

*Tres narradores de vanguardia:  
Antonio Espina, Benjamín Jarnés  
y Mario Verdaguer*

Epicteto DÍAZ

La narrativa vanguardista española de los años 20 y 30 continúa siendo hoy poco conocida. La atención de los estudiosos, sin duda justificadamente, se ha centrado en la poesía de ese periodo, la del grupo o generación del 27 y, por el contrario, los narradores que publican en los mismos medios y con los que muchas veces comparten actitudes y concepciones estéticas se han visto relegados bajo diversos marbetes, y han sido descalificados reiteradamente con los mismos juicios: frialdad, deshumanización, frivolidad, alejamiento de lo real, etc. que, según creo, en algunos casos resultan poco justificados.

Durante los años 70, se inicia la recuperación de esos novelistas pero el número de aportaciones, y de autores estudiados, no ha crecido notablemente. Disponemos de un grupo significativo de trabajos de conjunto, entre los que merecen citarse —junto a los que comento más adelante— las recopilaciones de Jaime Brihuega, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España (1910-1931)* y *La vanguardia y la República*; *Idle Fictions*, de Gustavo Pérez Firmat; el examen que realiza Andrés Soria Olmedo de las principales revistas en las que publicaron esos autores, en *Vanguardismo y crítica literaria en España*, y, entre los estudios generales de la novela en esa época, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, de Luis Fernández Cifuentes.<sup>1</sup> Ade-

---

<sup>1</sup> Jaime Brihuega: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931* (Madrid: Cátedra, 1982); Jaime Brihuega: *La vanguardia y la República* (Madrid: Cátedra, 1982); Gustavo Pérez Firmat: *Idle Fictions: The Hispanic Vanguard Novel, 1920-1934* (Durham: Duke University Press, 1982); Andrés Soria Olmedo: *Vanguardismo y crítica literaria en España* (Madrid: Istmo, 1988); Luis Fernández Cifuen-

más, según veremos, contamos con análisis de algunos autores concretos; pero falta por trazar una panorámica general de esta novelística y la nómina de autores prácticamente olvidados es bastante larga (Antonio Espina, Valentín Andrés Álvarez, Antonio de Obregón, etc).

Ortega es, como es sabido, el promotor de la colección titulada «Nova novorum», de la *Revista de Occidente*, que, en 1926 comenzó a publicar a Jarnés, Espina y otros vanguardistas. La aparición de novelas de vanguardia decae a comienzos de los años treinta y, aunque haya alguna excepción, termina con el comienzo de la guerra civil. El apadrinamiento de Ortega y la influencia intelectual de su figura en esos novelistas, ha hecho que buena parte de los análisis se dediquen a examinarlos en relación a las ideas contenidas en *La deshumanización del arte*; sin embargo, creo que la influencia de esta obra no siempre es determinante (incluso en autores tan próximos a él como Jarnés y Espina) y deben tenerse en cuenta también sus *Ideas sobre la novela*.<sup>2</sup>

Quizá no esté demás recordar, para situar en su contexto a estos autores, que las críticas antes mencionadas no habían comenzado con ellos. En las primeras décadas del siglo se da ya un enfrentamiento entre los gustos de la minoría culta y el gran público mucho más agudo que el del siglo XIX, y así los novelistas de mayor éxito en el primer tercio de siglo, como Blasco Ibañez, apenas gozaron de prestigio entre los lectores cultos. Como consecuencia, en aquellos años una de las acusaciones más frecuentes a los «intelectuales» (palabra con la que entonces se designa sobre todo a los literatos) era la de distanciamiento de la realidad, frialdad y carencia de emociones.

Los escritores de la generación del 14, los que no producen literatura neorromántica, son acusados por la crítica conservadora de estar al margen de la vida y aislados del pueblo. Luis Fernández Cifuentes, en su imprescindible *Teoría y mercado de la novela en España*, comenta como Pérez de Ayala y Cansinos Assens veían en el sentimentalismo melodramático el mayor obstáculo para la educación del pueblo. El intelectual, ya en la generación del 14, se identifica por su huida del sentimentalismo, con la estética de la deshumanización, y se contrapone a los escritores finiseculares, Baroja, Unamuno o el primer Valle, que serían caracterizados como «humanos». Evidentemente las críticas respecto a la vanguardia se multipli-

---

tes: *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República* (Madrid: Gredos, 1982). También es de consulta imprescindible la evaluación de Francisco Javier Blasco en «Prosa y teatro de la generación del 27», en *Historia y crítica de la Literatura Española*, 7 (Barcelona: Crítica, 1984), pp.528-560. Ya redactado este trabajo, he encontrado otra importante aportación de Fernández Cifuentes «Fenomenología de la novela de vanguardia» en *Anales de la Literatura Española de la Universidad de Alicante*, 9 (1993), pp.45-59.

<sup>2</sup> Véanse I. Soldevila-Durante: «Ortega y la narrativa vanguardista», en *Ortega y Gasset Centennial* (Madrid: Porrúa Turanzas, 1985), pp.187-202; F. Cate-Arries: «Poetics and Philosophy: José Ortega y Gasset and the Generation of 1927», *Hispania* 71 (1988), pp.503-511.

can, y no sólo provienen de aquellos que postulan el realismo decimonónico como único modelo de novela.

Por otra parte, en bastantes manuales y estudios vemos que se suele incluir a la vanguardia como complemento o final de otros movimientos o proyectos históricos de gran amplitud, como el romanticismo o el simbolismo, y se la sitúa como una especie de fin de raza, dejándose de lado el análisis de su identidad y sus características singulares.

Ramón Buckley y John Crispin, en su introducción a *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, tratan de sistematizar esas características en el periodo señalado: la primera de ellas, y la más evidente, es su preferencia por la metáfora, con la que crean una irrealidad que revela al lector una nueva perspectiva del mundo.<sup>3</sup> En su cosmovisión predomina el optimismo, la exaltación del presente y de la sensualidad, y, en relación con ello, tienen una visión positiva del progreso técnico y la civilización moderna. El espacio de esos textos es casi siempre la ciudad moderna, una ciudad en la que se dan grandes aglomeraciones de población y en la que han comenzado a circular automóviles a gran velocidad; son frecuentes las menciones de los deportes, el cine, y el jazz se escucha en muchos relatos. No obstante, según Buckley y Crispin, aunque a partir de 1930 empieza a desaparecer el optimismo y la esperanza depositada en el arte y el progreso, muy pocos escritores desembocan en el compromiso político.

A unas conclusiones parecidas, quizá más precisas, llega José Carlos Mainer al estudiar las obras de aquellos años de Francisco Ayala.<sup>4</sup> Añade que el influjo de la psicología contemporánea, sobre todo Freud y Jung, cambiará la visión de la personalidad de manera que su escisión afecte también al mundo representado. Y, en su opinión, junto a la visión metafórica de la realidad, se da una refutación del realismo y del tiempo novelesco como sucesión lineal. También apunta que otro rasgo importante, y que nos interesa subrayar, es la «purga de ironía y humor» que acompaña al vitalismo; la presencia de lo grotesco y la angustia. Según veremos, esto último, incluso sin que se dé ningún vitalismo, es especialmente perceptible en los narradores aquí examinados.

Podríamos añadir también que ese alejamiento del realismo, de sus pretensiones de dar cuenta con objetividad de la realidad, muchas veces conduce a la parodia de sus procedimientos y resulta fundamental para la comprensión de estos autores. El rechazo de la mimesis hace que el escritor muestre el texto como construcción, que con la metanovela se exhiba el proceso de escritura y se problematicen las relaciones entre el texto y la realidad.

<sup>3</sup> *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, eds. Ramón Buckley y John Crispin (Madrid: Alianza, 1973), pp.7-15.

<sup>4</sup> José-Carlos Mainer: «La prosa de vanguardia», en *Francisco Ayala. Premio Nacional de las Letras Españolas 1988* (Barcelona: Anthropos, 1988), pp.67-80; Francisco Ayala: *Cazador en el alba y otras imaginaciones*, ed. José-Carlos Mainer (Barcelona: Seix Barral, 1971), pp.9-38.

Algunos estudios, como el conocido *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger, ven que en ella se subraya la mediación del sistema artístico en la representación de lo «real»; en literatura, no se busca que el lenguaje sea «transparente», sino que el lector tome conciencia de que la realidad aparece mediatizada, textualizada.<sup>5</sup> Así, uno de los recursos más frecuentemente empleados por estos escritores es la metanovela.

Metanovela es un término hoy día frecuentemente utilizado, pero su significado muchas veces no se precisa. En principio, parece claro que metanovela es la novela de la novela; es decir, la novela misma es objeto de novelización en el texto. Un buen número de críticos (como Fletcher y Bradbury) señalan las diferencias entre la función de los procedimientos metanovelescos en la literatura del xviii y xix, donde suelen reforzar la verdad, la verosimilitud del texto, y en la narrativa del siglo xx, en la que tienden a subrayar la autonomía de la estructura narrativa, y su condición de artificio.<sup>6</sup>

La duplicación interior, cuando existe un relato enmarcado que duplica al relato que le incluye, examinada por Lucien Dalenbach, es quizá el recurso más estudiado en la literatura española, como puede verse en las bibliografías sobre Unamuno y Azorín.<sup>7</sup>

Ahora bien, junto a la imprescindible descripción formal de este tipo de novelas, creo que tenemos que atender en ellas a la expresividad del autor, ya que parece que en la metanovela resulta fundamental la experiencia de la escritura, e igualmente a su efecto en la experiencia del lector: la ruptura de la ilusión mimética obliga al lector a distanciarse del texto, y ese distanciamiento debe empujarle a la reflexión sobre lo leído.

Ni a Unamuno ni a Borges les había pasado desapercibida una de sus implicaciones: la metanovela, al declarar como ficción lo que puede ser tomado como «real», incita a la exploración de los límites entre realidad e irrealidad fuera del texto literario.

<sup>5</sup> Peter Bürger: *Teoría de la vanguardia* [1974] (Barcelona: Península, 1987).

<sup>6</sup> J. Fletcher y M. Bradbury: «The Introverted Novel», en *Modernism, 1890-1930*, eds. Malcolm Bradbury y James McFarlane (Harmondsworth: Penguin, 1976). Véase también R. Imhof: *Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English Since 1939* (Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1986); S. E. Lauzen: «Notes on Metafiction. Every Essay Has a Title», en *Postmodern Fiction. A Bio-Bibliographical Guide*, ed. Larry McCaffery (Nueva York y Londres: Greenwood Press, 1986); Gonzalo Sobejano: «Novela y metanovela en España». *Insula*, 512-513 (1989), pp.4-6; Robert C. Spires: *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel* (Lexington: University Press of Kentucky, 1984); P. Waugh: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (Nueva York: Methuen, 1984).

<sup>7</sup> Lucien Dalenbach: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (Paris: Seuil, 1977). Véase, por ejemplo, L. Livingstone: «Duplicación interior y el problema de la forma en la novela», en *Teoría de la novela*, ed. Germán Gullón (Madrid: Taurus, 1974). Entre otras aportaciones recientes merecen citarse dos artículos de Carlos Javier García: «Vida y novela: postulados metanovelescos en *Cómo se hace una novela*». *Revista Hispánica Moderna*, 2 (1991), pp.226-237; y «Explicación de un malentendido: *El escritor de Azorín como metanovela*». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16, 1 (1991), pp.113-122.

Linda Hutcheon, en *Narcissistic Narrative*, señala que la metanovela en nuestro siglo se caracteriza por dar más importancia al proceso narrativo que a la historia narrada; en ella encontraremos un comentario sobre su propio estatus ficticio y lingüístico, así como sobre los procesos de producción y lectura.<sup>8</sup> En un libro posterior, *A Poetics of Postmodernism*, encuentra que un tipo de novela peculiar sería la «metaficción historiográfica»: por tal entiende aquellas novelas que, declarando su carácter ficticio, refieren también a hechos y personajes históricos. Entre ellas, cita *La mujer del teniente francés* de John Fowles y *Cien años de soledad* de García Márquez. Sin embargo, creo que ese tipo de novela, o muy similar, podemos encontrarlo ya en Jarnés o Espina, e incluso antes, ya que como Hutcheon señala, tienen «autoconciencia de su herencia literaria y de los límites de la mimesis ... pero consiguen re-conectar a sus lectores con el mundo que está fuera de la página».<sup>9</sup>

Los novelistas de los años 20 contaban con antecedentes metanovelescos de la talla de Galdós o Unamuno, pero no hay que olvidar que sus lecturas de literatura francesa, inglesa y alemana fueron extensas. Al influjo de los «ismos» poéticos, hay que sumar el ya mencionado de Ortega, quien ya en 1912, es decir, 12 años antes de publicarse *La deshumanización del arte*, en un artículo en el periódico *El Imparcial* manifestaba una clara actitud formalista y anti-mimética: «El realismo español —decía el filósofo— es una de tantas vagas palabras con que hemos ido tapando en nuestras cabezas los huecos de ideas exactas.»<sup>10</sup>

Antes de entrar en el análisis de las obras de Jarnés, Espina y Verdager, haré un breve repaso de su bibliografía. De los tres, Benjamín Jarnés es sin duda el que mejor conocemos. El *Ensayo de una bibliografía Jarnesiana*, que en 1988 ha publicado Domínguez Lasierra, da buena cuenta del incremento de esa bibliografía durante los últimos años y de la nueva valoración que hoy se hace de su obra. Además, la publicación de algunos textos autobiográficos, como *Alta mar* (1988) y *Paseos por Francia* (1988), y de esbozos de novelas como *Desierto profanado* y *Proyectos de novelas. Fragmentos y recreaciones* (1988), amplían nuestro conocimiento de su obra.<sup>11</sup>

No ocurre lo mismo con Antonio Espina, sobre el que, según creo, además de las páginas en estudios de conjunto, solo se le han dedicado últimamente tres artículos. Uno de ellos se refiere a sus libros de poesía (Espina es uno de los poetas incluidos en la *Antología* de Gerardo Diego), y

<sup>8</sup> Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (Nueva York y Londres: Methuen, 1984).

<sup>9</sup> Linda Hutcheon: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (Nueva York y Londres: Routledge, 1988), p.5.

<sup>10</sup> José Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte* (Madrid: Alianza-Revista de Occidente, 1981), p.150.

<sup>11</sup> J. Domínguez Lasierra: *Ensayo de una bibliografía jarnesiana* (Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1988).

los otros a su narrativa, que hasta ahora ha sido juzgada de menor interés que sus biografías (aunque tampoco contemos con ninguna publicación sobre ellas).<sup>12</sup> De sus libros hoy solo puede encontrarse la reedición de *Pájaro pinto*, de excelente presentación pero por desgracia con algunas erratas, y algunas biografías, como la de *Luis Candelas*, recientemente reeditada.<sup>13</sup>

La narrativa de Mario Verdaguer, aun habiendo tenido mucha mayor recepción que la de Espina, tampoco ha recibido la atención que merece. Contamos con la introducción de Joaquín de Entrambasaguas a la reedición de *Un intelectual y su carcoma* en 1961, con el libro de Rafael Fuentes *La novela vanguardista de Mario Verdaguer* de 1985, en cuya bibliografía, además de las reseñas en periodicos que recoge Entrambasaguas, sólo se añaden unas pocas entradas correspondientes a obras generales, y la introducción de José Gabriel López Antuñano a la *Obra inédita* de Verdaguer, publicada en la revista *Bitzoc* el año pasado.<sup>14</sup> De todos estos trabajos, el de Fuentes es el más extenso y el de mayor interés, y a él me referiré más adelante. Otras ediciones de sus obras resultan de muy difícil acceso.

Verdaguer, Espina y Jarnés, como otros novelistas de la vanguardia, tratan de dar respuesta en un momento concreto al cuestionamiento a que era sometida la novela. Los juicios de Ortega en *Ideas sobre la novela* sobre el agotamiento de ésta, reflejaban una polémica que se daba en toda Europa.<sup>15</sup> No parece que estos narradores, pasados ya los primeros ímpetus del futurismo y el dadaísmo, creyeran suficiente la construcción de juguetes, de artefactos ociosos, destinados a caer pronto en algún desván de la modernidad. Lo cierto es que en esos momentos, reflexionan sobre el papel de la literatura en la sociedad; son conscientes de la velocidad con que la historia devora sus productos, de la inestabilidad de los criterios que pueden guiar la creación artística.

Las fechas de publicación de las narraciones que aquí analizamos, 1926, 1930 y 1934 creo que dibujan una trayectoria que difiere en cierta medida

<sup>12</sup> Germán Gullón: «Una invitación a la vanguardia: La poesía de Antonio Espina». *Insula*, 529 (1991), pp.21-22; J. Más Ferrer: «El arte de novelar de Antonio Espina: teoría y práctica». *Insula*, 529 (1991), pp.27-29; E. Salazar Chapela: «Antonio Espina, *Luna de copas*», en *Revista de Occidente*, 1 (1929), pp.383-388; J. Crispín: «La novela en la generación de 1925: Antonio Espina», en *Archivum* XVI, (1966), pp.213-222. Con respecto a las biografías escritas por autores de vanguardia véase Gustavo Pérez Firmat: «La biografía vanguardista», en *Prosa hispánica de vanguardia*, ed. F. Burgos (Madrid: Orígenes, 1986), pp.181-189.

<sup>13</sup> Antonio Espina: *Pájaro pinto* (Madrid: Ediciones Libertarias, 1992); *Luis Candelas* (Madrid: Espasa Calpe, 1991).

<sup>14</sup> Mario Verdaguer: *Un intelectual y su carcoma*, en *Las mejores novelas contemporáneas*, VIII, ed. Joaquín de Entrambasaguas (Barcelona: Planeta, 1961); Rafael Fuentes Mollá: *La novela vanguardista de Mario Verdaguer* (Barcelona: Diputació, Biblioteca de Catalunya, 1985); Mario Verdaguer: *Obra inédita*, ed. J. G. López Antuñano en *Bitzoc*, 12 (1992).

<sup>15</sup> J. Ortega y Gasset: *Ideas sobre la novela*, en *Obras* (Madrid: Espasa Calpe, 1932), pp.920-924.

de la que plantean otros estudios de ese periodo; en primer lugar, porque ya en el año 26, en *Pájaro Pinto*, encontramos la presencia de la historia y la crítica social en el texto. Para Buckley y Crispin, por el contrario, la intención social de José Díaz Fernández en *La venus mecánica* sería un caso único en la vanguardia española.<sup>16</sup> Entre las novelas de Jarnés he elegido *Teoría del zumbel* porque quizá es en la que llega a una plasmación más precisa de su metanovela; y finalmente, *Un intelectual y su carcoma* es el fruto de la reflexión de Verdaguer sobre el artista en el mundo moderno, que no sólo no resulta anacrónica, sino que, como veremos es novedosa en muchos aspectos.

*Pájaro pinto*, aunque incluso en su reedición de 1992, figura como «novela», es en realidad una colección de relatos. Espina, en la «Antelación» con que comienza el libro relaciona sus textos con el cine y con la poesía. Con esas indicaciones quiere guiar al lector en su apreciación: no debe buscar en el texto una narración realista o naturalista, debe olvidar su experiencia en ese tipo de literatura para introducirse en una que él presenta como original. Subraya que la búsqueda de nuevos efectos es fundamental en su relato, pero al mismo tiempo se da cuenta de los inconvenientes: esos nuevos efectos hacen que se pierda el interés argumental, aunque insinúa que en realidad esto no le preocupa.

El texto comienza con una fábula que narra, de forma fragmentaria, los vuelos de un pájaro por diferentes espacios, utilizando un lenguaje metafórico y una sucesión de imágenes, que no se ajusta a un claro hilo argumental. En esta fábula se alude a un momento histórico reconocible por el lector: el tiempo posterior a la Primera Guerra Mundial. No se sitúa la narración en un espacio geográfico concreto; solo se mencionan los lugares sobre los que vuela el pájaro (París, Verdún, el Marne, etc), y en ocasiones son campos llenos de cruces de madera; sin utilizar la palabra «cementerio», sitúa al lector en un espacio en que el lenguaje poético transmite la visión de esos campos. Pretende, si no nos equivocamos, al desrealizar el espacio, no ocultar la imagen de un cementerio sino sugerir, por medio del fragmentarismo, las imágenes de los numerosos cementerios que en pocos años habían cubierto las llanuras europeas. Uno de los juicios del narrador, puede aclarar esto: «En estas alturas comprobaba [el pájaro] desoladoramente las mentiras grotescas que la humanidad radiaba, desde cualquier punto de las cuatro panzas de la tierra, a las indefensas cruces de madera».<sup>17</sup>

La narración más extensa de *Pájaro Pinto*, y la que creo más interesante, es la titulada «Xelfa, carne de cera»; el prólogo de esta (un nuevo comienzo) está casi todo dedicado al diálogo del protagonista, llamado Xelfa, y

<sup>16</sup> R. Buckley y J. Crispin, p.422.

<sup>17</sup> A. Espina: *Pájaro pinto*, p.17. En adelante, la paginación corresponde a la citada reedición de esta obra.

otro personaje al que se denomina el «Poeta de Cabaret». La acción se localiza en dos lugares que se funden sin transición: en una plaza pública y en jardín que el narrador califica como «shakespeariano de luna romántica». Tanto en la denominación de los personajes, como en la descripción del espacio parece claro que evita los modelos realistas. También los personajes hablan utilizando un lenguaje poético que no parece adecuado para conseguir la verosimilitud del texto. Dice el Poeta de Cabaret: «Cuando te miro advierto que eres de cera, blanca y fría, y la ciudad que te rodea de níquel»; y responde Xelfa: «Mi sangre corre. Pero no es sangre humana. Es como aquella sangre que pedía Homero para los dioses ...» (pp.24-25). Con tales diálogos se indicaría la consistencia literaria del personaje, su irrealdad. Se aleja de los registros de la conversación para destruir la ilusión mimética. Quiere lograr, como indicaba en el prólogo, un montaje de imágenes que desfamiliarice, en palabras de Sklovski, lo representado.

En claro contraste con lo anterior, se sitúa el capítulo primero, «Xelfa volvió de la guerra». Es entonces cuando se comunica al lector que Xelfa se llama realmente Juan Martín Bofarull, y que es un soldado que espera en Tetuán a ser repatriado de la guerra de Marruecos.

Las alusiones y comentarios del narrador dejan clara su postura antibelicista. Por ejemplo, dice que los soldados «Morían de vez en cuando. Pero como las «unidades» (sic) no mueren nunca ...el batallón Viriato aparecía siempre resurrecto, a toque de corneta, en cualquier campamento». (p.28); no obstante, junto a esa toma de posición ideológica sigue empleando un lenguaje lírico que detiene cada poco la progresión del relato, que llama la atención sobre sí mismo, y encontramos comentarios metanarrativos, con frecuencia entre paréntesis, que rompen el hermetismo que pedía Ortega para la novela: en uno de ellos, al terminar una descripción de Tetuán, critica las descripciones de Pedro Antonio de Alarcón de esa ciudad, diciendo que en ella hay más curvas que las de los camellos.

La narración queda enmarcada históricamente. Pero además, en este mismo capítulo hay una retrospección en la que intervienen la reina Isabel II, O'Donnell, Prim y Ros de Olano, y que recuerda la guerra marroquí de 1860. El heroísmo de aquellos militares aparece cuestionado, con la mención, por ejemplo, del impecable frac que viste Ros en el campo de batalla, y su mano de poeta, o al indicar que en ese mismo escenario O'Donnell «no hacía mas que decir a Prim: No se rasque tanto la barba negra. No se rasque tanto.» (p.33). Aunque su visión en esos párrafos no alcance la esperpentización valleincliniana, o la crítica antibelicista de Díaz Fernández en *El blocao* (1928), está claro que el pasado histórico no es para Espina el de las versiones oficiales.

En apoyo de esta interpretación podría añadirse que en una encuesta de *La Gaceta Literaria* del año 27, Espina se muestra partidario de la intervención en política de los intelectuales —siempre que ello no dañara la calidad estética de sus obras—, mientras que Gómez de la Serna, Jarnés y



Arconada (el que luego sería conocido novelista social), como preconizaba Ortega, se oponen a ello.<sup>18</sup>

La continuación del relato transcurre casi íntegramente en Madrid, y en ese escenario urbano, vemos al protagonista experimentar la soledad, enamorarse y contraer matrimonio, y finalmente separarse de su mujer. Es evidente que los hechos narrados no son lo importante aquí; lo que interesa son las reflexiones del personaje (la «psicología imaginaria» de Ortega) en que trata de reflejar lírica o humorísticamente sus sensaciones; por ejemplo, en una de ellas se refiere al amor que experimenta:

«Fina lluvia de agua sobre la sensibilidad. Empape de fragancia húmeda. Esos «graves» de la escala profunda del olfato que desprenden los jardines regados al anochecer. Lo primero que brotó del corazón de Xelfa fue una imagen. “La luz de las antorchas debe aprender a brillar de su hermosura”, exclama Romeo al contemplar, por vez primera a Julieta» (p.50).

Con las asociaciones en la mente del personaje de olores y sonidos, con el recuerdo del verso de Shakespeare, vemos que se da la interiorización de la experiencia. En el interior del sujeto se produce la transformación del objeto percibido, que al mismo tiempo que pasa a primer plano se nos muestra dependiente de la subjetividad que lo percibe.

En otros lugares, según indicaba, muestra su crítica de la falsa moral convencional, su distanciamiento de las pautas de conducta que impone la sociedad, y con ello se relaciona la crítica de la aristocracia desocupada y el culto al dinero que lleva a cabo en «Bi o el edificio en humo», el segundo relato largo de *Pájaro pinto*, que termina simbólicamente con la muerte de un poeta.

No puedo detenerme más en este comentario, pero si quiero señalar que el lirismo y el humor de Espina no siempre han sido comprendidos. Ejemplo de ello es el análisis que lleva a cabo Eugenio de Nora, en *La novela española contemporánea*, donde da a entender que Espina toma a broma los muertos de la gran guerra europea.<sup>19</sup>

Hay en Benjamín Jarnés, tanto en sus novelas como en sus ensayos y prólogos, un interés explícito en que la novela no duplique la vida, en no buscar una máxima proximidad entre el texto y la realidad, tal y como se da en sus antecesores realistas. El valor de la obra de arte no está para Jarnés, como ya se ha señalado, en su capacidad mimética, sino en su capacidad de invención, de no reproducir lo ya existente.

Cuando en el prólogo a *Teoría del zumbel* se refiere al inconsciente, comentando las ideas de Jung, lo hace recordando que el concepto del hom-

<sup>18</sup> L. Fernández Cifuentes: *Teoría y mercado de la novela en España*, pp.256-260.

<sup>19</sup> Eugenio de Nora: *La novela española contemporánea (1927-1939) II* (Madrid: Gredos, 1968), p.199.

bre ha cambiado sustancialmente con su descubrimiento y por lo tanto ya no se podrá seguir novelando sin tenerlo en cuenta. Para él, la razón solo no nos explica al hombre; no tener en cuenta el inconsciente será falsear la realidad humana. No obstante, dentro de su valoración de lo emocional y la sensibilidad, hay que subrayar que se distancia del surrealismo, y de los ismos en general, como escuelas, al proponer la integración de lo racional, con su capacidad jerarquizante, y lo irracional, en el arte.

El mundo que se presentaba ante sus ojos había cambiado notablemente con respecto a aquel que encontraba en la literatura anterior; había que utilizar nuevos instrumentos para representar lo nuevo; al igual que la pintura se había alejado del figurativismo, había que distanciarse de las antiguas técnicas narrativas.

Jarnés, como Gómez de la Serna, parece poco interesado en la trascendencia de la literatura. Pero al decir esto hay que añadir que con ello quiere evitar la seriedad y la gravedad de aquellos escritores del siglo anterior que se proponían resolver los grandes problemas de la humanidad. El humorismo con que trata determinados temas nos indicaría que su ambición es menor.

En *Teoría del zumbel*, como en los otros textos que comentamos, ocurren muy pocas cosas, y casi todas resultan triviales. El narrador advierte en distintos lugares que la suya es una novela sentimental, y por lo tanto no muy interesante. En una conversación, al final del texto, con uno de los personajes, le será reprochado, lo que de hecho hace, el haber abandonado su novela para dedicarse a otra cosa.

Su argumento podría resumirse diciendo que un joven llamado Saulo Bermúdez, hijo de un banquero, conoce a una joven llamada Blanca; el amor hace que se rebele contra el destino que le tenía preparado su familia y decide casarse con ella. Sin embargo, no llega a hacerlo porque muere en un accidente de coche. En su libro sobre la novela jarnesiana, Víctor Fuentes señala acertadamente que estos sucesos, como la publicación de la novela, se sitúan en un momento de crisis: el año anterior a su aparición se había producido el crack en Wall Street, y en ese mismo año, además, el régimen político en España se tambaleaba.<sup>20</sup> Hacia la mitad del texto se le comunica a Saulo por teléfono la quiebra de los negocios familiares, pero per-

<sup>20</sup> V. Fuentes: *Benjamín Jarnés: Biografía y metaficción* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989). Véase también *La novela lírica II: Ramón Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés*, ed. D. Villanueva (Madrid: Taurus, 1983); AA. VV.: *Jornadas jarnesianas* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989); V. Fuentes: «El cine en la narrativa vanguardista española de los años 20», *Letras Peninsulares*, 3, 2-3 (1990), pp.201-212; J. Gracia García: *La pasión fría. Lirismo e ironía en la novela de B. Jarnés* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1988); M. P. Martínez Latre: *La novela intelectual de Benjamín Jarnés* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1979); J. E. Serrano Asenjo: «Vida y literatura en *Teoría del zumbel*, de Benjamín Jarnés», *Revista Hispánica Moderna*, 43 (1990), pp.42-48.

siste cierta ambigüedad ya que después no parece que esto haya sucedido. Según veremos, el pesimismo perceptible en la narración no se debe principalmente a cuestiones económicas.

La metanovela se da en *Teoría del zumbel* cuando el narrador se introduce en el mundo de la ficción: como Saulo, a pesar de haber conocido a Blanca, no parece muy decidido a abandonar la vida disoluta que ha llevado, se nombra una junta para tratar de lograr su rectificación. Los miembros de esta junta son tres: el padre Valdivia, confesor de la protagonista, un médico y —nos dice— «un espectador puro, el novelista, yo».<sup>21</sup> Los puntos de vista del narrador aparecen en sus primeras intervenciones marcados con paréntesis: «(Aquí formulé yo un voto particular. Lo del aviso del cielo me parecía una metáfora... Pero nadie hizo caso de mi voto).» (p.47).

Justamente esta incursión en el mundo narrado se produce al tratarse un problema moral y su discrepancia de las opiniones de la citada junta está dentro de la línea de reivindicación de los sentidos y del placer que Jarnés mantiene en su novelística. De esta forma, señala en el texto la posición ideológica desde la que narra, la ausencia de objetividad, y se muestran al lector aspectos de la construcción del texto. Al haberse destruido la ilusión mimética, el lector queda distanciado y puede elaborar sus propias hipótesis.

El humor, según decíamos, se encuentra ya en las primeras páginas y tamiza los más graves acontecimientos. Pensemos, por ejemplo, en el capítulo titulado «Tránsito a la cámara oscura». En él aparece como personaje nada menos que Dios, en la figura de un anciano que tiene una colección de zumbes, cuya longitud determina la vida de sus criaturas antes de que, como trompos, las lance a girar en el mundo. La presentación del narrador y los diálogos que mantiene Dios con el protagonista son sin duda singulares:

—La puerta, en este momento, se entrecabre. Una barbita blanca, unos ojos grandes, azules, de niño. Saulo reconoce al anciano. Es Dios. Lo oyó a la enfermera, lo oyó al ayudante. Es Dios. Todo dulzura, todo suavidad. Recorre el jardín, los pasillos, la terraza, bendiciendo las nubes, los pájaros, las fuentes, el aire y el sol... —Hijo, aunque me ves así, en bata y con reloj de pulsera, soy dueño del espacio y del tiempo, de la luz y de las sombras (p.198).

Después de que hayamos visto al narrador reunirse con sus personajes, invitarlos a beber y pasar la noche con ellos, la aparición de Dios no resulta sorprendente; lo que sí sorprende es su descripción, su figura familiar y las críticas que hace a continuación del progreso tecnológico y las grandes

<sup>21</sup> B. Jarnés: *Teoría del zumbel* (Madrid: Espasa Calpe, 1930), p.46.

fábricas; es tratado con un humorismo que podríamos juzgar irreverente, sin mayores intenciones. Al final la muerte del protagonista es fortuita y si Dios es su causa podría llamarse también destino o fatalidad.

La ironía aquí, puede pensarse, funcionaría como una crítica de la escritura. Si Dios aparece en el texto limitado en sus capacidades, debemos inferir una situación mucho más limitada para el escritor.

La relación que mantiene Dios con Saulo y la del narrador con sus personajes son similares: la primera se emparenta con la literatura maravillosa, en su falta de explicación de lo extraordinario; la segunda, como procedimiento metanarrativo, declara el carácter irreal del texto, su construcción por un autor que se niega, en realidad, a contar una novela.

La consistencia de todas esas figuras es similar: no encontramos un espesor psicológico en los personajes, puesto que las hipótesis para aclarar sus acciones son mostradas como tales, y los procedimientos de verosimilización del relato se ven anulados.

El zumbel, y no un personaje, según Jarnés, sería el auténtico protagonista de su novela. *Teoría del zumbel*, es un título que marca claramente un distanciamiento del realismo, como ocurre también con los títulos de los capítulos y los nombres de los personajes: el del héroe, el del doctor Carrasco —trasunto del bachiller cervantino, etc. La teoría que se expone en el texto no sería tanto la de la vida, como la de un concepto que irónicamente refiere a la vida.

La escisión de la personalidad de Saulo, su incapacidad para gobernar su destino, son los temas que encontramos en el final de la novela. Saulo, después de haber sufrido el accidente, sale de la clínica y comienza una búsqueda desesperada para intentar recomponer su reloj de pulsera, cuyo funcionamiento simboliza la continuación de su vida. No sabemos si se trata de un pasaje onírico, o imaginado, o si realmente ocurre.

La última intromisión del narrador en el mundo ficticio, años después de los hechos relatados, no soluciona nada; un personaje, en el epílogo titulado «El caballero de la blanca luna», tiene que informarle de como ha transcurrido la vida de Blanca y el resto de los personajes. Dice Paulina: «—¡Qué desidia! ¿cómo tienes abandonados así a tus personajes? Eres un novelista absurdo ... —Se te casan, se te mueren ... y tú sin enterarte de nada. ¡Pobres lectores!» (p.244-5).

La búsqueda del protagonista es la de un sentido existencial que no encontrará (no existe solución al absurdo), y, la narración, al cuestionar las convenciones de la novela realista muestra también su diferencia del mundo real. La metanovela relativiza nuestro conocimiento de los personajes y el mundo representado, y el que podamos extraer de otras lecturas.

Mario Verdaguier, en *Un intelectual y su carcoma*, aunque nos presenta, como quería Ortega, un «alma interesante», se aleja de otra teoría del filósofo, la de la necesidad de que el autor desaparezca en la novela. Este

debía presentar los hechos y los personajes sobre todo por medio del diálogo y narrar lo menos posible.<sup>22</sup>

Verdaguer, en *Un intelectual y su carcoma*, hace intervenir al narrador-protagonista constantemente, y muchas veces, por el complejo lenguaje que utiliza (en el que ha desaparecido casi completamente la metáfora) es ostensible la presencia del autor. La acción de la novela, una vez más, es escasa. Se reduce a la mudanza de un escritor —sin nombre propio— y su esposa a una casa miserable (que recordaría a un escenario naturalista), la muerte de su hija, y los turbios encuentros que el protagonista mantiene con tres mujeres.

La principal actividad de este novelista, escindido en dos mitades enfrentadas, intelectual y carcoma, es hablar, monologar, presentando un examen de sus actos y su amoralidad. Se expone a sí mismo como un caso psicológico, busca sin éxito una explicación de sus acciones, y casi siempre las ve como ejemplo del mal, aunque en algunos casos su maldad pueda parecerle al lector dudosa. Nos explica que encuentra placer en la abyección y en la tristeza, y, en resumen, da muestras de tener una sensibilidad enfermiza. El arte, o mejor, su incapacidad para crear un arte auténtico, parece ser el motor de su comportamiento y de su crítica autodestructiva.

El protagonista vive aislado del mundo que le rodea, ensimismado en continuas reflexiones en las que se confunden la realidad y lo imaginado. Pero además, la novela que leemos, nos confiesa en el tercer capítulo, la había encontrado en una mesa de su nueva casa:

El cajón estaba lleno de papeles. No eran papeles vulgares. Era la novela que se halla reunida en este libro, la novela del viejo inquilino, la novela de mi enemigo mortal, la que he robado, la que he llenado con mis comentarios cínicos y en la que me guardo mucho de decir cuáles son los comentarios míos y cuáles son las narraciones del otro, sin cuidarme de dar a la cosa una unidad, un aire homogéneo, porque ningún ladrón tiene tiempo de contar su botín y huye con todo lo que puede agarrar con sus manos.<sup>23</sup>

Rafael Fuentes, en su estudio de la narrativa vanguardista de Verdaguer, afirma que *Un intelectual y su carcoma*, habría sido escrita por «el intelectual» y que el ladrón sería la carcoma.<sup>24</sup> En mi opinión, sin embargo, esto no puede asegurarse, porque al principio se indicaba que la mesa per-

<sup>22</sup> J. Ortega y Gasset: *Ideas sobre la novela*, pp.923-925. Wayne Booth, en los años 60, dedicaba gran parte de su influyente *La retórica de la ficción* a defender lo contrario, en su caso enfrentándose a las teorías de Henry James y parte de la tradición crítica anglosajona. Los comentarios, las digresiones, la presencia autorial, en definitiva, para Booth no tenía que ser forzosamente un defecto. Tomando sobre todo ejemplos de novelistas ingleses mostraba como los comentarios de Fielding, en su *Tom Jones*, o Sterne en el *Tristram Shandy*, eran absolutamente fundamentales en el humor o la sátira de costumbres [W. Booth: *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: The University of Chicago Press, 1983)].

<sup>23</sup> M. Verdaguer: *Un intelectual y su carcoma*, pp.1319-1320. Las demás citas corresponden también a la citada reedición de 1961.

tenecía a los anteriores inquilinos de la casa (además en el párrafo citado figuran tanto el «viejo inquilino» como el «enemigo»). Creo que esa ambigüedad, tan propia de la metanovela, no se resuelve.

El personaje es caracterizado como un bohemio que vive miserablemente en una gran ciudad, y en unos tiempos en que, según indicaba Valle-Inclán en *Luces de bohemia*, tal estilo de vida había perdido sentido. Sus acciones al comienzo de la novela pueden verse como ejemplos de una ideología esteticista: al igual que ocurre en las novelas galantes o folletinescas que escribe, con el dinero que obtiene por la novela robada, alquila un coche, se compra unos puros y regala flores a su amante, mujer de otro escritor que conoce. (Recuérdese que Max Estrella en la obra de Valle empeñaba su capa y con el dinero resultante, en lugar de dedicarlo a su necesitada familia, invitaba a Rubén Darío y su amigo don Latino).

Este escritor, como decimos, está encerrado en una subjetividad de la que no puede escapar; caído en el solipsismo más que en la enfermedad mental. Así lo vemos, en varias ocasiones, fingiendo sentir lo que verdaderamente siente. En una de ellas, durante la conversación que mantiene con una joven, que vive en el piso vecino al suyo, el protagonista la abraza y comenta sus emociones: «comencé a gemir de un modo fingido, y lo más cómico era que aquél gemido fingido era en el fondo un gemido de verdad, algo así como un lamento ridículo que nacía de la contemplación de mi propia miseria y mi propia indignidad» (p.1359).

El desdoblamiento del personaje, es una manifestación del tema del doble que aparece también en *Piedras y viento* (la novela que Verdaguer había publicado en 1928). Pero en *Un intelectual y su carcoma*, además de presentar un caso psicológico, cuya relación con la neurosis apunta acertadamente Rafael Fuentes, creo que no es exagerado ver una reflexión sobre la condición del artista en el mundo moderno. El texto comienza con una cita de Baudelaire, de uno de los poemas de *Las flores del mal* titulado «Carroña». Junto a esa cita, en el tercer capítulo el novelista discute con su joven vecina sobre la poesía y la vida de Baudelaire, y lo juzga negativamente:

—¡Ama usted a Baudelaire! ¡La mentira de los poetas pone una compensación en su vida idiota de prosa! ¡Amar a Baudelaire, esa especie de fantasma cuya soledad espiritual es inconmensurable! ¡Pero si ese hombre —y me iba exaltando como si me embriagase a medida que hablaba— es un palacio vacío. Ese halo que flota en torno de su existencia está lleno de retórica. Cuando se le contempla con atención el misterio desaparece y se descubre el secreto... Su magnífico estilo nos impresiona, pero esa impresión se traduce en un gesto de piedad hacia la miseria espiritual del hombre, hacia todo eso tan amargo que se esconde bajo su "pose". (p.1358)

<sup>11</sup> R. Fuentes, pp.129-145. Véase también su artículo «Ortega y Gasset en la novela de vanguardia española», *Revista de Occidente*, 96 (1989), pp.27-44.

Resulta significativo, y creo que sorprendente, que estas ideas coincidan casi por completo con las que Verdaguer expone en *Mirador*, un libro misceláneo, que se incluye en su *Obra inédita*.<sup>25</sup> En este libro se recogen artículos aparecidos entre 1910 y 1917 en *La Almudaina*, y otros que no habían sido publicados, y su redacción definitiva es fechada por el editor entre 1950 y 1955.

La reaparición, y no en boca de un personaje, muestra no solo su interés en la figura de Baudelaire, sino quizás que la problemática abordada en la novela no había quedado resuelta.

Al aludir en los dos textos a las circunstancias biográficas de Baudelaire y su relación con Jeanne Duval, a Verdaguer parece preocuparle, junto al esteticismo, la voluntad de autodestrucción que manifiesta el poeta en su vida, en gran medida fruto del rechazo a la sociedad de su tiempo, y que encontramos en tantos simbolistas franceses. Una existencia maldita que años después, reaparece en alguno de los surrealistas.<sup>26</sup>

Junto a la importancia de Baudelaire en este texto, y la relación que apunta Rafael Fuentes con la novelística de Thomas Mann (al cual tradujo Verdaguer), quizá debería mencionarse también *A rebours*, la novela de Joris-Karl Huysmans, que alcanzó gran fama en el fin de siglo, y cuyo protagonista Des Esseintes, lleva una existencia a contrapelo de la vida normal, aislado en su mundo subjetivo y encontrando únicamente placer en lo artificial. Su capítulo sexto, por ejemplo, se dedica principalmente a declarar su admiración por Baudelaire. Rubén Darío había comentado elogiosamente esa novela en *Los raros*, y no es difícil que un escritor de tan amplias lecturas como Verdaguer la conociera.

En Huysmans, el aislamiento del personaje, su esteticismo y decadentismo, son vistos como ejemplares, como la manera en que el artista puede construir su obra. Verdaguer, sintiendo como éticamente inaceptable el esteticismo, muestra el lado negativo de la interiorización. Recordemos que en *Un intelectual y su carcoma* la contemplación de la miseria, en los diversos lugares que recorre el novelista, nunca le hace preocuparse por los otros. El esteticismo, en general, deja de lado la realidad y hace del arte el objeto del arte; aquí, señala Verdaguer, ese desplazamiento conduce a un callejón sin salida.

Las novelas vanguardistas de Verdaguer están escritas entre 1927 y 1934 en el medio cultural barcelonés en el que se relaciona con Salvador Dalí y Sebastià Gasch, y con representantes madrileños de la vanguardia como Gómez de la Serna o Jarnés. Ya he aludido antes a las convulsiones políticas y económicas que sacuden ese periodo. Que Verdaguer no era ajeno a

<sup>25</sup> M. Verdaguer: *Obra inédita*, pp.195-198.

<sup>26</sup> Quizá no esté de más recordar también una respuesta de Mallarmé, tan alejado de los anteriores, a una entrevista en el año 1891: «Para mí, la situación del poeta, en esta sociedad que no le permite vivir, es la de un hombre que se aísla para esculpir su propia tumba». La cita proviene de *La poésie symboliste*, ed. B. Delvaile (París: Seghers, 1971), p.14.

esa situación lo muestra un artículo que publica en el periódico *La vanguardia*, en 1926, titulado «El judío y el nazi». Según relata en la «Síntesis autobiográfica» que escribió para la reedición de *Un intelectual y su carcoma*, tuvo gran repercusión, incluso en el extranjero, y le valió una carta y una fotografía dedicada del gran rabino de Argel.<sup>27</sup>

La imagen del escritor, del hombre contemporáneo que aparece en esta novela, nos muestra que no concibe el arte al margen de la realidad; sus preocupaciones éticas y sociales, centradas en un desgraciado e hipotético personaje, alertaban de los peligros del ensimismamiento.

Hemos visto como las narraciones de Jarnés, Espina y Verdaguer están en cierta medida «contaminadas» por lo humano; la postura antibelicista, la crítica del progreso y la moral utilitaria, la reflexión sobre el papel del escritor en la modernidad, no son ajenos a la poética vanguardista ni surgirían dentro de otros impulsos estéticos en la década de los 30.

Los instrumentos de que se valen en la exploración de las posibilidades de la escritura, la lírica o la metaficción, tampoco son elementos extraños a la novela. Ya Ricardo Gullón, al estudiar la novela lírica mostraba que no podemos juzgar por un patrón ajeno las páginas de Virginia Woolf o Gabriel Miró, que cuando se produce un desajuste en la lectura hay que tener tan en cuenta las expectativas del lector como el código de la escritura.<sup>28</sup>

Creo que, para finalizar, podemos aludir a la relación de esos narradores con los que en los años 60 y 70 tratarán de renovar la novela española de posguerra. Luis Martín Santos, Juan Benet y otros escritores no los mencionan como antecesores (incluso encontramos críticas negativas de ellos), pero lo cierto es que el enfrentamiento de ambos grupos con el realismo tiene bastantes concomitancias, e igualmente coinciden en la reivindicación de algunos narradores extranjeros: recordemos que Joyce era uno de los autores favoritos de Jarnés, que la primera traducción de Proust al español la realiza Pedro Salinas en 1920, o que al publicarse en 1933 la traducción de *Santuario* de William Faulkner, Antonio Marichalar, en la *Revista de Occidente*, hacía un repaso de esa novela, y de *Mientras agonizo*, *Sartoris* y *El ruido y la furia*.<sup>29</sup>

En su crítica del realismo coinciden en que la ironía y el humor desestabilizan el sentido del texto, en la parodia de técnicas tradicionales, en el abandono de la linealidad temporal o, en algunos casos, en la visión metafórica. Las dos grupos de escritores encuentran problemas parecidos, pero aunque los vanguardistas, salvo excepciones, no alcancen la importancia de sus sucesores, hay que recordar que ofrecen sus respuestas al menos 30 años antes.

Universidad Complutense

<sup>27</sup> M. Verdaguer: *Un intelectual y su carcoma*, p.1247.

<sup>28</sup> Ricardo Gullón: *La novela lírica* (Madrid: Cátedra, 1984), pp.11-28.

<sup>29</sup> Véase *Revista de Occidente*, «La recepción de lo nuevo. Antología de la "Revista de Occidente" (1923-1936)», 146-147 (1993).