

La novela en la generación de 1925: Antonio Espina

Es un hecho indudable que las modas literarias fomentan a veces tenaces prejuicios. En los últimos veinte años ha predominado en España una novela de técnica «realista» con temas de contenido social; se concibe difícilmente hoy otro tipo de novela. Ello explica, sin duda, el olvido casi total en que ha caído la producción novelesca de los años 1920-1930, cuya estética se encuentra en el polo opuesto de la actual. Los manuales de historia de la literatura mencionan de prisa algunos nombres, entre los cuales destaca el de Benjamín Jarnés. Casi todos los críticos ven en este autor el ejemplo prototípico de una época literaria en que «se perdió de vista la tradición realista castiza y se ensayaron unos géneros pueriles, abstractos, deshumanizados».¹

Sin embargo, a más de treinta años de distancia, y reestablecida la debida perspectiva histórica, podemos comprobar que la generación de prosistas de 1925 no fue tan frívola —encerrada en su torre de marfil—, ni tan desdeñosa de valores humanos como se ha dicho. En su temática, le tocó nacer, eso sí, a raíz de la corriente escapista —en el fondo escéptica

(*) Estas páginas pertenecen a un extenso estudio acerca de *La novela experimental en la generación de 1925*, leído como tesis doctoral en la Universidad de Wisconsin, año 1967.

(1) G. TORRENTE BALLESTER, *Panorama de la literatura española contemporánea*, 2.^a ed. (Madrid, 1961), p. 377.

y amarga— de la primera posguerra. En la forma, estuvo en lucha —muy justamente— contra el falso sentimentalismo y las soluciones fáciles de la narrativa tradicional representada en la época por el género crótico de Pedro Mata o la novela «rosa» de Pérez y Pérez.

La mayoría de los novelistas de vanguardia: Jarnés, Espina, Ayala, y muchos otros, no suscribió —como se ha repetido tantas veces— la fórmula de novela psicológica «de tempo lento» propuesta por Ortega y Gasset (cuyo modelo era Proust). Se ensayó un tipo nuevo de novela alegórica o simbólica, en la que se intentaba incorporar a la narrativa el estilo metafórico predominante en la poesía, la visión rápida inspirada en el cine, y la construcción fragmentada descubierta en la pintura cubista y futurista.

Las dos novelas de Antonio Espina: *Pájaro pinto* (1926), y *Luna de copas* (1929)² valen como ejemplos de lo que intentaban hacer estos escritores. Hemos escogido la primera de estas novelas para un análisis detallado.

Al comentar *Pájaro pinto*, un crítico de la época comparó el espíritu que lo anima a una mezcla del acíbar mordaz de Quevedo y de la mueca dolorosa de Larra. De este último escritor, en particular, tiene Espina el tono de exasperación creciente ante la realidad vulgar que le rodea.³ Se puede admitir esta comparación. No obstante su forma desconcertante, Espina ha hecho en su novela la crítica más absoluta de todo un mundo frívolo: la sociedad europea después de la primera guerra mundial. «Nada importa nada» exclamaba entonces Ramón Gómez de la Serna, eco de toda una época. El grito de dolor ante esta actitud se oculta mal aquí bajo el gesto cómico y el conceptismo del estilo. Con esta obra, tenemos el ejemplo más temprano en esta generación de una actitud que llamamos «deportismo doloroso».

(2) Ambas novelas fueron publicadas por la *Revista de Occidente*, en la colección "Nova novorum".

(3) E. SALAZAR CHAPELA, "Literatura plana y literatura de espacio", *Revista de Occidente* (febrero, 1927), 280-286.

En una breve antelación, el autor define su libro como una mezcla de «poema novelar y de cinegrafía» (p. 7). Del cine adopta la técnica fragmentaria de abruptos cambios de plano. Siete episodios cuenta el libro. Tres de ellos forman una pequeña novela titulada «Xelfa, carne de cera»; los demás son breves visiones esperpénticas que sólo tienen en común el tema y la intención que los reúne, esto es: la denuncia de un mundo sin valores.

El libro empieza con una pequeña alegoría que sitúa la narración en su tiempo (a partir del año 1919). El «Pájaro pinto», símbolo de la frivolidad humana, se transmutó provisionalmente en pájaro grave después de la guerra. Recorre los cementerios europeos. Desde las alturas, «comprueba desoladoramente las mentiras grotescas que la humanidad radiaba, desde cualquier punto de las cuatro panzas de la tierra, a las indefensas cruces de madera», (p. 16). Esos millones de cruces le encargan mensajes para sus familias. Le ruegan que les traiga noticias de los suyos. Pero las familias nunca están. No quieren recibir a este mensajero portador de funestos recuerdos. Y termina la alegoría: «Un día, al volver a los fúnebres huertos donde aguardaban las escuadrillas (las cruces de madera)... todos los aparatos habían levantado el vuelo», (p. 19).

El final está bien claro. En menos de un año, los muertos han sido olvidados, y con ellos, la lección de la guerra. El pájaro de dolor puede una vez más ceder el paso al «pájaro pinto» de la frivolidad.

Sigue a continuación el episodio más importante del libro, formado por la historia (simbólica) del hombre típico de aquella época: «Xelfa, carne de cera». En seguida se le define: «figura sin contorno de civilizado, áspero y analítico», (p. 23). Xelfa es la perfecta caricatura del hombre-masa, si es que se da la paradoja de un hombre-masa altamente reflexivo, dentro de su vulgaridad. Para complicar más la presencia del personaje, nos enteramos de que Xelfa es en realidad el alter-ego de un tal Juan Martín Bofarull, que así se llama en la vida real. La «entidad Xelfa» representa en Juan Martín el despertar de una conciencia. Juan Martín es el hombre de carne y hueso;

Xelfa es la conciencia de Juan Martín, que se contempla a sí mismo actuando y viviendo, y analiza paso a paso cada acto.

Xelfa ha llegado a la conclusión del absurdo de la vida. Vivir es sufrir inútilmente. Ante el sufrimiento absurdo, un hombre de fe puede defenderse con la oración, un estoico con la ironía o el suicidio. Xelfa elige un tercer camino: «Comprendió que la tragedia no importa por honda o por complicada, sino por razonable. Que el dolor no mata por intenso, sino por persuasivo. Libertarse de él, *en civilizado*, en gentil metafísico, es hacerlo narigudo o ponerle de cuclillas», (p. 25-26, subrayado nuestro).

Xelfa se propone, pues, jugar con el dolor. Hacer de cualquier acontecimiento, por doloroso que sea (la guerra, el amor burlado) materia de burla nihilista: nada importa nada... Esto, claro, representa la actitud del personaje, no la del autor (el cual aparece en dos diálogos con su personaje, bajo el pseudónimo de «Poeta de Cabaret») que precisamente quiere satirizarla, y que le hace a Xelfa el siguiente reproche: «Eres caprichoso, aéreo, flotas en una ingravidez moral *que quizás sea la inmortalidad de tu tiempo*», (p. 26, subrayado nuestro).

La novela de Xelfa tiene cuatro partes: I. «Xelfa volvió de la guerra». II. «Xelfa enamorado». III. «Xelfa se inhibe». IV. «Epílogo». La acción no puede ser más sencilla. El soldado Juan Martín Bofarull vuelve de una campaña militar en el Rif. Al regresar a Madrid, visita a una prima suya, Andrea, de la cual pronto se enamora. Después de una boda cursi, y de dos años aburridos de matrimonio, Xelfa se encuentra plenamente desilusionado con el amor y con una existencia tan inútil como plana. Nace un hijo que pronto fallece. Xelfa recibe ahora «ese contrahijo que los poetas vienen llamando 'desengaño' desde tiempo inmemorial», (p. 114). Rechaza la solución vulgar del adulterio (falsa solución de novelas francesas —dice el autor). Xelfa prefiere dejar el hogar: «de un sólo brinco» se encuentra en Buenos Aires, y se dedica a una existencia puramente gratuita. Se vuelve dadaísta completo.

Analicemos cada parte de esta novelita. La primera representa los recuerdos del personaje durante su viaje de vuelta

a Madrid, al término de dos años de guerra en Marruecos. El contacto con la guerra le ha dejado asqueado, no tanto por el sufrimiento que ha presenciado, sino por lo absurdo de este sufrimiento. La guerra no resuelve nada; no la justifican los resultados. Sólo encuentra su razón de ser en un falso patriotismo, pseudo-valor con el que se encubre una absurda existencia.

Frente a la guerra, la actitud de Xelfa es un poco parecida a la del personaje de Cocteau: *Thomas L'Imposteur* (1923). Impostor, porque se defiende de las atrocidades de la guerra no tomándolas en serio, y poetizando hasta sus más crudas realidades. El contenido de dos años de lucha se resume para Xelfa en el siguiente comentario irónico y derrotista:

«La jornada diaria, salpicada con toques de corneta, no resultaba dura por el trabajo, ni por los frecuentes tiroteos... Lo alegre eran los toques de corneta. Es decir, según. El de diana parecía el gallo pimpante del corral. El de retreta, peor, un gallo negro que picoteaba con tiros. El gallo-mausser. Era la hora en que con mayor furia tiroteaba «el enemigo» la posición.

¡«Enemigo!» Otro imaginismo caprichoso. Los enemigos miran con un solo ojo, detrás de la esquina. De Tifarúin se trasladaron a Tetuán quince días. Después, al campo. Operaciones. Las marchas. Las acciones de guerra. Los heridos. Los muertos. Las marchas, ¡muerto! (baja definitiva). ¡No! Una falsa alarma: un *chinazo* en la rodilla. Evacuado a Tetuán. Dinero. Algo de Cabaret. Las marchas... Por fin, Tetuán. Cuartel. La paz. La repatriación...» (pp. 37-39).

Todo enumerado lacónicamente, casi con indiferencia. Esto es la guerra, ni más ni menos.

Mientras los oficiales tratan de enardecer a las tropas evocando el pasado «glorioso» (la guerra hispano-marroquí de 1860), a Xelfa se le ocurre que este viaje es «una cinta histórica proyectada al revés» (puesto que el tren va recorriendo

los mismos campos de batalla). «Así enrollada, debiera haber ocurrido que las víctimas de los combates volviesen a la vida... ¡Oh! ¡si se pudiese así remontar la vida! Pero no —pensaba Xelfa— todavía no se ha inventado el motor contracorriente y contra-témpico de la remontación», (p. 40). Como se ve, Xelfa no se ha librado aún, por el proceso de «poetización», de toda inquietud y sufrimiento. El proceso se perfeccionará en las siguientes partes.

En ellas, se nos cuentan los amores, casamiento y destino final de Xelfa. Algo de bueno tenía la guerra, dándole a Xelfa ciertas obligaciones y hábitos, y previniendo así «la soledad de dentro a fuera», esto es, la soledad reflexiva, intuidora de la Nada. Esta se combate buscando a toda costa una dirección para encaminar los actos.

¿Cómo crearse una razón de ser en un mundo absurdo? Basta cualquier cosa para hinchar la voluntad, comenta el autor irónicamente: «Un contacto con otra voluntad, y Xelfa se pondría en movimiento. Bastaría que un guardia le indicase: 'Caballero, tenga la bondad de circular', e iría. O que estallase un neumático cerca...», (p. 58).

La solución que adopta Xelfa es la de enamorarse. Va a visitar a su prima Andrea, y ambos deciden enamorarse ¿por qué no? Enamorarse «hasta cierto punto». Una repentina explosión emotiva (tan casual como el estallido de un neumático) pone a Juan Martín Bofarull en movimiento. Xelfa, eterno reflexivo, intuye en seguida la trampa sentimental, a la vez que se resigna a hacer uso de ella. Hace las siguientes declaraciones sobre el mecanismo amoroso:

«Vaga y vagoriza el amor entre símbolos.

Surge la desazón, la ansiedad, el ínclito vacío de lo inmortal 'en el cuerpo'. La idea garibay, vagando entre sombras de castillos. (Fisiológicamente una gran eliminación de urea).

El universo se torna romántico y revela los signos de su alfabeto a los ciegos de antes. La flor asciende de lo cursi a lo sublime en un solo perfume y acaso

en un breve color... Se advierte por qué razón —patética— nunca es la flor cursi. Y se advierte la trampa de lo cursi. Bajo la trampa, su pequeño tesoro...», (p. 77-78).

El amor, por lo visto, no es más que una ilusión, un mito que puede servir momentáneamente para vivir, nada más.

Se casan Juan Martín y Andrea. Boda cursi, toda superficialidad. «Sinfonía en blanco y negro» con invitados de buen tono (incluso un marqués «perfectamente conseguido»), con música angelical y «lunch» elegante después de la ceremonia, donde «era necesario preparar el rostro, las actitudes, las palabras...», (p. 98).

Dos años de matrimonio al lado de una mujer «de moda» y de una suegra estúpida bastan para quitarle al amor todo ímpetu. Para Xelfa, Andrea había sido «el conmutador sentimental que ha conectado mis sensaciones e ideas en un acto vivo, real y próximo», (p. 89). Pero Xelfa no halla suficientes ya los medios «convencionales» de fingir una razón de ser, sean el amor romántico, la familia, o el patriotismo.

Entonces, ocurre el cambio definitivo en la personalidad de Xelfa: «se inhibe». El inhibirse consiste en rebelarse contra la gratuidad de la vida, burlándose de ella. Comete el último suicidio en tanto que Xelfa, ser racional: la razón se destruye a sí misma y deja de una vez todo intento de encontrar valores. Declara Xelfa: «Dejo para siempre un domicilio confortable... un fragmento de dicha y otro de neurastenia. Y otro de moral cívico-eclesiástica... Y alguna sangre humana... quizás», (p. 120-121). Se dedica a una existencia alegremente absurda: «Nada me liga demasiado... no encuentro obstáculos en mi camino, y si los encuentro, los salto aladadamente, sin esfuerzo, como un funambulista peliculero», (p. 118). En esta nota de desprecio nihilista se acaba la novela de Xelfa.

El resto del libro consiste en pequeños cuadros, cada vez más dadaístas, que hay que interpretar como visiones del nuevo Xelfa (o del mismo autor), aunque no aparezca más el personaje. De ellos, el mejor es uno intitulado «Bi o el edificio

de humo». Desfilan los inquilinos de un edificio ante nuestra vista. Buscando en el interior de los domicilios, a la manera del Diablo Cojuelo, vemos a «la señorita del canario», «el vizconde», «el judío del bazar», etc.

El retrato del vizconde, en particular, tiene toda la deformación de los esperpentos de Valle-Inclán, aunque más conceptualizada:

«Caballerete. Genuflexión. Este joven se ocupa de los deportes y cultiva la frivolidad.

Derrocha el oro, *derrocha* el oro de sus antepasados, su padre, el duque; su abuelo, el general; su bisabuelo, el ganapán de labrantío, generador de la fortuna. Recio y seco, y punto en boca.

Por parte de madre, tres desviados: dos histeroides (heredosífilis) y una monja y santa, con equivalentes epilépticos y algún talento musical. Ascendía capitalista invariable.

Totalizando y liquidando: una familia de primera clase en el momento zenital.

El vizconde era el encargado, por fatalidad marxiana, de iniciar la decadencia (El equívoco Marx)...», (p. 140-141).

El último cuadro es el colmo del absurdo y de la gratuidad. Apenas si aparece un personaje «pelado, cosmetizado, con una corbata 'Farman' », (p. 169). ¿Qué hace? Sabemos que es empleado de oficina. Un día sufre un «naufragio»... una especie de náusea ante los objetos, un poco como el Roquentin sartriano. Xelfa ya había sentido esta misma náusea, después de la boda, ante el retrato de su suegro: «Frente al retrato de su suegro, quedósele mirando rectamente a los ojos y le dijo: —Hola. No pudo contener una gran carcajada. Este 'hola' le acometió con una irresistible fuerza cómica, hasta el punto de que las repetidas contracciones musculares del diafragma produjeron la náusea. La contenida necesidad del vómito», (p.

99). Este último cuadro, en el que no se logra descubrir el hilo de un argumento, vale como farsa grotesca a lo Ionesco.

Toda la fuerza de la novela de Espina reside en la concentración del estilo, de pura cepa conceptista. No se trata aquí de un mero juego literario sino de una transformación inmediata hacia lo grotesco y lo satírico. El autor nos da por ejemplo la descripción del tipo clásico de mujer cursi, la suegra de Xelfa: «Xelfa pasó al gabinete, y a poco salió la tía Gertrudis con su presencia alegremente lejana y sonambúlica». Aunque se trata de una primera impresión, se modifica en seguida la sensación con la idea; los dos adjetivos definidores contienen ya un juicio crítico: «Alegremente lejana» implica un juicio moral; una cualidad de afabilidad exterior de buen tono de la señora, detrás de la cual el narrador percibe una falsedad y la elusión de la realidad. El segundo confirma que el mundo de ensueño en el cual vive la señora se traiciona en su comportamiento exterior. Este constante intercambio del juicio crítico y de la sensación se percibe en el resto de la descripción:

«La tía Gertrudis, desde que se quedó viuda, parecía venir siempre del cementerio de poner crisantemos amarillos —precisamente— en la tumba del esposo... Miraba como dándose cuenta de todo y disculpándolo de antemano para no molestarse. No era de creer —sin embargo— que ningún dolor de viudez la diera tan particular proyección impávida.

En realidad, sintió poco la muerte del esposo. Lo que pasaba por su alma eran los funerales de su juventud. Tía Gertrudis poseía cincuenta y cinco años. Ya estaba perfectamente ahumado el cristal de su juventud, y a través de él podía observarse sin pestañear el sol. Entre las dos actitudes, la de rebelión en vieja verde y la de resignación en noble anciana, había preferido ésta...», (p. 62-63).

Toda la descripción está encaminada hacia el juicio final que contiene evidentemente la idea de fatalidad y de crueldad inescapable que poco a poco quería crear el autor.

Espina procede de la misma manera en la presentación de

su protagonista. A veces está ausente de la descripción toda sensación primaria, y subsiste sólo la idea que ella evocó, la cual, a su vez, aparece transformada en una imagen puramente mental: «Su propio movimiento de Xelfa se le escapaba de su voluntad, uniéndose al movimiento de las cosas, mientras él permanecía quieto», (p. 57). Ningún ejemplo representa mejor quizás el poder de concentración que logra el novelista. Literalmente, la imagen no significa nada. *No obstante, la visión mental de un Xelfa completamente arrastrado por una existencia automática, en la cual ha perdido sin remedio toda individualidad, queda aquí muy viva y nos conmueve.*

JOHN CRISPIN

Vanderbilt University