “diferencia crítica”. Esta operación reviste, además, gran coherencia porque la parodia es ejercida sobre una pieza y sobre un autor (el diario y Pedrito de Andía), de raigambre romántica. Es significativo que Pedro, al recorrer algunos meses de su temprana juventud, ofrece un generoso caudal de datos sobre las actividades literarias de aquel verano. Estos datos revelan un sujeto adolescente incapaz de concebirse a sí mismo sin los rasgos más estereotípicos del héroe romántico de la literatura del XIX. En este sentido, Pedrito fabrica y despliega su tragedia sentimental de acuerdo a un prototipo romántico, auténtica percha de la que cuelga su “tormentosa” historia con Isabel, sus desencuentros, sus escritos de aquella época y su primera crisis de identidad.

Pedrito comienza por idealizar a su amada a la que observa y en la que piensa como una distante e inalcanzable deidad. Éste compara a Isabel con la Virgen María (23), la adora como a una imagen en el altar (28), la convierte en un ser omnipresente al que ve “en todas partes” (34) y “una santa divina, un ángel del cielo, un ser místico” (73), en definitiva, una entidad humana y celestial que, con su simple presencia, le ayuda a sentirse “en éxtasis” (108). Esta

⁸ Aunque la “parodia” de Hutcheon no coincide con la “parodia”, el “pastiche” o la “caricatura” de Genette, no deja de resultar ilustrativo para el análisis de la novela de Sánchez Mazas el análisis que este último crítico realiza de términos como el “auto-pastiche” (124-128) o “pastiche ficticio” (128-132).

exaltada arquitectura de sentimientos responde a lo que Sebold denominaba oportunamente una “sinceridad de escaparate” (14) o la “teatralidad de la emoción” (15). Ambos conceptos explican la manera romántica de entender las propias emociones, de las que se hace espectáculo y alarde literarios en un esfuerzo por representar (en la pieza teatral, en la novela y especialmente en el poema) el drama de los propios sentimientos, hiperbolizados y dramatizados. Estos sentimientos son, además, la piedra de toque de un “dandismo emocional” (Sebold 13) que le ayuda a Pedrito a sentirse protagonista de una tragedia amorosa sin antecedentes en su pureza y hondura.

La amada, que de manera avasalladora invade y ocupa la subjetividad del enamorado, consigue con su desdén provocar un miedo metafísico ante el vacío (el *horror vacui*) de un alma desolada: “Isabel se había marchado *de dentro de mí* y ahora sólo pensarlo me da horror” (196 énfasis nuestro). Esta desesperación e inquietud crónicas conduce a su víctima a un estado de alienación y aislamiento. Pedrito mira a su alrededor y tan sólo percibe el inmenso complot de un mundo injusto e implacable que le obligan a plantearse la disyuntiva romántica: “desprenderse del mundo [...] o aceptar heroicamente la condenación de vivir en un *mundo sin ley*” (Argullol 210). El protagonista de la novela emprende ambos caminos. En un primer momento, opta por un “estar en el mundo” que, en su caso, se manifiesta en una forma de rebeldía no sólo contra su contexto social [llega a fantasear con convertirse en soldado de marina (a la manera de Lord Byron) e incluso en un pobre (181)], sino contra la más alta instancia de autoridad sobre la tierra, Dios mismo. Esta postura, que como bien explica Navas Ruiz (55) cuenta con una extensa tradición literaria de filiación romántica (el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, el *Fausto* de Goethe, *El diablo mundo* de Espronceda, *Don Álvaro* del Marques de Rivas y un largo etcétera), se traduce, en el caso de Pedrito, en serias y retadoras dudas sobre la existencia de un Dios que le priva de su amada, de cualquier felicidad y hasta de la cordura.

Este joven enamoradizo y pasional, empeñado en representarse su propia vida en unos términos bastante extremos, asocia mentalmente (y termina por sintomatizar físicamente) amor, tormento, soledad, locura y enfermedad. En un momento de desesperación, Pedrito se sorprende: “El amor tan hermoso, ¿cómo podía hacerse tan horrible?” (27), una idea que ratifica al final de la novela, cuando yace en su lecho abatido por la fiebre: “Desde el anochecer, solo, solo, me moría de tristeza, y la noche, ya se sabía, me cogía una desesperación de darse contra las paredes hasta que la tercera noche, me fui a volver loco y de poco me echo a perder para toda la vida” (194). En estas lamentaciones, aparece otro de los lugares comunes del romanticismo desde las obras de Edward Young, *Night Thought*, y Hervey, *Meditations Among the Tombs*: la estética de lo macabro y lo nocturno que, en España, se materializó tempranamente, como es bien sabido, en las *Noches lúgubres* de Cadalso. La noche, poblada de “fantasmas, espectros, ladridos de perros en una imaginería típica del terror y lo

sobrenatural” (Navas Ruiz 60), le sirve a Pedrito como perfecta sinécdoque de su abatimiento y desazón que, como veíamos en la última cita de la novela, se vuelven especialmente lacerantes al caer el sol o, en el decir del propio protagonista, al comenzar la “noche eterna” (196). Delirios, sueños, aprehensiones y pensamientos auto-destructivos aderezan de macabra inquietud la duermevela del protagonista.

Entre estos pensamientos auto-destructivos destaca un impulso suicida, cuyo modelo literario, el *Werther* de Goethe, mencionamos en la primera sección de este ensayo. Es precisamente durante la sepulcral noche, cuando Pedrito cae presa de lo que McClanahan ha denominado, “poetic madness” (65), es decir, ese estado febril de alteración sensorial y mental en la que el atormentado sujeto romántico alcanza un sistema de pensamiento superior al racional y lógico. En este estado, Pedrito siente que la única anestesia posible para la “injusticia cósmica” (Carwell 559) o el “cataclismo universal” (Sebold 19) que se ciernen sobre su existencia, es la aniquilación de la propia vida, otro motivo, claro está, de distinción y egocentrismo típicamente románticos: “En el cajón de mi mesa de arriba yo tenía la pistola del tío Sebastián, con munición, por si, estando yo solo, me asaltaban ladrones y me dio ya miedo de trastornarme por completo en un arrebato y de pegarme un tiro” (199). De hecho, el delirante Pedrito sube y toma la pistola que finalmente coloca “en la sien para sentir el frío” (199). Una acción que le permite coquetear con otra de las fijaciones románticas, el satanismo: “Si me hubiese matado tendría las llamas del infierno para toda la eternidad” (199-200), una posibilidad que baraja con miedo y fascinación.⁹

Un breve repaso a las obras que Pedrito escribió o quiso escribir durante el verano-otoño de 1923 también revela un repertorio temático claramente afin al Romanticismo. La inspiración de este personaje se detiene en el paisaje de La Rioja al que “nunca [se] cansaría de hacerle versos” porque “esa claridad especial que yo le noto a Isabel en la cara se la veo a La Rioja, como tierra” (50). La atribución de una personalidad a una paisaje funda la posibilidad de un nacionalismo o regionalismo que entabla lazos de necesaria relación entre la geografía, sus habitantes y una serie de características esenciales e inalterables. El poeta sería el poseedor de una sensibilidad privilegiada, capaz de percibir esas características y plasmarlas en un discurso poético que las hace accesible al resto de la comunidad. En el contexto de esta íntima conexión entre el sujeto romántico y su paisaje, Pedrito afirma que “mirar aquello [su paisaje natal] es lo que más me hace aprender a escribir bien” (168).

⁹ Robert B. Neveldine ha destacado precisamente la relación entre el cuerpo y la deformación en la cultura romántica: “During romanticism [...] the presence of the body has often caused subject deformation”(xxii). En el caso de Pedrito, la fiebre, la enfermedad, el agotamiento y las tendencias suicidas apuntan a esta pulsión romántica, destacada por Neveldine, a martirizar y deformar el cuerpo, es decir, a convertirlo en un territorio de acumulativos sufrimientos que, obviamente, otorgan al sujeto una perspectiva moral y cognoscitiva sobre su vida y el mundo un tanto alucinada, visionaria y trágica.

En general, la naturaleza funciona como un espacio de empatía para el poeta romántico, que convierte el paisaje (normalmente “sublime”, tal y como Kant estableció este principio estético para el uso posterior de teóricos románticos como Schiller) en una prolongación/plasmación de sus turbulentos y contradictorios sentimientos. En esta misma línea, el adolescente de la novela confiesa lo siguiente en un momento de inestabilidad sentimental: “A rachas la lluvia rompía contra los cristales como olas. El noroeste zumbaba sin parar. Quise hacer una poesía al viento, que iba por los aires con la trompa de nubes redoblando tambores, mientras crujían como huesos de difuntos las vigas del tejado” (130). Esta metereología y la imaginería poética que la describe, similares a tantos momentos del romanticismo español y europeo, perfilan el talento artístico de un joven poeta que encuentra en este movimiento artístico un arsenal retórico con el que explicar su existencia y articular una incipiente carrera literaria.

La temática amorosa también ocupa, como no podía ser de otra forma, el tiempo y la dedicación de Pedrito. Éste escribe una suerte de balada romántica (115) y algunas cartas de amor para Isabel (194), no sin dejar constancia del sufrimiento que dicha creación le supone (113). La relación de identidad entre la letra escrita y el alma del poeta (un principio romántico contra el que, por otra parte, Derrida y la deconstrucción no han dejado de batallar) convierte el acto creativo en una experiencia difícil, pseudo-religiosa y reservada al “genio artístico”. Producto de esta experiencia, Pedrito redacta sus propios sueños y compone un par de piezas de carácter histórico. La primera de éstas últimas se trata de un “poema en octavas reales a los Héroes del Dos de Mayo” (78), un tema central, como ha explicado José Álvarez Junco en su último y esclarecedor libro, para la ideología e imaginería del Romanticismo nacionalista español (119-151). Este poema tiene tanto éxito que su autor se ve forzado a declamarlo desde lo alto de una peña ante sus amigos. Una imagen de gran plasticidad e innegables implicaciones ideológicas: el joven nacionalista cantando el sacrificio de los defensores de la patria que, entre 1808 y 1914, sentaron las bases histórico-míticas de una “nación” (en su sentido moderno) unida e independiente.

La segunda de las piezas de carácter histórico, auténtico buque insignia de la producción literaria de este joven autor, es un drama no “en tres actos como los autores españoles, sino en cinco, porque prefiero hacer como Shakespeare” (153). La adopción de este modelo literario responde a una dramaturgia abiertamente anti-aristotélica y anti-neoclasicista. Pedrito explica el argumento a lo largo de seis páginas, detallando el contenido de cada acto. *La doncella Luscin-da*, inspirada libremente en las hazañas bélico-amorosas de una tía que participó en las Guerras Carlistas, cuenta las peripecias de una joven atrapada durante años en la corte pagana de Alfoino, rey de Farlia. En un momento dado, Lus-cinda logra escapar y llegar a la corte del primo hermano de Alfoino, el rey cristiano Carlomán. Ambos reyes emprenden una guerra por el control de todo el Imperio y Luscin-da se ve involucrada en una serie de aventuras militares,

desencuentros y equívocos de identidad, que finalmente la arrastran a una heroica y sorpresiva muerte. Este drama medievalizante, que por supuesto atenta agresivamente contra todas las unidades y recomendaciones compositivas de Aristóteles y de su teórico ilustrado español, Luzán, concuerda con el carácter historicista del romanticismo español (Silver 126), que reinventó una Edad Media y un temprano Renacimiento bastante *sui generi*. La Edad Media fantaseada por Pedrito es, por supuesto, ese tiempo “monumentalizado” (un tiempo de acérrimo cristianismo y valores eternos) al que también se refiere Silver para desentrañar el sentido ideológico de este particular “eros de la lejanía”: la invención de unos imperecederos valores nacionales que, a lo largo de los siglos, llenaron de contenido el “ser o alma nacional” (25).¹⁰

Este sucinto repaso nos permite entablar una comparación entre las personalidades literarias de un adolescente (Pedrito de Andía) que compone versos sentimentales, dramas medievalizantes y un diario de pretendida honestidad confesional, y un adulto (Pedro de Andía) que retoma su mismo diario, lo rescribe con un estilo coloquial conscientemente paródico y le ofrece al lector un juego de espejos metatextuales, no exento de una lúdica autoironía. Si el primero apuesta por la retórica de la sinceridad y la expresión subjetiva incontaminada, el segundo elabora ese tipo de texto que Robert Alter denominó “novela auto-consciente”, es decir, un texto que “systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality” (x). De esta comparación se deduce una inmediata consecuencia: durante el periodo que corre desde 1923, momento en el que son redactados el diario y la primera producción literaria de Pedrito, hasta ese otro instante posterior (nunca precisado explícitamente) en el que Pedro redacta la historia que leemos, “algo” ha sucedido en la historia intelectual y cultural de España que transforma a este autor.

La hipótesis que aquí queremos aventurar es la siguiente: Pedrito escribe inicialmente en unas fechas claves para la narrativa española, cuando la prosa

¹⁰ Este conglomerado de posturas y actitudes románticas constituye el esqueleto moral de un personaje que convierte sus exaltadas emociones en el vector de su conducta y de sus pensamientos. Aunque sus continuos impulsos y arrebatos le crean algún que otro problema con sus tutores (padres, tíos y tías), lo cierto es que su conducta resulta perfectamente coherente con su clase social y con la problemática que ésta atraviesa durante la novela y la época en que ésta sucede. Pedrito constituye el último eslabón de una larga genealogía aristocrática que, desde el siglo anterior, apostó por el Carlismo, un catolicismo conservador y un tradicionalismo de corte nacionalista. Esta familia se piensa a sí misma en términos anacrónicos: un clan de rancio abolengo que vive de espaldas al proceso de industrialización de esos años y que pretende continuar su existencia sin trabajar, abasteciéndose de unas antiquísimas rentas que comienzan a agotarse. En el fondo, Pedrito es testigo de un proceso económico y cultural de modernización, racionalización e intelectualización que, como explican Löwy y Sayre, la ideología romántica sintió como una epidemia capitalista e industrial, destinada a acabar con los espíritus aristócratas más excelsos y los valores no materiales ni materialistas (29). Una colisión de valores que, por otra parte, el Modernismo español y latinoamericano heredaría.

de vanguardia está a punto de hacer su aparatosa y fugaz entrada en el panorama editorial. Aunque la aparición de la *Revista de Occidente* en julio de 1923 supone un respaldo decisivo para estos prosistas, críticos como Pérez Firmat y Del Pino, entre otros, han coincidido en señalar la publicación, en 1926, del *Profesor inútil* de Benjamín Jarnés y *Vispera de Gozo* de Pedro Salinas en la colección “Nova Novorum” como el auténtico “pistoletazo de salida” de la llamada “novela poética” o “novela artística”. El narrador adulto de la *La vida nueva de Pedrito de Andía* rescribe necesariamente su texto algunos años después de 1923, cuando el proyecto de vanguardia ya había hecho meya en la narrativa nacional, sacudiéndola con su beligerante e intransigente actitud hacia gran parte de la tradición literaria de orientación romántica. Con esto, no pretendemos afirmar que la novela de Sánchez Mazas sea un producto tardío de los presupuestos que Ortega y Gasset plasmó en *La deshumanización del arte* (1925), ni que su narrador se trate de un vanguardista rezagado. Nuestra tesis tiene un cariz bastante más humilde: *La vida nueva de Pedrito de Andía* cuenta la historia de un escritor que no puede ser calificado de vanguardista, pero cuya concepción del hecho literario es transformada por la vanguardia. Pedro de Andía nunca se adscribe a la estética vanguardista para parodiar sus románticos textos de juventud y, sin embargo, acomete esta labor desde unos presupuestos narrativos y epistemológicos que no hubieran sido posibles sin la vanguardia histórica de los años veinte y treinta en España. El recuento biográfico de este narrador resulta fácilmente distinguible de las obras vanguardistas (por ejemplo, de Francisco Ayala, Mauricio Bacarisse, Juan Cabezas, Juan Chabás, Rosa Chacel, Giménez Caballero o Antonio Espina) y, sin embargo, este paradigma estético forma parte de su saber literario y cultura narrativa. En definitiva, su labor no surge de la vanguardia pero tampoco *al margen* de ésta. Éste es un código estético cuya huella puede explicar el cambio acontecido en su trayectoria literaria.

Uno de los presupuestos epistemológicos y narrativos que propicia la evolución literaria de este personaje es la inestabilidad y redefinición genéricas por las que precisamente apostó la vanguardia (Pérez Firmat 75). Pedro hace uso del modelo diarístico hasta el punto de ubicar su narración en un terreno ambiguo capaz de engañar al lector. Aunque la influencia del diario que Pedrito escribió en 1923 es evidente, *La vida nueva de Pedrito Andía*, en tanto que diario, presenta no pocas irregularidades. En otras palabras, esta modalidad narrativa nos ayuda a entender la novela, aunque no puede explicarla completamente. Es desde una concepción híbrida y heterodoxa de los géneros cómo podemos aprehender el sentido de un texto que se parece a un diario sin serlo o, mejor dicho, que juega a ser un diario y a deformar algunos de sus rasgos formales dialogando con éstos. Pedro, narrador adulto, emprende un experimento que, como predicaba Ortega y Gasset, presta atención a lo que de “estrictamente artístico” tiene el arte, es decir, a los elementos narratológicos y formales que debían ser exasperados por el artista vanguardista y disfrutados por el lector “de aristocracia ins-

tintiva” (Ortega y Gasset 14). Elitismo formal que, recordemos, también constituía una de las principales recriminaciones que Fernández Figueroa le hacía a Sánchez Mazas en 1951.

Otro de los presupuestos vanguardistas desarrollados por Pérez Firmat a partir de algunas reflexiones incluidas en *La deshumanización del arte*, la intención autárquica, también aporta luz sobre el texto redactado por Pedro de Andía. Tal y como explica el crítico cubano, las novelas de vanguardia pretendieron constituirse como “libros cerrados” (69), artificios lingüísticos de espaldas a toda realidad social, anímica y sentimental. La “belleza pura” (14) y la “intranscendencia” (52) de la obra vanguardista, en el conocido decir de Ortega y Gasset, debían descansar precisamente en una fortificada contención ante el contaminante factor humano. La obra sólo debía referirse a sí misma, a su estatus artístico, a su proceso de creación y a su artificiosidad. Nuestra lectura de *La vida nueva de Pedrito de Andía* ha pretendido precisamente enfatizar estos rasgos: la de Sánchez Mazas es la novela, como hemos visto en ésta y en las anteriores secciones, de un escritor que cita y rescribe sus escritos, que cuenta lo que otros personajes leen y escriben, y que plantea el conflicto estético entre dos maneras de organizar un mismo material biográfico-narrativo. En este sentido, esta obra puede ser leída como una modalidad de “libro cerrado” cuyo último objetivo referencial no es la década de los veinte ni un embellecido e idealizado pasado burgués, sino un espacio conscientemente literario y textual, una historia de libros, escritores y lectores, de cómo éstos interactúan y hacen posible la reinención constante del hecho literario.

Esta narración, en la que abundan las imposiciones “of word upon world, of word upon word, of title upon title, of genre upon genre, of text upon text” (Pérez Firmat 73), no es, insistimos, un producto de la Vanguardia. De hecho, podríamos mencionar numerosos presupuestos de este movimiento estético y político (como la descaracterización de los personajes, la violencia iconoclasta o el principio anticonstructivista) que son negados sin ambages por la novela de Sánchez Mazas. Sin embargo, el narrador de ésta sufre un evolución estética tras 1923 que le aleja de sus pruritos románticos y le lleva a elegir como “materia prima” para su siguiente obra la revisión irónico-paródica de su propio diario. En este proyecto literario sí podemos encontrar la influencia de la novela vanguardista que, apenas tres años después de la redacción de dicho diario, sacudía el “establishment” literario español. Pedro, por lo tanto, sin sumarse obedientemente a la estela dejada por Ortega y Gasset, escribe desde un planteamiento estético y desde un momento histórico-cultural en el que algunas (y sólo “algunas”) tesis de este pensador posibilitaron y le sirvieron para releer su ju-

ventud literaria y reinventarse como un escritor autoconsciente, irónico y propenso a reflexionar sobre los mecanismos metatextuales de la novela.¹¹

A modo de conclusión

En un discurso de despedida pronunciado ante la Real Academia de la Lengua el mismo año de la muerte de Sánchez Mazas, Juan Ignacio Luca de Tena ofrece una imagen literaria del fallecido novelista basada en tres pilares: su frustrada carrera política, su piadosa religiosidad y una carrera literaria un tanto irregular. Luca de Tena se refiere a la obra de su amigo como “descomunal [...], brillante, desordenada, tierna, punzante, desigual y armoniosa” (401). Esta ristra de adjetivos esboza el retrato de un escritor menor con deslumbrante destellos, pero incapaz de una obra sostenida, ordenada y pareja. El propio Luca de Tena ofrece una curiosa hipótesis para esto: Sánchez Mazas se exilió intelectualmente muy pronto en Gandía, entregando su gran talento a una sosegada y placentera existencia mediterránea (408). Consecuente con su propia explicación, Luca de Tena concluye que lo mejor de la producción de su compañero se encuentra tanto en sus artículos de prensa (especialmente en los publicados bajo seudónimo y desperdigados por infinitud de periódicos), como en las miles de cartas personales escritas a conocidos, camaradas, familiares y amigos. Finalmente, Luca de Tena dedica las mayores alabanzas a la capacidad oratoria de Sánchez Mazas, un género en el que, si hemos de creer al que fuera director de *ABC*, brilló como en ningún otro: “Oírle hablar era una fiesta” (407).

En nuestra opinión, *La vida nueva de Pedrito de Andía* no es, o por lo menos no es solamente, esa obra etérea, impresionista, tierna y sentimental, escrita por un virtuoso del estilo al que le faltaron, sin embargo, orden y consistencia. Esta obra no puede ser leída exclusivamente como el desahogo poético-emocional de un joven narrador, burgués e intrascendente, durante un ensoñado verano en una comarca rural de Vizcaya. No puede ser leída de esta manera porque la novela plantea una revisión crítica y consciente de este mismo esquema. Sánchez Mazas cuenta la historia de un personaje adulto que reinventa un diario de juventud para parodiar e idealizar simultáneamente no sólo un tiempo y un espacio remotos, sino también un texto, un estilo y un talante literario de aquella misma época. No deja de resultar curioso que Pedro de Andía, narrador adulto, subvierte uno de los propósitos usuales del género diarístico: fortalecer, cohesionar la propia identidad mediante un discurso narrativo que hilvana y ordena los elementos centrífugos de una personalidad (Field 159). La reescritura

¹¹ *La vida nueva de Pedrito de Andía* podría haber formado parte del volumen que Robert Spirens dedica a lo que él denomina “metafictional mode”, es decir, “a self-conscious novel [that] deliberately exposes the artifice of fiction, which is not to be confused with an elaborately artful novel where the artifice may be prominent” (2).

de su propia vida y la renuncia a editar su diario demuestran, por una parte, el principio diseminador y transformador que rige su identidad y, por otra, el imposible intento de recuperar la unidad y coherencia deshilvanadas por el paso del tiempo.

En este sentido, también tenemos que discrepar de Luca de Tena, o al menos matizar alguna de sus opiniones. *La vida nueva de Pedrito de Andía* no es una obra sobre la armonía, sino sobre la pérdida de ésta y el fracasado intento de recuperarla. Este texto despliega el teatro de una memoria nostálgica e irónica que no renuncia a recuperar un pasado idílico a sabiendas de estar llevando a cabo una reinención en toda regla. Quizás éste sea el aspecto más interesante de un personaje, Pedro de Andía, reflexivo y analítico, que nunca se engaña a sí mismo o, al menos, no se engaña a sí mismo sin saberlo. Andía y el verano de 1923 son para el protagonista un espacio textual de invenciones y proyecciones, de lectores y lecturas, de escrituras y reescrituras, un territorio de la memoria, un condado simbólico e intangible cuya inaprehensibilidad permite precisamente recontarlo una y otra vez, revestirlo con un nuevo ropaje discursivo y volver a narrarlo en unos términos cambiantes. Esta novela cuenta, en el fondo, la historia de la lectura y reescritura de un diario, de una memoria personal y del propio pasado en unos términos nostálgicos, aunque también profundamente irónicos. La ironía del que entiende las trampas y los mecanismos de la nostalgia, y se sirve de éstos para contar las fracturas de la identidad y los imposibles anhelos de continuidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbot, H. Porter. *Diary Fiction. Writing as Action*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.
- Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- Álvarez Junco, José. *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2001.
- Argullol, Rafael. "El romanticismo como diagnóstico del hombre moderno". *Romanticismo/Romanticismos* (ed. Marisa Saguán). Barcelona: PPU, 1988, 205-213.
- Cardwell, Richard A. "Don Alvaro or the Force of Cosmic Injustice". *Studies in Romanticism* XII:2 (1973): 559-579.
- De Areilza, José María. "Cuatro libros sobre Bilbao". *Revista de Occidente* 50 (1985): 65-82.
- De Nora, Eugenio G. *La novela española contemporánea*. Madrid: Gredos, 1970.
- Del Pino, José M. *Montajes y fragmentos: Una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Amsterdam: Rodopi, 1995.
- Fernández Almagro, Melchor. "Reseña sobre *La vida nueva de Pedrito de Andía*". *ABC* 7 febrero 1951, 54.
- Fernández Figueroa, Juan. *Comentarios a La vida nueva de Pedrito de Andía*. Madrid: Cuadernos de Política y Literatura, 1951.
- Field, Trevor. *Form and Function in the Diary Novel*. Totowa, New Jersey: Barnes & Noble Books, 1989.

- Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía". *Obras completas. Tomo VI* (trad. Luis López-Ballesteros). Madrid: Biblioteca Nueva, 1997, 2091-2100.
- Genette, Gérard. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1982.
- Herzberger, David K. *Narrating the Past. Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham: Duke University Press, 1995.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. New York: Methuen, 1985.
- Jones, Margaret E.W. *The Cotemporary Spanish Novel, (1939-1975)*. Boston: Twayne Publishers, 1985.
- Löwy, Michael and Robert Sayre. *Romanticism Against the Tide of Modernity* (trad. Catherine Porter) Durham: Duke University Press, 2001.
- Luca de Tena, Juan Ignacio. "Semblanza literaria y sentimental de Rafael Sánchez Mazas". *Boletín de la Real Academia Española* 46 (1966): 401-419.
- Mainer, José Carlos. *Falange y literatura*. Barcelona: Editorial Labor, 1971.
- *Literatura y pequeña burguesía en España (1890-1950)*. Madrid: Edicusa, 1972.
- Martens, Lorna. *The Diary Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- McClanahan, Clarence. *European Romanticism*. New York: Peter Lang, 1990.
- Moretti, Franco. *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso, 2000.
- Navas Ruiz, Ricardo. *El romanticismo español*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Nevelandine, Robert Burns. *Bodies at Risk. Unsafe Limits in Romanticism and Postmodernism*. New York: State University of New York Press, 1998.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza, 1983.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Idle Fiction. The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*. Durham: Duke University Press, 1982.
- Ricoeur, Paul. *Hermeneutics & the Human Sciences* (trans. John Thompson). Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Sainz de Robles, Federico Carlos. *La novela española en el siglo XX*. Madrid: Pegaso, 1957.
- Sánchez Mazas, Rafael. *La vida nueva de Pedrito de Andía*. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- Sebold, Russell P. *Trayectoria del romanticismo español*. Barcelona: Editorial Crítica, 1983.
- Silver, Philip W. *Ruin and Restitution. Reinterpreting Romanticism in Spain*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 1997.
- Spires, Robert C. *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1984.
- Torrente Ballester, Gonzalo. "La vida nueva de Pedrito Andía, novela de Rafael Sánchez Mazas". *Cuadernos Hispanoamericanos* 21 (1951): 436-444.
- *Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965.
- Williams, Raymond. *The Country and the City*. Oxford: Oxford University Press, 1973.