

Domingo Ródenas de Moya. *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona: Ediciones Península, 1998. 287 pp.

Se ha dicho que la historia de la literatura la hace el tiempo, a despecho de la labor de críticos e historiadores oficiales. Y se ha dicho también que esa historia la componen unas cuantas metáforas. A veces, ella misma puede ser una larga metáfora del olvido.

El libro del filólogo Domingo Ródenas parte de esa constatación y por lo mismo se propone rescatar de las sombras un período importante de la historia literaria contemporánea: el del modernismo español y, dentro de él, el de la novela vanguardista española. A menudo sujeto a la homonimia con el modernismo hispanoamericano, aquel movimiento literario que impulsó Rubén Darío, el cuño *modernismo* designa en sentido amplio toda una época en el devenir del pensamiento artístico occidental. Lamentablemente los estudiosos del modernismo así entendido, pertenecientes en su mayoría a la comunidad intelectual angloamericana,¹ han soslayado las expresiones narrativas del modernismo español o, en el mejor de los casos, las han reducido a las figuras visibles de Unamuno y Ortega y Gasset. Salvo los aportes parciales de Rafael Ferreres, Víctor Fuentes, Ricardo Guillón o Darío Villanueva, en el medio académico hispanico no se ha reivindicado tal desatención. Lo curioso es que, desde la perspectiva de este libro, la novela vanguardista española no sólo es parte activa de ese vasto movimiento internacional comprendido entre la década de 1870 y el estallido de la segun-

¹ Su ascendente en la indagación modernista se revela en la publicación sostenida de trabajos sobre el tema e, incluso, de una revista especializada, *MODERNISM/modernity*, que editan desde 1993 las universidades de Chicago y Yale.

da conflagración mundial, sino que es posible considerarla como un portaestandarte de sus principales postulados.

Semejante reivindicación entraña, de entrada, una dificultad semántica. *Modernidad*, *modernismo*, *vanguardismo* y *posmodernismo* son términos a veces equívocos que han dado origen a una antigua y prolífica discusión teórica. Ródenas no la rehuye sino que más bien le dedica toda la primera parte de su estudio. En consonancia con las ideas de Octavio Paz, considera la modernidad como un *continuum* que abarca los planos histórico, filosófico y estético. Así, argumenta, ella surge históricamente en el Humanismo con la individuación del hombre como subjetividad razonante al disolverse el modelo medieval; se consolida en términos filosóficos con el proyecto ilustrado de emancipación humana guiado por el progreso científico, y estéticamente, a partir de los reclamos de la *modernité* de Baudelaire, se torna en una crisis de representación de las artes a finales del siglo pasado. Esta crisis estética que acusa la modernidad se traduce en el modernismo –dentro del cual se inscribe el vanguardismo, aun cuando arrastre señas, cronología y desarrollo particulares– y se exacerba después de 1945 con el posmodernismo, es decir, con el creciente descrédito de la razón, el progreso, los sistemas de normas y valores, el significado y, en general, todos los grandes relatos legitimadores del conocimiento (el cristianismo, el marxismo, etc.).

Para Ródenas, entonces, el modernismo es un concepto epocal que refiere “la honda transformación sufrida por los modos de representación de la experiencia humana desde finales del siglo XIX y durante las primeras cuatro décadas del siglo XX” (49). En esa medida, el espíritu modernista impregna y anima “las mónadas generacionales que ha consagrado la historiografía literaria española, a saber, Modernismo, Noventay ocho, Novecentismo o Generación del 14 y Generación del 27, [que] no son sino manifestaciones sucesivas y diferenciadas de una misma actitud general ante el modelo artístico hegemónico en el siglo XIX, cuyo estribadero fue la estética mimético-realista” (46).

Parece claro para los críticos e historiadores literarios que los rasgos distintivos del modernismo fueron la crisis de esta concepción realista del hombre como un ser integrado a un mundo cognoscible y objetivamente representable y, aunque en menor medida y con menos sistematicidad que en el posmodernismo, la tendencia

al ensimismamiento formal, eso que Ródenas llama la *autorreferencialidad* (o *metaficción*, en el caso del texto literario) y que no es otra cosa que la extremada autoconsciencia que llevó a los escritores modernistas a mostrar los artificios de su escritura y sus propios presupuestos teóricos dentro de la obra. En la narrativa –los ejemplos de Proust, Mann, Virginia Woolf y Joyce son los más representativos– esos rasgos se transparentaron en una serie de constantes descritas por Douwe Fokkema y Elrud Ibsch en sus trabajos sobre el código modernista:² la inestabilidad y el escepticismo del narrador, la liberación de los personajes del determinismo físico, el carácter cada vez más fragmentario de la obra, el retorno a las tramas y motivos de la mitología y la literatura antigua, la eliminación de las fronteras entre poesía y prosa, o entre novela y ensayo, y el protagonismo del lector como dador de la coherencia última del texto. La célebre metáfora stendhaliana del espejo paseado a lo largo de un camino, santo y seña del realismo, dio paso a la visión inexplorada del paseante, al propio espejo interior del novelista. La intención de los modernistas, sin embargo, no fue levantar en astillas la institución del arte y la literatura, como plantearían expresamente los movimientos de vanguardia, sino reorientarla a partir de la renovación del código realista decimonónico, incapaz ya de dar cuenta del desasosiego que la modernidad había provocado en el hombre con sus innumerables novedades técnicas, científicas, filosóficas y sociales.

La tesis central de *Los espejos del novelista* es que la novela vanguardista española participa de esta renovación, en tanto sus exponentes –Mario Verdaguer, Francisco Ayala, Antonio de Obregón, Rosa Chacel, Mauricio Bacarisse y, en particular, Benjamín Jarnés y Antonio Espina– tuvieron una preocupación autorreferencial al cavilar en sus obras sobre los mecanismos de escritura. Más aun, fueron más explícitos que los modernistas europeos en el empleo de sus estrategias autorreflexivas al atender una inquietud ontológica que habría de caracterizar posteriormente a la novela posmoderna: “la conflictiva vecindad entre la verdad de lo que existe y la mentira de

² Véanse sobre todo el volumen de autoría conjunta *Modernist Conjectures: A Mainstream in European Literature, 1910 -1940*. Nueva York: St. Martin's Press, 1988 y el artículo de Fokkema “A Semiotic Definition of Aesthetic Experience and the Period Code of Modernism”. *Poetics Today* 3.1: (1982) 61-79.

lo que no existe, entre la realidad y la ficción, en suma, la ontología de los mundos ficcionales de la obra literaria” (18).

Para sostener esta tesis, Ródenas pasa revista al panorama intelectual y literario de la España de los años veinte, en especial a los ensayos y reseñas aparecidos en publicaciones periódicas importantes como *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria* o *Alfar*, y encuentra que el abandono del realismo narrativo supuso un rico debate literario jaloneado por momentos de esperanza y desesperanza en torno a las posibilidades de aparición de una novela *nueva*. En ese contexto destaca el anuncio optimista de Antonio Espina, quien auguraba en 1923 un “posible futuro esplendor novelístico” por parte de los escritores jóvenes, y el balance pesimista de Benjamín Jarnés, quien se lamentaba en 1930 de la esterilidad de su generación. Paradójicamente, cinco años después, con motivo de la publicación del *Libro de Esther*, el primero confirmaría su augurio con un saludo a la obra renovadora del segundo: “La realización plena de una figura, nacida a la luz del arte por el arte de un libro, no es empresa –queda ya demostrado por Jarnés– inédita para nuestra actual literatura” (145).

Son precisamente algunas obras de Benjamín Jarnés y Antonio Espina las que Ródenas toma como pruebas del carácter modernista de la narrativa española escrita entre 1923 y 1936. A lo largo del centenar de páginas que ocupa la segunda mitad de su estudio, analiza las novelas *Paula y Paulita* y *Teoría de zumbel*, de Jarnés, y *Luna de copas*, de Espina, en aguda confrontación con las constantes del código modernista propuesto por Fokkema e Ibsch. Su conclusión es que, a caballo entre el modernismo y la tradición literaria española (desde Cervantes hasta Unamuno, Pérez Galdós y Azorín, pasando por la idea barroca del mundo como un juego de apariencias), esas novelas comparten una misma marca autorreferencial, la *metalepsis representada*, es decir, la inserción de un personaje o un protagonista escritor que proporciona información sobre la poética de la novela o los procedimientos de su escritura, cuestionando los límites entre verdad y mentira, sin que ello implique una ruptura del pacto ficcional por la que el lector sienta que es increpado por alguna instancia enunciativa del texto o que la realidad empírica está siendo amenazada por seres imaginarios.

Si la novela de vanguardia española encarnó lo esencialmente modernista, y contó con el auspicio de nombres tan acreditables co-

mo José Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna, ¿por qué entonces se mantuvo durante tanto tiempo en el olvido? Ródenas ensaya dos posibles razones. Por una parte, a excepción de los títulos examinados de Jarnés y Espina, su excesiva preocupación autorreferencial la entrampó como realización estética: “aquejada de una consciencia extremadamente aguda de los caminos vitandos, perdió la única vida que podría haber tenido, la de convertirse en una fuente de goce estético y estímulo cognoscitivo para los lectores” (20). Por otra, no encajó en el canon narrativo realista propugnado por los críticos del régimen franquista (que se aferraban al costumbrismo) y por los partidarios de una literatura contestataria (que enarbolaban la bandera del socialrealismo), desencuentro que se vio acicateado por las vinculaciones políticas de los narradores que la representaban.

Que un factor artístico y otro ideológico confluyan en este olvido es sumamente ilustrativo. Porque la valoración de un texto literario no sólo depende de sus cualidades intrínsecas, sino también del impulso que le confiera la comunidad de críticos, docentes o editores, comunidad que, a despecho de la labor disolvente del tiempo, con estudios como el de Ródenas ahora emprende una tarea de reevaluación.³

Bien visto, el logro mayor de *Los espejos del novelista* está en el deslinde conceptual de los *ismos* y la periodización literaria de la novela española de vanguardia en el marco del modernismo internacional, por ser los aspectos más esclarecedores y mejor documentados respecto a las investigaciones precedentes. Esto no significa que la tesis autorreferencial no se corrobore en el análisis de las novelas de Jarnés y Espina: lo hace, sin duda, y puede ser respaldada punto por punto a condición de que se amplíe el corpus de textos y autores analizados. Habrá, pues, que aceptar la invitación, desempolvar los incitantes espejos olvidados que son esas novelas y restituirles en la lectura su reflejo ardido.

Marco García Falcón

Pontificia Universidad Católica del Perú

³ Con este mismo propósito, Ródenas ha publicado *Proceder a sabiendas: Antología de la narrativa de la vanguardia española, 1923-1936* (1997) y tiene en preparación la edición de *El profesor inútil*, de Benjamín Jarnés, y de *Mentira desnuda: Ensayos de literatura contemporánea*, de Antonio Marichalar, protagonista de la discusión crítica que suscitó la novela española de los años veinte.