

“ROQUE SIX” DE JOSÉ LÓPEZ RUBIO: NOVELA POÉTICA DE VANGUARDIA

Carola SBRIZIOLO
Università degli Studi di Palermo

BIBLID [0213-2370 (2006) 22-1; 125-138]

“Roque Six” es la única novela publicada por José López Rubio. El presente trabajo lleva a cabo un análisis de la obra desde el punto de vista estructural, estilístico y temático, demostrando su pertenencia a la narrativa de vanguardia española de los años veinte.

“Roque Six” is the only novel published by José López Rubio. This study approaches an analysis of the work and its structure, style and themes, explaining why it belongs to the Spanish avant-garde narrative of the twenties.

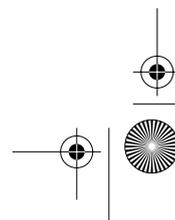
EL NOMBRE DE JOSÉ LÓPEZ RUBIO¹ se ha incluido dentro de la llamada “otra generación del 27”,² etiqueta que indica aquel grupo de humoristas que, en paralelo a los poetas del 27, experimentaban nuevos caminos en la literatura española, enriqueciéndose también con estancias en el extranjero, lo que les ha hecho ganar el apodo de “cosmopolitas”.

Roque Six es la única novela acabada por el autor. Escrita entre 1924 y 1927, fue publicada en Madrid, en febrero de 1928, por Rafael Caro Raggio, editor que había ya publicado en 1924 los *Cuentos inverosímiles*, que anticipaban, en sus personajes y situaciones, el mundo humorístico y absurdo de *Roque Six*. Descuidada por muchos años, la novela se volvió a imprimir en 1986 por la editorial Seix Barral, en ocasión del ingreso de López Rubio en la Real Academia Española, en una edición revisada por el autor, que suprimió pequeñas partes frente a la de 1928.³

Estructura de la novela

El título de la novela nos presenta el nombre del protagonista junto al numeral inglés⁴ que corresponde al número de reencarnaciones que él experimenta durante la historia.⁵ Su apellido, Fernández, lo aprendemos sólo durante el relato de su segunda vida.

A lo largo de la novela, el espacio concedido a las diferentes vidas del protagonista varía continuamente: el autor, al comienzo de la obra, despide a





Roque Fernández en dos páginas, en las cuales incluye sus últimos momentos de vida, su muerte e incluso su funeral; luego, en cuatro páginas, relata, en forma de recuerdo, la primera vida de Roque, terminada la cual empieza la larga serie de reencarnaciones, cada una de diferente extensión. Al final del libro, en apenas dos páginas, se nos presenta la llegada de Roque al Cielo y su definitiva despedida del mundo.

Se podría comparar nuestra novela con un cuento de tipo mítico, tal como lo considera Propp:

Desde el punto de vista morfológico puede llamarse cuento fantástico a todo desarrollo narrativo que parta de un daño (A) o de una carencia (a) y pase por funciones intermedias para concluir en un casamiento (w) o en otras funciones utilizadas como desenlace. [...] A este desarrollo le llamamos *secuencia*. Cada nuevo daño o perjuicio, cada nueva carencia, da lugar a una nueva secuencia. (121)

En esta perspectiva, se puede interpretar la primera muerte de Roque como el daño que da origen a las aventuras. La novela se desarrollaría, entonces, como una serie de secuencias, las aventuras, cada una impulsada por una carencia, la de la muerte definitiva que Roque no consigue encontrar. Al final, el desenlace sería la llegada al Cielo del protagonista, que por fin logra su objetivo. La boda, final tradicional del cuento de tipo mítico, correspondería, en nuestro caso, a la unión de Roque no con una mujer, sino consigo mismo, con esa identidad que por mucho tiempo ha estado deseando. Hay que subrayar que, mientras en el primer capítulo la muerte de Roque es vista como un daño, algo negativo, en cambio, en los capítulos sucesivos vendrá buscada, e incluso provocada, repetidas veces, por el mismo protagonista. Esta paradoja encuentra su razón, al parecer absurda, en la vertiente humorística de la obra. La subversión de las ideas normalmente aceptadas se podía conseguir sólo con una técnica innovadora. Los cinco humoristas de la "otra generación del 27" son considerados los sucesores, en España, de aquella importante innovación llevada a cabo en Europa por las Vanguardias: el descubrimiento del concepto de "absurdo". Ellos superan, de tal manera, la concepción tradicional del humorismo, según la cual el fin del humor era hacer reír "a carcajadas", y proponen, en cambio, la "sonrisa inteligente".

Vamos a analizar más detenidamente el desarrollo de las aventuras. La situación inicial nos presenta al protagonista a punto de morir por una pulmonía. Es un comienzo *in medias res*: el equilibrio ya está roto, dado que Roque muere casi en seguida. El relato de su vida, es decir la representación del equilibrio inicial, está transpuesto, desde el punto de vista estructural, algunas páginas después, por medio de la técnica del *flash-back*. Por ahora nos encontramos todavía en el campo de la racionalidad, en cuanto la muerte



es vista como algo negativo para quien la sufre, según el pensamiento común. El modelo actancial (Greimas) aplicado a esta primera vida nos presenta, entonces, un Sujeto, Roque, en busca de un Objeto, la Vida, obstaculizado por el Oponente Muerte. Roque es entonces, en esta fase, un héroe-víctima, dado que este primer episodio se concluye con la derrota del Sujeto que, contra su voluntad, tiene que dejar el mundo terrestre.

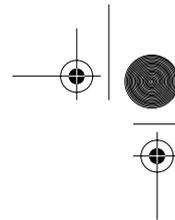
En este punto empieza una nueva secuencia, constituida por el episodio de Jean Rochenier. Roque intenta buscar el verdadero Jean, pero sufre una derrota porque no encuentra el Objeto de su búsqueda. Mientras está de vacaciones con su familia, decide marcharse por aburrimiento y, después de varias derrotas (se burlan de él en la playa, pierde en el casino), provoca su propia muerte en un momento de rabia, tragándose la bolita de la *roulette*. El modelo actancial nos presenta, aquí, a un Sujeto, Roque-Jean, y varios Objetos, (Jean, la aceptación por parte de la gente, el dinero del casino) que el Sujeto busca pero no consigue obtener.

La tercera secuencia está causada por la muerte de Jean y nos presenta una nueva transfiguración del protagonista que, esta vez, es el reverendo Farjeón. En este capítulo ocurre algo muy importante para la comprensión de la historia, la anagnórisis o toma de conciencia, por parte del protagonista, de su destino. Dimas Firestone, personaje también resucitado, explica a Roque que no puede acceder al Cielo porque es un raro caso de tonto genial, creado por Dios con mucho trabajo, a su contraimagen y desemejanza, para llevar al mundo un poco de estupidez. Su prematura muerte ha estropeado los planes del Creador, y por lo tanto ahora está destinado a vivir hasta cumplir su misión:

—Rara, muy rara vez hace Dios un genio. ¡Gran trabajo para Dios el componer un Miguel Ángel, un Beethoven o un Pasteur! Son muchos días ocupados en cada uno, porque cuesta lo que mil hombres de los otros. Apenas hay tres genios por siglo de los buenos. Pero un tonto, un tonto contagioso, un tonto genial, le es mucho más difícil. Dios ha hecho muy pocos tontos de verdadero mérito, de los que pueden volver tonto al mundo, haciendo escuela de su tontería. [...] Dios te hizo, Roque Fernández, y te puso en el mundo. Te estaban reservados grandes destinos. Pero tú te dejaste morir, aún joven, sin haber hecho tu obra. Entonces Dios, viendo malogrado su esfuerzo, no te quiso admitir en el Cielo. [...] Y así, hasta que no cumplas tu misión, estarás en el mundo. Inútil hasta entonces, que llames a lo eterno. Tu necedad tiene raíces en la tierra. (144-45)

La reacción de Roque es de rebelión, por lo tanto decide, desde este momento, enfrentarse a su Creador y, después de intentar unirse a su imagen reflejada en el agua de un río, se tira y muere ahogado.

En este capítulo se produce, por lo tanto, un cambio fundamental en los equilibrios de la novela: desde este momento, dentro de las categorías actan-



ciales tenemos al Oponente Dios, mientras que el Objeto buscado por el Sujeto Roque será luchar contra su Creador y el destino que éste le ha reservado. Sin embargo, la inmediata reencarnación en el profesor Pazardjick es el testimonio de que Roque ha sufrido otra derrota. Ésta genera una nueva secuencia, y una nueva transfiguración del personaje. En esta vida el Sujeto Roque intenta otra vez enfrentarse a su Oponente, el Creador, pero también esta aventura se concluye con una derrota, ya que al final se cumple el destino planeado por el Creador y el profesor es fusilado ferozmente.

La siguiente secuencia nos presenta a Roque reencarnado en un bebé que se rebela contra su niñera. Ésta, a fin de cuentas, representa su destino y su Creador, así que los dos elementos (niñera y Creador) constituyen la categoría actancial de Oponentes. Como las otras aventuras, ésta acaba con una aparente victoria de Roque que, después de haber conseguido morir, se encuentra, sin embargo, metido en su sexta y última vida.

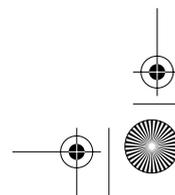
En la aventura de los gemelos, los actantes Sujeto y Oponente son, al fin y al cabo, el desdoblamiento de una sola persona, Roque mismo.⁶ Los dos hermanos, enamorados de la misma mujer, se convierten en enemigos y, en una escena que recuerda el mito de Caín y Abel, uno mata al otro pero, siendo los dos la misma persona, acaba suicidándose.

La escena final nos presenta, por fin, la definitiva y verdadera muerte de Roque que, sin ninguna motivación especial y casi por un capricho del Creador, entra en el Cielo y se vuelve a unir a su identidad perdida.

Como se puede notar, en todas las aventuras concurre el mismo mecanismo triplicativo vida-muerte-reencarnación. El protagonista representa, por un lado, la figura de buscador, en cuanto que busca de vida en vida su Objeto; por otro, también de víctima, en cuanto destinado, contra su voluntad, a varias peregrinaciones. Desde la ruptura del equilibrio inicial, pues, llegamos a un final que lo subvierte todo. Como he dicho antes, la muerte del protagonista, que al principio de la obra, conforme a la concepción corriente del mundo, era vista como algo negativo, se convierte después en el único final deseado por Roque a lo largo de toda la novela.

Por lo tanto, el elemento Muerte, desde Oponente, se convierte en Objeto, núcleo de los deseos del Sujeto, buscado a lo largo de sus varias vidas y al final alcanzado con la entrada en el Cielo de Roque.

Sin embargo, hay que ser cautos a la hora de juzgar el final de la novela totalmente positivo: aunque Roque consiga por fin morir, se debe notar que eso ocurre sólo porque su antagonista lo ha decidido por él, permitiéndole acceder al Cielo. Desde esta visión de la vida entendemos que los obstáculos y las derrotas que Roque experimenta a lo largo de la novela (burlas por parte de la gente, pérdida en el casino, cárcel, amor imposible, etc.) son todos





emblemas del malestar y de la problematicidad que el hombre contemporáneo sufre.

El recorrido existencial de Roque, su continuo trasladarse de un ambiente a otro y de un cuerpo a otro, refleja nada menos que esa condición. Por lo tanto él se convierte en el símbolo del hombre contemporáneo, en busca de su propia identidad, vagabundo y errante⁷ en la confusión de la vida, que se viene a dibujar como un inevitable y no explicable recorrido hacia la muerte. Por esta razón nuestro personaje intenta él mismo poner fin a su existencia: el suyo es un intento de afirmar su poder y al mismo tiempo una tentativa de huida de la vida. Como se puede notar, en el modelo actual que hemos desarrollado no hemos encontrado a ningún Adyuvante que colabore con Roque en sus búsquedas, así que su largo peregrinaje se hace aún más duro.

Por todo lo dicho hasta ahora, el sentido de nuestra novela se vincula, en parte, a la filosofía existencialista de esos años: el tema de la muerte y el interrogarse sobre el significado de la existencia, presentes también en las novelas de Gómez de la Serna, alimentan *Roque Six*. La filosofía existencialista considera al hombre un ser limitado en sus capacidades, abandonado al determinismo del mundo, en lucha contra situaciones que pueden vencerlo. La posición de nuestro autor se acerca a esta visión, es por esta razón que adopta la actitud humorística: ésta es nada menos que la toma de conciencia de la imposibilidad de cambiar la realidad, porque "la vida es tan seria que hay que tomarla en broma" (Gómez de la Serna 1975, 202).

Roque Six se puede considerar, entonces, novela emblemática de su época. La experimentación vanguardista, a lo largo de los años veinte, renueva el género de la novela española, como testimonia Ortega y Gasset en *Ideas sobre la novela*: enfrentamiento al realismo, alejamiento de la realidad a favor de un arte que representase un mundo ficcional, que describiese los estados psicológicos de los personajes en vez de su fisonomía exterior. Por lo tanto, en nuestra novela no se describe casi nunca, físicamente, a los personajes en que Roque se reencarna, sino que el autor nos informa más bien sobre las sensaciones que el protagonista experimenta en el paso de un cuerpo a otro. Por ejemplo, a comienzo de la novela, cuando se muere por primera vez: "Morirse es ver unos puntitos luminosos en el aire, es hundirse más y más en la cama, como si el truco fuera salir por debajo. Sentir frío y calor, que dan vueltas. Irse olvidando, y nada más que morir, de una vez. (El último suspiro es un secreto)" (12).

Me parece que las reflexiones de Oldrich Belic sobre la estructura del *Lazarillo de Tormes* se pueden aplicar a nuestra novela. El crítico checo, analizando la estructura de la novela picaresca, subraya "la selección y la jerarquización de las aventuras (su desarrollo o, al contrario, su concentración o reducción)



desde el punto de vista del término de la carrera del pícaro" (29). Esta selección es visible también en *Roque Six*: frente a la técnica del relato realista, que hacía coincidir fábula e intriga, la narración de la narrativa de vanguardia está impulsada por el ritmo subjetivo dado por el personaje, según el valor que él dé a los hechos contados. De esta manera, las últimas vidas de Roque vienen narradas en pocas páginas, en cuanto menos importantes por su protagonista, mientras que los acontecimientos precedentes tienen mayor relevancia y por lo tanto vienen tratados de forma más detenida. Belic afirma, además, que Lazarillo, un "juguete de la casualidad" (28), es el eje estructural de la novela, y que "los distintos episodios, aunque independientes entre sí [...] existen en función de él" (44). Lo mismo ocurre en *Roque Six*: el protagonista, títere en las manos de su Creador, es el elemento que une las variadas aventuras, tan diversas entre ellas.

El relato se desarrolla siguiendo un camino cronológico rectilíneo, pero no del todo. De hecho, presenta analepsis (por ejemplo cuando Roque recuerda su primera vida o cuando en el tribunal que condena a Pazardjick se lee el informe sobre el crimen cometido); elipsis, que se hacen más frecuentes hacia el final, dando así lugar a un ritmo más rápido; prolepsis, coincidentes con los sueños a ojos abiertos de Roque, como cuando, encontrándose de repente en el cuerpo de Rochenier, quisiera gritar en la calle; metalepsis extranarrativas, como el humorístico trozo:

Hay siempre, latente, en el hombre, un deseo de barrer alguna vez. Todos barreríamos, si alguien no hubiese dicho que eso es ocupación de mujeres. Algunos, los que no han podido resistir ese prurito, son barrenderos de oficio, mientras que otros disfrazan falazmente su deseo y juegan al hockey y al golf, apretando por el mango un palo largo y barriendo la pelota o un disco. (42)

La novela, entonces, no se desarrolla según un orden lógico, sino que, basándose en el mismo mecanismo muerte-reencarnación, las aventuras se podrían multiplicar hasta el infinito, "como si de una novela abierta o nunca acabada se tratase" (Martínez Cachero 9). Al fin y al cabo, la incoherencia y desorganización de la materia narrativa es la típica forma de la novela experimental de vanguardia, en la cual no es importante lo que se cuenta, sino el cómo se cuenta.

Esta original estructura está, además, entremezclada con una serie de microaventuras que rompen la unidad de la narración: éste es el caso de la historia inverosímil de la vieja piragua que Roque-Jean cuenta a su familia, o la aparición de Dimas Firestone a Roque-Farjeón. También, es el caso del relato de Roque-Pazardjick, al recordar el atentado del cual es acusado. Ahora bien, todas estas digresiones no son meros recursos que tienen como fin el de rellenar el cuento, sino que tienen su razón dentro de la trama narrativa. De



hecho, por un lado contribuyen a evitar la monotonía de la fórmula vida-muerte-reencarnación, por otro, sirven también a enriquecer la novela y dirigirla hacia la paradoja, para que la obra sea una verdadera "novela del absurdo".⁸

Pasemos a analizar, ahora, la posición del narrador de nuestra novela. Éste, heterodiegético, habla en tercera persona y hace visible su presencia en las pausas narrativas (metalepsis), la manipulación de la linealidad del relato (prolepsis, analepsis) y las partes poéticas. Su punto de vista, objetivo, se alterna con una focalización interna en el personaje de Roque, del que toma el punto de vista:

Abrió su cesta y comió vorazmente, sin dejar una migaja en los pliegues de la servilleta, royendo los huesos del pollo con glotonería meticulosa [punto de vista del narrador]. No se hubiera cambiado por ningún rey de Europa, si en aquellos instantes hubiesen venido a proponerle el trueque [punto de vista de Roque]. (57-58)

El narrador, entonces, se identifica a menudo con el protagonista, hasta compartir con él sus pensamientos y sensaciones. De esta manera, cuando Roque se encuentra en una nueva vida y se siente incómodo, el narrador expresa este sentido de extrañeza. Otras veces, el narrador puede tomar el punto de vista de otros personajes y, alternándolo con el suyo, crear una sensación de confusión en el lector. Es el caso de la primera muerte del protagonista: "Los tres médicos se encogieron de hombros [punto de vista del narrador] [...] En todas las casas les decían lo mismo, siempre [punto de vista de los médicos]". (12)

Los tiempos verbales empleados son las distintas formas del pretérito, mezcladas con el presente. Éste, sin duda un presente histórico, no es utilizado sólo en las *metalepsis*, sino también en el relato propiamente dicho, junto al pretérito. Este recurso causa no pocos desconciertos en el lector, pero contribuye, al mismo tiempo, a acercarle más a la historia contada. Por ejemplo, cuando Roque se despierta en el cuerpo del anarquista rumano, leemos un trozo en el cual se utiliza el tiempo presente: "Roque va despertando, pegado a ese frío chiquitín y preciso. Acaba por abrir los ojos. ¿Qué pasa? El frío es en la punta de la nariz, y ha tomado su forma" (165). Pero en seguida el narrador vuelve a utilizar el pretérito: "le entró una gran tristeza, que se le escapaba en suspiros hacia el frío [...] unas medias lágrimas le bañaron los ojos" (166).

Nos queda todavía por analizar el *cronotopo*,⁹ es decir la dimensión espacio-temporal de la obra. Por lo que atañe al aspecto temporal, no se precisa el periodo histórico en que se sitúan los hechos. Las únicas referencias están en la aventura de Rochenier: se dice que éste nació en 1885 y luego se hace referencia a la guerra mundial. Conforme a la teoría de Bergson, el tiempo ya no es una sucesión de instantes homogéneos, sino que depende del sujeto que lo



vive. La consecuencia es la ya discutida técnica de selección del material narrativo según las exigencias del personaje. Está muy presente, además, el tema del tiempo, simbolizado por el reloj, objeto muy frecuente en la iconografía de vanguardia. Asimismo, otro objeto que simboliza el pasar del tiempo es el tren, emblema del viaje, la huida, la fugacidad, la velocidad: "Pitaba el tren, como un niño al salir de la escuela. Todo era libre, limpio y ágil" (58); "En las estaciones hay demasiadas gentes que van y vienen, demasiado carbón, muchos báules, y todo el mundo da voces, como si estuviese mal educado" (66).

En cuanto al aspecto topográfico, poseemos más información. La primera vida de Roque tiene lugar en Madrid, la segunda en París, la tercera en Nebraska, la cuarta en Bucarest y las últimas dos, probablemente, en España. La relación entre Roque y los diferentes lugares en los que se encuentra es de extrañeza, él es siempre consciente de que ha vivido otras vidas antecedentes. En su cuarta vida, por fin, se atreve a declarar esta extrañeza de los hechos que está viviendo: "Yo lo que digo es que no estaba en Bucarest esta mañana [...]. Yo era el reverendo Fajeón y tenía cinco hijos. Que se busque mi cuerpo en el río" (192).

A lo largo de toda la novela, el autor alterna narración y descripciones. Sin embargo, el mundo que nos presenta queda poco concreto, es más, diferente del real, casi fantástico. Eso lo hacen posible los frecuentes recursos poéticos utilizados, sobre todo la metáfora.

Estilo de la novela

El uso de la metáfora pertenece, en mayor medida, al género poético; sin embargo, en nuestra novela resulta ser de fundamental importancia. Efectivamente, una de las características a menudo apreciadas en *Roque Six* es la poeticidad que nos regalan sus páginas,¹⁰ en las que "cada línea cobija una sorpresa inteligente, un destello verbal, una joya poética inolvidable [...]. Son centenares de hallazgos de este temple lírico, que parecía predestinar a López Rubio al relato poemático o quién sabe si al verso" (Lázaro Carreter 70).

En los años veinte, las fronteras entre poesía y narrativa se atenuan; la mezcla entre varias manifestaciones artísticas es común a todas las vanguardias. El proceso de renovación, empezado por la "otra generación del 27", implica también un cambio en el lenguaje literario, influido por el clima de novedad creado por las vanguardias.

Se puede afirmar que López Rubio tuvo gran sentido poético, dado que rellenó de sugestivas imágenes toda su producción literaria. Ha sido subra-



yada a menudo la relación entre el estilo de *Roque Six* y la escritura ramoniana, en particular en el uso de la greguería. A través de este recurso el autor de nuestra novela llega a construir un mundo nuevo y original, transfigurando los objetos reales y ofreciendo al lector sugestivas imágenes poéticas, absurdas y humorísticas. Las relaciones establecidas, pues, entre elementos a primera vista lejanos, dan lugar a una superrealidad, como diría Ramón, una realidad lateral y nebulosa. Las metáforas empleadas son pansincréticas, dado que mezclan elementos de los diferentes universos: humano, animal, vegetal y mineral. El resultado, pues, puede ser la simple comparación, la antropomorfización, la materialización de conceptos abstractos, la reificación. A fin de cuentas, es el mismo recurso utilizado en sus poemas por Federico García Lorca, con el cual nuestro autor tuvo relaciones amistosas en su juventud.¹¹

Notemos, por ejemplo, la similitud, aunque en el tono distinto de los textos, entre los siguientes versos del *Romance de la pena negra* del poeta granadino y una frase de *Roque Six*: "Por abajo canta el río:/ volante de cielo y hojas" (vv. 39-40); "El río cantaba, lejos, alcanzándose el temblor de sus ondas" (209). En ambos casos, observamos la transfiguración de la naturaleza expresada por la antropomorfización del río que refleja la naturaleza turbada por la pena de los gitanos, en el primer caso, y la tensión de Roque-Pazardjick en el segundo.

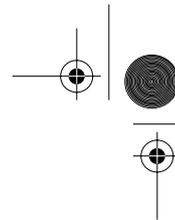
Hay una frase, en la página 12 de *Roque Six*, "los tres médicos se encogieron de hombros, tanto que las americanas se les quedaron como colgadas de sus perchas", que nos recuerda la greguería ramoniana: "la camisa planchada nos espera con sus brazos cruzados" (Gómez de la Serna 1979, 231).

Aparte de estas coincidencias lexicales, la cercanía a las greguerías ramonianas es visible también en las temáticas tratadas. Por ejemplo, el tema de la muerte, hilo conductor de *Roque Six*, es también frecuente en las greguerías de Gómez de la Serna: "Un epitafio es una tarjeta de desafío a la muerte" (1979, 129); "Muerte: eclipse total de luna y de sol" (1979, 202).

También podemos recordar la asociación ramoniana entre un objeto y una letra del alfabeto o un número: "La F es el grifo del abecedario" (1979, 155); "La W es la M haciendo la plancha" (1979, 158); "El 4 tiene la nariz griega" (1979, 160). En la página 169 de *Roque Six* leemos una fórmula parecida: "Le caían los rizos, como las interrogaciones que se colocan al principio de la oración".

Otros elementos comunes en las greguerías y en la novela son tomados de la naturaleza, y dan lugar a sugestivas imágenes poéticas:

Y sale el pez, moviendo su plata en el aire, creyéndose un pájaro. Se ha querido comer un gusano, pero el gusano estaba prendido con un alfiler. (68)



Pasada la presa –el agua se había dejado allí la melena– bailaban las barcas como si tuvieran cuatro patas y les faltase una. (209)

Algunas frases de la novela, además, se parecen mucho a greguerías ramonianas por su estructura breve e incisiva y por su vertiente humorística: “El tren es un señor con sombrero de copa y luces encendidas” (147).

Otro aspecto interesante son las técnicas utilizadas para representar las palabras y los pensamientos de los personajes, entre las que ocupa el primer lugar el discurso directo, que enriquece la novela de vivacidad, gracias a su diálogo. Hay que recordar que la capacidad de construir diálogos vivaces e inteligentes será una de las características más apreciadas en el teatro de nuestro autor. En fin, podemos afirmar que *Roque Six*, aunque pertenezca por su naturaleza al género narrativo, se enriquece de técnicas y recursos procedentes del universo poético, según he demostrado antes, y dramático, como acabo de decir.

También notamos el uso de otras técnicas, frecuentes en la narrativa de vanguardia, tales como el monólogo interior, que nos muestra los pensamientos más íntimos de Roque. Como cuando se da cuenta de que su Creador es un verdadero enemigo: “Me creí que me quería salvar y me quedé. Pero no era verdad. Me quiere fusilado, acribillado. Siempre consigue lo que quiere. Lo demás ha sido para engañarme. ¿Por qué no lo he comprendido antes? He sido un torpe...” (217-18).

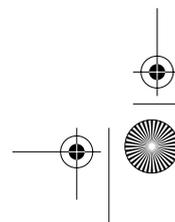
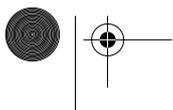
Algunos trozos, además, nos acercan a la técnica del flujo de conciencia, como cuando se nos describe la sensación que Roque experimenta pasando de una vida a otra:

Sólo el cerebro, que arde con un calor nuevo, y la sangre que sube a paletadas, a encender, a encender. ¿De donde sube esta sangre, si no hay corazón? ¡Ah, sí que hay corazón! Y pies y dedos... ¡Qué pequeño todo, junto a la cabeza grande, grande, y pesada, pesada! (91)

En las técnicas sugeridas, la manipulación por parte del narrador es mínima y se borra del todo la distancia entre lector y personaje, con la consecuencia de que entramos completamente en la mente de Roque, identificándonos con lo que él piensa, siente y desea.

Temáticas y direcciones crítico-interpretativas

El único verdadero protagonista de la novela es Roque Fernández que, sin embargo, se “distribuye” en varios personajes. Los tipos y las situaciones pre-





sentes en la novela se remontan a la lista de los preferidos por el humorismo de finales del siglo XIX –principios del siglo XX: entre los tipos, el empleado, el médico, el anarquista, el conspirador, el pescador, el suicida; entre los temas, la criminalidad, el teatro, el clero, la política, la primera guerra mundial.¹²

Las relaciones entre los personajes son gobernadas por la indiferencia y la incomunicabilidad, en cambio la relación del protagonista con su antagonista, físicamente ausente e invisible, es de verdadera conflictividad.

El *Leitmotiv* de la obra es el tema de la identidad. Éste es, sin duda, uno de los asuntos más frecuentes en la literatura de principios del siglo XX, proporcionado por el surgimiento de las nuevas teorías filosóficas, que ven la realidad ya no unívoca sino múltiple, y con ella también el “yo” que la experimenta, que viene a ser, así, un sujeto escindido.

La cuestión de la identidad, en nuestro autor, está fuertemente influida por el pensamiento de Luigi Pirandello, que, como el mismo López Rubio declaró varias veces en entrevistas, era uno de sus autores preferidos. La recepción de la obra pirandelliana en España empieza en 1923, con la primera representación de *Seis personajes en busca de un autor* en Barcelona. Por aquellos años el interés por Pirandello va creciendo, se van publicando críticas y noticias de sus obras en España, pero se traducen sobre todo los textos teatrales, y pocas novelas; para la traducción de los ensayos habrá que esperar muchos años, así que *El Humorismo* se traduce sólo en 1958. Sabemos que en 1931 López Rubio se cruzó con el autor italiano cuyas obras ya conocía por las calles de Hollywood, sin saber que fuera él.

Ahora bien, la teoría pirandelliana según la cual cada hombre no es un ser unívoco sino que tiene muchas caras según el sujeto que lo vea, es acogida por López Rubio junto a la cuestión del contraste entre ser y parecer. El motivo de la múltiple identidad que cada hombre lleva consigo como un fardel, está en la base de *Roque Six*. Roque, a lo largo de sus aventuras, se da cuenta de que es siempre Roque Fernández, pero sabe también que los otros lo ven ahora como Jean Rochenier, ahora como el reverendo Farjeón, etc. Sin embargo, no se quiere conformar con llevar la máscara pirandelliana: “¿Cómo adivinar, por otra parte, cuál es el hombre que tanto se parece a nosotros, si nosotros mismos no nos hemos visto nunca desde fuera?” (54).

Podríamos, entonces, definir a Roque como un Matías Pascal, ambos oprimidos por la idea de la identidad y con deseos de morir para librarse de las angustias de la vida. Asimismo, se podría comparar a Roque con Gengé Moscarda de la novela pirandelliana *Uno, ninguno y cien mil*, quien se da cuenta de que la gente lo ve de mil maneras diferentes y, por lo tanto, que al final él no es nadie.



Otro autor que ejerce sobre López Rubio una gran influencia a la hora de tratar el tema de la identidad es Miguel de Unamuno, que sabemos ser también uno de sus preferidos. En particular, la relación de conflictividad entre Roque y su Dios recuerda a la de Augusto Pérez, protagonista de *Niebla* (1913), con su Creador. Parecido es, también, el momento de la agnición, en el que Augusto descubre ser sólo un personaje, destinado a morir cuando su autor deje de pensar en él. Asimismo, el Creador de Roque es, a fin de cuentas, el autor mismo, que, como un demiurgo, decide crear su personaje, hacerle peregrinar a lo largo de toda su obra, y al final dejarle morir. Por lo tanto las numerosas aventuras que Roque experimenta son nada menos que una metáfora de la misma escritura, emblemas de la libertad del escritor de hacer existir su obra hasta el punto que quiera, y concluir la cuando a él más le complazca. Por esta razón no hay ningún motivo especial para que la obra acabe después del sexto episodio y, por lo tanto, como he subrayado anteriormente, los episodios se habrían podido multiplicar hasta el infinito.

Otra obra unamuniana que por cierto debió ejercer alguna influencia sobre López Rubio, a la hora de escribir *Roque Six*, es el drama *El otro*. Es, de hecho, común a ambas obras la temática del desdoblamiento de una persona en dos, aunque siendo siempre una. En la novela, este tema aparece dos veces: la primera, durante la tercera vida de Roque-Farjeón que, con clara alusión al mito de Narciso, espejándose en un río y creyendo que su imagen sea la de otro, intenta alcanzarlo; la segunda, en la reencarnación en dos gemelos. Asimismo, en el drama unamuniano, el protagonista descubre al final que su hermano es nada menos que él mismo, su otro.

Podríamos, quizá, considerar Roque como uno de los medios seres ramonianos, pero con algunas diferencias: mientras el medio ser de Ramón va en busca de una mujer, con la cual volver a unirse, que lo complete, en *Roque Six* no hay ninguna referencia sexual. Roque va en busca de la otra mitad de sí mismo, de su identidad como hombre.

Conclusión

Me parece haber explicado, a lo largo de estas páginas, el título dado a mi trabajo. Aunque *Roque Six* pertenezca por su naturaleza al género narrativo, he demostrado que se acerca mucho al universo del poema, gracias a sus imágenes, metáforas y greguerías. Por esta poeticidad, y por su estructura y los temas tratados, nuestra obra es entonces una verdadera novela de vanguardia, sin duda representativa en el panorama de la literatura española de los años veinte.



NOTAS

1. José López Rubio (Motril, 1903-Madrid, 1996) es conocido, fundamentalmente, como dramaturgo, pero en realidad fue una personalidad muy ecléctica: en su larga carrera escribió no sólo comedias, sino también narrativa y un poema; colaboró, además, con revistas humorísticas de la época y trabajó, durante los años treinta, en Hollywood como adaptador al castellano de películas americanas.
2. En 1983, al ingresar en la Real Academia Española, José López Rubio titula su discurso *La otra generación del 27*, incluyendo entre sus miembros, además de a sí mismo, a Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura y Antonio de Lara, llamado *Tono*. En realidad, esa denominación no es creación de López Rubio; él cita, de hecho, las palabras de Pedro Laín Entralgo, que había afirmado que, junto a la generación de poetas del 27, existía otra, la de los creadores del humor contemporáneo (ver López Rubio 1983, 8).
3. En este artículo utilicé una edición más reciente (López Rubio 1999).
4. Martínez Cachero, a propósito de la palabra *Six*, afirma ser un numeral latín. En realidad, en latín el numeral "seis" se dice *sex*.
5. El número seis es, sin duda, simbólico. Maria Vittoria Calvi sugiere una conexión con los seis días de la creación y la relación entre creador y creado. Además, la estudiosa subraya la presencia del número seis en algunas obras de la época, tales como *6 falsas novelas* de Gómez de la Serna y *Seis personajes en busca de un autor* de Luigi Pirandello (183).
6. La inverosimilitud de este episodio en que los dos gemelos son, en realidad, una persona sola, me recuerda a las "primas siamesas" de la novela de Edgar Neville *Don Clorato de Potasa*, de 1925.
7. "Errante" ha de entenderse en su doble significado, tal como lo explica el *Diccionario de la Real Academia Española*: "que anda de una parte a otra sin tener asiento fijo", pero también "que yerra".
8. El absurdo en este caso se debe considerar en la doble acepción que el concepto tiene en el campo filosófico: "absurdo" es "lo que es contradictorio" pero también, y sobre todo en nuestro caso, "lo que no se reduce o resiste a la inteligencia". Esta última definición, que corresponde al pensamiento de la filosofía existencialista, es el reflejo del divorcio entre la necesidad del hombre de comprender y el carácter misterioso de la existencia, entre el deseo de claridad y unidad y la opacidad y multiplicidad del mundo.
9. El término *cronotopo*, derivado del griego *chronos* (tiempo) y *topos* (espacio), indica la presencia, al mismo tiempo, de datos temporales y espaciales y su recíproca influencia. El tiempo se convierte, de esta manera, en la cuarta dimensión del espacio, superando la concepción de la tridimensionalidad. A propósito del concepto de *cronotopo*, ver Bachtin y Segre.
10. En su larga carrera literaria, López Rubio escribió sólo un poema, titulado "Son triste", publicado en 1940 en La Habana, que a través del *Leitmotiv*, "A la negra Rosa no hay quien la mire", nos presenta a una mujer que, no sintiéndose amada ni deseada por nadie, acaba suicidándose. Rico de metáforas, visiones, metonimias, el largo poema narrativo se carga de mucho *pathos* y dramaticidad.



11. Los dos se conocían desde niños, pero su amistad empezó en 1925 o 1926, cuando les presentaron en el Café Granja del Henar, y desde entonces coincidieron en las mismas tertulias, conferencias, reuniones y en la Residencia de Estudiantes. En 1928 Federico, encontrándose en Granada, envió a López Rubio una copia de su *Romancero gitano* con la dedicatoria: "A Pepe López, mi querido amigo y paisano, de Federico. Granada, 1928". A propósito de la amistad entre López Rubio y García Lorca, ver Torrijos.
12. Para una lista completa de los tipos y situaciones típicas de las obras humorísticas de finales del siglo XIX y principios del XX, ver García Pavón y Rebés.

OBRAS CITADAS

- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Belic, Oldrich. *Análisis estructural de textos hispanos*. Madrid: Prensa Española, 1969.
- Calvi, Maria Vittoria. "Roque Six, romance d'avanguardia". *Dai modernismi alle avanguardie*. Ed. Carla Prestigiacomo y Maria Caterina Ruta. *Atti del convegno dell'associazione degli ispanisti italiani, Palermo 18-20 maggio 1990*. Palermo: Flaccovio, 1990. 181-90.
- García Pavón, Francisco y María Dolores Rebés. *España en sus humoristas, 1855-1936*. Madrid: Taurus, 1966.
- Gómez de la Serna, Ramón. "Humorismo", en *Ismos*. Madrid: Guadarrama, 1975. 197-233.
- . *Greguerías*. Ed. Rodolfo Cardona. Madrid: Cátedra, 1979.
- Greimas, Algirdas Julien. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1976.
- Lázaro Carreter, Fernando. "Contestación". López Rubio 1983. 63-78.
- López Rubio, José. *La otra generación del 27*. Madrid: R.A.E., 1983.
- . *Roque Six*. Clásicos del humor. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1999.
- Martínez Cachero, José María. "Las seis vidas de Roque Fernández". *Saber Leer* 5 (1987): 8-9.
- Ortega y Gasset, José. *Ideas sobre la novela*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Akal, 1985.
- Segre, Cesare. *Ritorno alla critica*. Torino: Einaudi, 2001.
- Torrijos, José María. "García Lorca y López Rubio: la amistad inédita". *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 4 (1988): 102-14.