

SOBRE EL GRUP DE SABADELL Y LOS NOVA NOVORUM

ARMANDO PEGO PUIGBÓ
Universitat Ramon Llull

RESUMEN

En el presente artículo se pretende describir, de manera comparada, las raíces literarias de dos de las propuestas más renovadoras de las narrativas española y catalana de los años veinte y treinta del siglo XX. Cabe buscar los posibles paralelismos entre la obra de Antonio Espina y Francesc Trabal en el diálogo con la experiencia estética de las vanguardias europeas en las que se insertaban y en la exasperación narrativa de sus propias contradicciones. Teniendo en cuenta las posibilidades que ofrecía el poema en prosa o el microrrelato, será posible rastrear una similitud de respuestas que entrelaza la reflexión del «Grup de Sabadell» con la de los «Nova Novorum». A tal fin, se analizarán conjuntamente *Pájaro Pinto* (1927) y *Luna de copas* (1929), de Espina, y *L'home que es va perdre* (1929) y *Judita* (1939) de Trabal.

Palabras clave: narrativa vanguardista española, narrativa catalana, modernismo y *noucentisme*; Antonio Espina; Francesc Trabal.

ON GRUP DE SABADELL AND NOVA NOVORUM

ABSTRACT

In the present paper, from a comparative point of view, the literary roots of two of the most outstanding proposals for the renewal of the Spanish and Catalan narratives in the twenties and thirties are tried to describe. It is possible to find out the parallelisms between the work of Antonio Espina and Francesc Trabal in the dialogue with the aesthetical experience of the European vanguards to which they are linked by the narrative folly of their own contradictions. Having in consideration the possibilities offered by the poem in prose or the microromance, similar responses could be traced between the «Grup of Sabadell» and the «Nova Novorum». In this way, *Pájaro Pinto* (1927) and *Luna de copas* (1929), by Espina, and *L'home que es va perdre* (1929) or *Judita* (1939) by Trabal will be analyzed together.

Key Words: Spanish Vanguard Novel, Catalan Narrative, *Modernism* and *Noucentisme*, Antonio Espina, Francesc Trabal.

A la altura de 1925 tanto la narrativa española como la narrativa catalana, cada una en su ámbito político y geográfico y en función de sus peculiares circunstancias sociales y culturales, se encontraban en un momento de incertidumbre: a punto de eclosionar la narrativa vanguardista con la publi-

cación de *El profesor inútil* (1926) de Benjamín Jarnés, segundo volumen de la colección «Nova Novorum» de la *Revista de Occidente*; en un estado de perplejidad el modelo narrativo que el *Noucentismo* no había acabado de hacer cuajar. En el caso español, la crisis del género de la novela, identificado con su forma realista, había hecho evolucionar la poética narrativa en una dirección que, más allá de Unamuno, Miró o Pérez de Ayala, parecía estar en camino de ser desbordada y renovada con el impulso de Ramón Gómez de la Serna y con la vista puesta en los modelos novelísticos que circulaban por Europa (Joyce, Huxley o Mann). En Cataluña, en cambio, pareciendo evidente la insuficiencia de los resultados obtenidos por los narradores *noucentistas* (Duran Reynal, Martínez Ferrando, Roig i Raventós), herederos estéticos del simbolismo y cultivadores continuos y conscientes del cuento, la renovación de la novela parecía pasar por una vuelta al realismo de principios de siglo, de la mano, por ejemplo, de *Servitud* (1926) de Puig i Ferrater.

De un modo que recuerda lejanamente la polémica de los años treinta entre *deshumanización* y *rehumanización* en la literatura española, el nuevo realismo de la novela catalana huía de unas características que, salvadas las distancias, se asemejan a las acusaciones contra los escritores vanguardistas: «—pessimisme, decadentisme, personatges boirosos...— que es podrien resumir en un rebuig del món modern i en una voluntat de «desrealització» poètica, semblen vetar-los el conreu de la novel·la»¹. Así, la voluntad defensiva que Carles Riba mostró en su conferencia «Una generació sense novel·la» (1925) no podía ocultar, a juicio de Alan Yates, que el resurgir de la novela representaba una reacción contra el vacío que había provocado «la tendència fomentada pel Noucentisme que fa que la novel·la sigui absorbida per la categoria més àmplia de Prosa»². A partir de entonces, los autores modernistas (Puig i Ferrater, Coromines, Bertrana o el más joven Arbó) convivirían con los novelistas «psicológicos», como Soldevila, considerado el continuador del proyecto *noucentista*, Sagarra, Llor o Rodoreda.

Ahora bien, lo que interesa aquí es la entrada en la escena literaria catalana de mediados de los años veinte de los miembros del *Grup de Sabadell*, integrado por Francesc Trabal, Joan Oliver y Armand Obiols, los cuales muestran una actitud transgresora frente a «les derivacions del psicologisme, combinades amb les convencions formals del vuitcentisme»³. Es éste un grupo de difícil clasificación por su simultánea actitud vanguardista —humor, *performances* públicas, transgresiones sociales y estéticas— y por su activismo cul-

¹ ARNAU, C. «Crisi i represa de la novel·la». En: Molas, J. (dir.). *Història de la literatura catalana*, vol. IX. Barcelona: Ariel, 1987, p. 11.

² YATES, A. *Una generació sense novel·la? La novel·la catalana entre 1900 i 1925*. Barcelona: Edicions 62, 1981, p. 59.

³ CAMPILLO, M. «La literatura i les institucions literàries. La novel·la». En P. Gabriel (dir.). *Història de la cultura catalana. República, Autogovern y Guerra. 1931-1939*. Barcelona: Edicions 62, 1998, vol. IX, p. 144.

tural, heredero del *Noucentisme*, por medio del que hacían suyo «l'ideal regenerador de la Catalunya-ciutat i participaven en l'intent de bastir una cultura nacional, moderna y cosmopolita que ajudaria a vertebrar el país»⁴. Desde el punto de vista del género novelístico, en cambio, no sólo no parecen representar una síntesis entre modernistas y psicologistas, frontera que, a juicio de Jordi Castellanos, a veces es bastante lábil, sino que, incluso si se les colocase dentro de los últimos, introducirían, por influencia de Freud, los gérmenes de desintegración de la novela de caracteres, de manera que «intentin esbrinar què queda per al «tercer» corrent: avantguarda?, mite?, paròdia?, revival modernista?»⁵.

Es precisamente la singularidad de esta propuesta, moderna (en el sentido anglosajón del término *modernism*) por vanguardista, la que nos lleva a plantear la sintonía (y no la dependencia o influencia mutua) de la narrativa de los miembros del *Grup de Sabadell* con la de los escritores españoles que publicaron en la colección *Nova Novorum*. Especialmente intentaremos señalar las coincidencias entre Francesc Trabal (1899-1957) y Antonio Espina (1894-1972). No se trata tanto de llamar la atención sobre posibles paralelismos cuanto de poner de relieve las huellas comunes de un itinerario estético que encuentra su clave en la tensa dialéctica entre vanguardia y simbolismo, acentuada por la relación entre una literatura «emergente» (la catalana) con una consolidada (la española)⁶.

1. FRANCESC TRABAL Y ANTONIO ESPINA: NARRADORES VANGUARDISTAS

Cabe situar, pues, la obra literaria de Trabal y el primer Oliver inmersa en el mundo de las vanguardias, lo cual les genera tensiones a la hora de conciliar sus ideales utopistas con los planteamientos *noucentistas*⁷. Por su parte, los *Nova Novorum* (sobre todo, Jarnés y Espina, más que Pedro Salinas que, con sus narraciones contenidas en *Víspera del gozo*, estrenó la colección de la Revista de Occidente) se lanzan a participar de la aventura vanguardista sintiéndose, al mismo tiempo, más que debeladores o continuadores, los herederos, en el campo de la narrativa, de un proyecto de europeización de la cultura española que ha recibido el nombre de *Edad de Plata*.

⁴ BACH, M. *La colla de Sabadell. Entre el Noucentisme i l'avantguarda*. Sabadell: Fundació La Mirada, 2002, p. 15.

⁵ CASTELLANOS I VILA, J. *Escriure amb el ritme de la sang. La represa de la novel·la catalana (1925-1929)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2005, p. 8.

⁶ GUILLÉN, C. *Múltiples moradas. Ensayos de Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets, 1998, p. 299.

⁷ BALAGUER, J. M. «Francesc Trabal i la paròdia de la novel·la». En Casacuberta i M., M. (ed.). *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*. Barcelona: Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1996, p. 69.

Podrían establecerse paralelismos entre los esfuerzos modernizadores de la cultura catalana emprendidos por el *Grup de Sabadell* y la participación de sus contemporáneos españoles en empresas de europeización, a pesar de la disimilitud de medios y de objetivos entre ambos. En todo caso, coinciden en las fechas de sus respectivas apariciones ante sus lectores, sea a través de *La Mirada*, la empresa editorial que algunos de los integrantes del *Grup de Sabadell*, apoyados por Josep Carner, Carles Riba y Guerau de Liost, deciden poner en marcha, sea a través de «Nova Novorum». *L'any que ve* de Trabal aparece en 1925; *El profesor inútil*, de Jarnés, en 1926; en 1927, *Pájaro pinto*, de Espina; en 1928, *Una tragèdia a Lil-liput*, de Joan Oliver; en 1929, *Luna de copas* y *L'home que es va perdre*, de Espina y Trabal respectivamente.

Además, entre Trabal y Espina, por contraste, pueden apreciarse ciertas concomitancias, sobre todo en lo que se refiere a su recepción crítica. Pese a los esfuerzos realizados en los últimos veinte años, que han permitido visibilizar en los estudios hispánicos la importancia de la narrativa vanguardista, sus autores continúan situados en la periferia de las corrientes canónicas de la literatura española del siglo XX. Algo semejante ocurre en el ámbito catalán con el *Grup de Sabadell*, cuya importancia —menor comparativamente en su contexto que la de los *nuevos narradores*— se reconoce pero cuyos representantes se mueven en un tenue olvido (a excepción de Joan Oliver, reconocido más bien por su obra como *Pere Quart*). Antonio Espina fue poeta, ensayista, narrador y periodista. Francesc Trabal fue, sobre todo, un periodista y un activista cultural que se dedicó a la novela. La calidad estética de la obra de Espina se contrapone a la de Trabal por la exigencia formal del primero que en el catalán nunca ocupó un lugar principal. Espina era, sin duda, una figura del panorama literario madrileño de los años treinta; a juzgar por los críticos, Trabal se esforzó en lograr el reconocimiento de su mundo literario hasta que obtuvo el Premi Creixells de novela en 1936 con *Vals*. Pero ambos, por una u otra razón, no sólo vieron su trayectoria interrumpida por la Guerra Civil, sino que su lugar en la historia literaria se ha visto sacudida por la preterición, cuando no el desprecio.

En los últimos treinta años ha habido un intento valioso, aunque quizás de efectos limitados, de reeditar sus obras. Así, con la vista puesta en un público amplio, Quaderns Crema ha recuperado, desde mediados de los años 80 hasta finales de la década siguiente, la casi totalidad de la obra narrativa de Trabal, con la excepción de *Judita*, en Edicions 62 en 1977 y reeditada en 1995, y *Quo vadis, Sánchez?*, aparecida junto con *Era una dona com les altres*, en la Editorial Bruguera en 1984. Al castellano han sido traducidas *Judita* en 1970 en Seix-Barral, a cargo de Joan Oliver, y en 1992 en Sirmio *El hombre que se perdió*, en versión de Javier Cercas. La suerte de Espina ha sido más reciente y más precaria. Aparte de alguna selección de ensayos literarios y un libro titulado *Las tertulias de Madrid* aparecidos en los 90, se han reeditado sólo sus tres obras de creación más distinguidas: la biografía *Luis*

Candelas, el bandido de Madrid y sus dos novelas vanguardistas (*Pájaro pinto* y *Luna de copas*). La primera vio la luz en Espasa-Calpe (1991 y 1996) y las otras dos han merecido ser editadas, con amplio prólogo de Gloria Rey, en la colección *Letras Hispánicas* de la editorial Cátedra. La Fundación Banco Santander Central Hispano ha costeado en 2000 dos volúmenes que recoge la *Obra de Antonio Espina. Poesía y Prosa*. Por último, la Editorial Calambur ha publicado en 2006 su *Poesía completa y epistolario*, que desde 2009 está disponible, para ser adquirida, en su web.

Por más que se le intente recuperar, sobre la memoria de Espina caerá siempre como una losa el juicio de Nora cuando decía que «sigue siendo, hoy por hoy, un novelista *posible*, al que no basta para salvarse, como tal, el derroche de menudo ingenio, la aptitud para el juego formalista, ni siquiera la esparcida veta caricaturesca, esperpéntica, de sus breves ensayos de ficción»⁸. A Trabal, definido por Domènec Guansé como «home de bona fe», «simulador» i «il·lusionista»⁹, su amigo Oliver lo definía como «un cas típic de narrador inspirat, intuïtiu, no pas un escriptor llibresc preocupat per escoles i problemes de l'ofici». De su estilo decía que «l'havia forjat a l'escriptori d'una redacció, en el comentari improvisat, en la ressenya gargotejada a cremadent al peu de la màquina i a vegades dictada al linotipista»¹⁰. Un esteta y un escribidor que, sin embargo, suscitan un común malestar procedente quizás de su decidida apuesta por una renovación narrativa, vanguardista, a contracorriente de los presupuestos ideológicos y literarios que pudieran derivarse de cualquier tipo de realismo. En el caso de Trabal, Rafael Tasis lo intuía agudamente ya en 1935 cuando atribuyó a su obra de novelista dos cualidades constante: el humorismo y «el menyspreu absolut de les lleis de la lògica i de la construcció, a la qual, àdhuc quan prenen partença d'una base arbitrària o absurda, acostumen a sotmetre's els novel·listes»¹¹. Por ello, Fuster rebajaba el valor narrativo de esta obra y reconocía que lo mejor era «la pirotécnica del grotesc i de l'enginyós»¹².

Pese a todo, Trabal ha tenido una suerte que no ha tenido Espina y es su reivindicación por un escritor consagrado. En un prólogo reciente, Quim Monzó decía que «Francesc Trabal i aquella Colla de Sabadell van ser un dels luxes més cosmopolites que hem tingut en aquest últim segle. Llàstima que el país no hagi estat a l'alçada»¹³. Cabría traducir este cosmopolitismo por un esfuerzo

⁸ NORA, E. G. de. *La novela española contemporánea (1898-1967)*. Madrid: Gredos, 1968, vol. 2, p. 200.

⁹ GUANSÉ, D. *Abans d'ara (Retrats literaris)*. Barcelona: Aymà Editora, 1966, p. 209.

¹⁰ OLIVER, J. «Francesc Trabal, recordat». En *Obra en Prosa (Obres Completes IV)*. Barcelona: Proa, 1999, p. 373.

¹¹ TASIS I MARCA, R. *Una visió de conjunt de la novel·la catalana*. Barcelona: Publicacions de la Revista, 1935, p. 97.

¹² FUSTER, J. *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial, 1972, p. 266.

¹³ TRABAL, F. *Contes, arguments i estirabots*. Bach, Miquel (ed.). Sabadell: La Mirada, 2003, p.12.

consciente de romper con las limitaciones del modelo realista, no por simple renovación de sus códigos, sino por su desenmascaramiento, a fin de poner al descubierto la tensión que el poder de la ficción plantea entre la posibilidad epistemológica de conocer la realidad y su consistencia ontológica. En este sentido Trabal y Espina se encuentran a medio camino entre Modernismo y Vanguardia, o mejor dicho, engarzan su vanguardismo en un modernismo que les exige, por un lado, fidelidad a la tarea europeizadora de los proyectos culturales en que participan, y, por otra, la superación de la estética simbolista en la que se mueven haciendo explotar sus códigos genéricos. En Espina *Pájaro pinto* (1927) y *Luna de copas* (1929) suponen el principio y el cierre de su ficción narrativa por la exasperación vanguardista de los procedimientos de denuncia de su autorreferencialidad, mientras que en Trabal observamos un itinerario inverso: de la vanguardia (*L'any que ve* (1925), *L'home que es va perdre* (1929) y *Judita* (1931)) a la recuperación de los postulados modernistas en *Vals*, mediante la construcción de un tipo de novela lírica. Las próximas páginas procurarán poner de relieve este paralelo itinerario estético.

2. UN JUEGO ESPECULAR DE REFLEJOS EN LOS MÁRGENES CANÓNICOS

En «Una generació sense novel·la» (1925) Carles Riba se refería de manera explícita a las reflexiones que José Ortega y Gasset acababa de dar a conocer en su tan discutido opúsculo *Ideas sobre la novela*:

«No es pot dir que la novel·la catalana no ha començat, sinó que ha finit un període preparatori d'ella, els dels narradors —alguns de qualitat genial, com Ruyra—, el període dels que *només al·ludeixen*, com ve a definir Ortega y Gasset, i s'ha d'obrir el de la veritable novel·la moderna, els dels creadors i presentadors de realitats psicològiques i imaginàries»¹⁴.

Retomando la idea de la decadencia del género novelístico como paso previo a una nueva forma de su perfeccionamiento, que Ortega vinculaba a una superación del realismo y a un distanciamiento de la trama, Riba trataba de situarse en unas coordenadas culturales que en Europa se reflejarían unos pocos años después en libros como *Aspects of the novel* (1927) de E. M. Forster o *The structure of the novel* (1928) de Edwin Muir. Los ecos orteguianos en Riba iban, en todo caso, más allá de esta mención explícita y concreta. Así, cabe entender la razón de que recordase que «malgrat Croce, els gèneres literaris existeixen: el que han desaparegut són les fronteres traçades pels preceptistes dogmàtics, i entre gènere i gènere no és que ara hi hagi, ans sempre hi ha hagut, una vasta zona de trànsit, graduada fins a ésser neutra»¹⁵. Es cierto que Ortega citaba explícitamente a Croce en su opúsculo para senten-

¹⁴ RIBA, C. *Obra Completa*. vol. 2.1. Barcelona: Edicions 62, 1989, p. 318.

¹⁵ *Ibidem*, p. 315.

ciar que la idea del filósofo italiano sobre la inexistencia de los géneros «no ha conseguido dejar la menor huella en la ciencia estética»¹⁶. También lo es que en las *Meditaciones del Quijote* (1914), tanto frente al preceptismo de la antigua poética (que, en realidad, es su compilación decimonónica) como frente a «quien niega hasta la existencia de géneros literarios» (léase Croce en *Estética como ciencia dell'espressione*), el filósofo madrileño había sostenido que «los géneros literarios son las funciones poéticas, direcciones en que gravita la generación estética»¹⁷. Pero las palabras de Riba se sitúan a medio camino entre esta afirmación y los planteamientos vanguardistas que también preocupaban a los críticos de la literatura española. En 1927 Guillermo de la Torre, presentando a Antonio Espina, sentenciaba que «los «géneros literarios» apenas existen ya. Desaparecen, periclitán ciertas normas. Se hunden colosales arquitecturas añejas. Quizás para volver a resurgir pero transformadas, actualizadas, de acuerdo con la auténtica sensibilidad novecentista»¹⁸.

En este paso es donde cabe situar la evolución tanto teórica como literaria del *Grup de Sabadell* y de los *Nova Novorum*. Y este paso consiste en enfrentar y superar, desde la práctica novelística, los postulados de la *deshumanización* del arte que también en 1925 había propuesto Ortega. Frente a la *rehumanización* de la literatura durante la República, que implicaba un compromiso político-social, la *deshumanización* se ha presentado como un juego irresponsable¹⁹ que convertía el interés humano de la materia novelesca en pretexto «de un contenido disuelto en referencias y alusiones a unos seres y actos que quedan muy en segundo o tercer plano, algebraicamente desrealizados»²⁰. Por otra parte, el peso de la herencia orteguiana ha contribuido no poco a desfigurar la personalidad de la renovación narrativa acaecida en los años veinte y treinta. De ahí que Domingo Ródenas haya subrayado que, pese a las polémicas que suscitaron en su momento, ni *La deshumanización del arte* ni mucho menos *Ideas sobre la novela* «marcaron ni condicionaron notablemente la forma y evolución de la narrativa vanguardista», cuyos autores, por el contrario, «hicieron del narcisismo estructural y enunciativo uno de sus rasgos más conspicuos»²¹.

Siendo ello cierto, no debe olvidarse que, además de ser un diagnóstico y no una preceptiva, *La deshumanización del arte* llamaba la atención sobre la propensión «humana» a confundir la realidad con su representación, de modo

¹⁶ ORTEGA Y GASSET, J. *Obras Completas* 3. Madrid: Alianza Editorial, 1982, p. 388.

¹⁷ ORTEGA Y GASSET, J. *Obras Completas* 1. Madrid: Alianza Editorial, 1982, p. 366.

¹⁸ TORRE, G. de. «Perfil de Antonio Espina». *La Gaceta Literaria* 4 (1927): 1. Edición facsímil. Liechenstein: Topos Verlag. 1980, p. 16.

¹⁹ AUB, M. *Discurso de la novela española contemporánea*. México: El Colegio de México. 1945, p. 45.

²⁰ NORA, E. G. de, *op. cit.*, p. 168.

²¹ RÓDENAS DE MOYA, D. *Proceder a sabiendas. Antología de la Narrativa de Vanguardia Española. 1923-1936*. Barcelona: Alba Editorial. 1997, p. 43.

que la tarea del arte nuevo —el desrealizar, el deshumanizar— consistiría, por el contrario, en hacer vivir como tales los esquemas con que nos formamos las imágenes de la realidad: «Porque ellas son, en efecto, irrealidad. Tomarlas como irrealidad es idealizar —falsificar ingenuamente. Hacerlas vivir en su irrealidad misma es, digámoslo así, realizar lo irreal en cuanto irreal»²². Esta postura abría el paso al «narcisismo enunciativo», pues, como señalaba Fernández Cifuentes, a diferencia del hermetismo exigido por la *Ideas sobre la novela*, «el narrador que quisiera llevar a cabo una verdadera deshumanización de la novela no podía limitarse a presentar una psicología, debía, al mismo tiempo, delatar una presentación, aludir a ella, explicarla»²³. Podría decirse que Ortega trazaba así un arco que unía el texto de 1925 con las *Meditaciones del Quijote*. En este libro, el paso de la épica a la novela se producía al introducirse la ironía en el mundo de la aventura: «La novela de aventuras, el cuento, la épica, son aquella manera ingenua de vivir las cosas imaginarias y significativas. La novela realista es esta segunda manera oblicua. Necesita, pues, de la primera; necesita del espejismo para hacérselo ver como tal»²⁴. Este «realismo» orteguiano prefiguraba así su carácter «deshumanizado» en tanto que «lo poético de la realidad no es la realidad misma, sino la realidad como función genérica»²⁵.

No se quiere restaurar aquí la idea de que los escritores que publicaron en *Nova Novorum*, como Jarnés y Espina, o que compartieron su estética renovadora, como Torres Bodet o Salazar Chapela, se dedicaron a aplicar las ideas orteguianas. Su actitud, original e independiente, pudo apoyarse, no obstante, en un cuerpo teórico lo suficientemente armado como para orientar su propia trayectoria narrativa. Véase si no la ambivalente actitud del propio Jarnés, consciente ya en 1926 de la irreductibilidad aporética de ese «mínimum de acción» que Ortega reconocía necesaria en toda novela²⁶ y que obligaba, más que a deshumanizar, a desrealizar para poder contemplar: pese a que estilizar implica deshumanizar, «no se trata de suprimir esa lucha [con la materia humana], puesto que se fundamenta en ella la calidad substancial del arte verdadero. No sigue el artista las ondulaciones de la realidad, sino que rectifica sus perfiles»²⁷. O la de Guillermo de Torre que, en su monumental *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), era capaz, por una parte, de parafrasear entusiásticamente las ideas deshumanizadas de Ortega, mientras que, al tratar de el antirrealismo artístico —la primera de las características que atribuía al que denominaba «nuevo lirismo»—, prefería acogerse a la autoridad

²² ORTEGA Y GASSET, J. *Obras Completas* 3, p. 376.

²³ FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Madrid: Gredos, 1982, p. 337.

²⁴ ORTEGA Y GASSET, J. *Obras Completas* 1, p. 384.

²⁵ *Ibidem*, p. 387.

²⁶ ORTEGA Y GASSET, J. *Obras Completas* 3, p. 404.

²⁷ JARNÉS, B. *Cartas al Ebro*. México: La Casa de España, 1940, p.29.

de Kant y de Croce para señalar que «al determinar la verosimilitud de una obra —poemática, novelesca—, lo haremos no tomando la realidad objetiva externa como tipo de confrontación comparativa, sino la realidad interior de la obra, su organismo puramente artístico»²⁸.

¿Qué lugar podría atribuirse, entonces, a la *deshumanización* en el pensamiento estético del *Grup de Sabadell*, teniendo en cuenta que la actividad de sus integrantes debe situarse en la confluencia de un proceso de defensa y modernización de la cultura catalana que arranca desde finales del siglo XIX? Como hemos dicho, desde 1925 se plantea de un modo agudo en los ámbitos catalán y español el tema recurrente de la crisis de la novela. Armand Obiols plantea en su nota «Novel·la pura» que su época «no és, com s'ha dit, una època final de la novel·la. És probablement una època robusta de renaixement»²⁹. Sin citar ni aludir a Ortega, es ésta una de las preocupaciones que se repiten en los narradores españoles como el propio Espina. Aunque el significado de esta idea de la crisis de la novela tenga su común raíz estética, más allá de las singularidades culturales, en el debate europeo del momento, no puede descartarse algún eco orteguiano, elaborado en una dirección diversa. Es cierto que Obiols no se refiere a «la perfección de la última hora [que] falta aún a la novela»³⁰, como género ya agotado, sino que habla específicamente de «renaixement», poniendo como ejemplos las obras de Dostoiewsky y Proust. El ideal orteguiano de morosidad y densidad, que el filósofo ve reflejado en las novelas del ruso y del francés, se transforma para Obiols, con un eco noucentista, en el hecho que «la novel·la tendeix vers un ideal clàssic» que, sin ser premeditado y consciente, encuentra en los dos autores citados una guía para buscar «una nova llei de les tres unitats»³¹. A Obiols estas tres reglas, que se materializan en unas novelas que «s'inscriuen en un espai de temps brevíssim [...] o es construeixen a base d'estadis distants lligats ténuement», le sirven para sugerir un ligamen entre Dostoiewski y Racine que Ortega se encarga de recordar, en un sentido más prescriptivo, afirmando que «la concentración de la trama en tiempo y lugar, nos hace pensar en un sentido insospechado que recobran las venerables «unidades» de la tragedia clásica»³².

Vemos, pues, difuminados los perfiles orteguianos como una nota lejana que, en su ausencia, sirve de contrapunto a unos objetivos estéticos con rasgos comunes. Como se ha puesto de relieve, Obiols a quien comenta expresamente es a E. M. Forster, pero, tras la presentación de sus *Aspectos de la novela*, concluye con una reflexión que se sintetiza en la última frase de su nota crítica y que sirve para definir los personajes vanguardistas: «La novel·la

²⁸ TORRE, G. de. *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Caro Raggio, 1925, p.274.

²⁹ OBIOLS, A. «Novel·la pura». *Revista de Catalunya* 46 (1928): 418.

³⁰ ORTEGA Y GASSET, J. *Obras Completas* 3, p. 416.

³¹ OBIOLS, A., *art. cit.*: 418.

³² ORTEGA Y GASSET, J. *Obras Completas* 3, p. 400.

és, en certa manera, el paradís dels impotents»³³. Vaciada esta impotencia de su connotación peyorativa, y al margen de las evidentes diferencias formales de sus respectivas prosas, en catalán o en castellano, el Picàbia de *L'home que es va perdre*, el Xelfa de *Pájaro Pinto* o el protagonista de *El profesor inútil* comparten el gozo trágico de una existencia desustantivada, humorística en tanto que expone la falla entre la realidad y la realidad de su imagen que es ya metáfora, desplazamiento permanente, indagación lingüística: Picàbia perdiendo objetos hasta perder a su novia reencontrada y a sí mismo; Xelfa, un maniquí que refleja la ilusoria personalidad de Juan Martínez Bofarull; un profesor inútil que constata que, lanzada por su alumna la calificación al agua, «mi nombre se borrará primero, porque estaba escrito a lápiz»³⁴.

No por ello debería resultar extraña la insistencia en el uso del término «deshumanizar» a lo largo de la conversación que mantienen Trabal, Obiols y Oliver a propósito de la publicación de *L'home que es va perdre* y que fue publicada por Just Cabot en *La Publicitat* en 1929. En ella se dan algunas claves de aquel proceso de estilización o de desrealización así como de sus contradicciones y limitaciones. Poniéndose de relieve la relación paradójica entre dramatismo y humorismo, se intenta fundar la base antirrealista de la novela como síntoma de una poética antimimética. Así, Oliver destaca que, tras los primeros capítulos, hasta la desaparición de la cigarrera, «l'humor no es projecta més sobre els personatges; ens trobem davant una novel·la humorística els personatges de la qual són còmics»³⁵. Trabal parece, pues, haberse enfrentado, inopinadamente, con el problema de la mimesis en su raíz aristotélica: puede haber acción (trama, fábula) sin personajes, pero no al revés, en tanto que la acción es «lo «construido» de la construcción en que consiste la actividad mimética»³⁶. Contra ella, su técnica de deshumanización, según el mismo Oliver, partiría de «la reducció al mínim de tot allò que podí haver-hi inicialment d'humà en els personatges, la substitució de la intriga per una vaga trajectòria» (Balaguer 1993, 55)³⁷, de manera que no cabe buscar en este libro la ilusión de una realidad saturada en sus elementos formales, pues no está escrito «a partir de unes psicologies a desenvolupar, ni d'una història concreta a narrar»³⁸.

Obiols considera que esta atmósfera, que a Oliver le parecía angustiosa, por más que se utilice el humor como disolvente antirrealista, es fruto de una opción estética que, a través del proceso deshumanizador, deshace la ilusión

³³ OBIOLS, A. «Aspectes de la novel·la». *Revista de Catalunya* 48 (1928): 519.

³⁴ JARNÉS, B. *El profesor inútil*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2000, p. 196.

³⁵ BALAGUER, J. M. «Armand Obiols «crítica» els companys de Sabadell». *Els Marges* 55 (1993): 54.

³⁶ RICOEUR, P. *Tiempo y Narración*. Ediciones Cristiandad, 1987, p. 89.

³⁷ BALAGUER, J. M. *art. cit.*: 55.

³⁸ *Ibidem*: 56

causal del realismo, aun cuando, dentro de la novela de Trabal, disuene melodramáticamente la muerte de Costa atropellado por un tranvía. El personaje de Picàbia no se construye a través de las sucesivas acciones, cuya repetición formularia no está exigida por la necesidad de su desarrollo interno, sino que es «deshumanizado» por la fuerza de una inercia azarosa generada por la voluptuosidad de perder objetos. De este modo, no sólo la verosimilitud queda en entredicho sino también la posibilidad de «popularidad» de su arte delante de los lectores que se ven distanciados de este tipo de no-acción: «tots són objectes impermeables, pur panorama. Altrament, la manca de varietat de llurs actes dificulta llur captació d'una manera extraordinària»³⁹. La acción, por tanto, se esquematiza —se «mutila», según Oliver—, haciendo resaltar su carácter irónico y paródico, como lo muestra el controvertido epílogo en que Trabal se empeña en convencer al lector, aunque está seguro de que no le creará, de que su libro «es tracta, no d'una novel·la fantàstica, sinó ben lluny d'això, d'una novel·la de la vida real»⁴⁰. De una manera un tanto orsiana, que observaba en la novela contemporánea una evolución «de l'anècdota a la música, de la còpia a l'arbitrarietat»⁴¹, Obiols hace notar que el contrapunto perder-encontrar que sostiene una trama hecha puro signo obedece «no a una lògica puramente racional, novel·lística, sinó a una lògica gairebé musical»⁴². En 1931, este humorismo deshumanizador será ya presentado en clave de antinovela: «el seu humorisme no actua «dintre la novel·la» contra els personatges; actua de fora estant, contra la novel·la»⁴³. Para entender este proceso y compararlo con el de la novela «nueva» española cabe, en todo caso, resituarlos en el marco de algunos presupuestos estéticos de las vanguardias.

3. EL HUMORISMO COMO CLAVE ESTÉTICA

Se ha señalado el humorismo de Trabal como el rasgo más sobresaliente de su estilo. De hecho, su primera obra, *L'any que ve* (1925), consistía en un conjunto de ilustraciones esquemáticas, próximas al periodismo gráfico, realizadas en colaboración con otros miembros de la *Colla de Sabadell*, al pie de las cuales Trabal añadía, como leyendas, o una brevísima intervención o un apunte de diálogo, o incluso unas parodias de *auques*. A raíz del prólogo de Josep Carner, en el cual se definía la esencia de este libro como «un Humor Indeliberat, Difós, Secret, dins l'Automatisme Tradicional de les Parau-

³⁹ *Ibidem*: 57. Imbuido de la responsabilidad noucentista de crear un público lector catalán de novelas, Trabal había reconocido que, si había utilizado, pese a todo, algunos elementos tradicionales, su objetivo era que en el futuro sus lectores estuviesen preparados para que «arranconin una mica tots els prejudicis sobre el gènere» (53).

⁴⁰ TRABAL, F. *L'home que es va perdre*. Barcelona: Quaderns Crema. 1989, p. 160.

⁴¹ D'ORS, E. *Glossari 1906-1907*. Barcelona: Quaderns Crema, 1996, p. 163.

⁴² BALAGUER, J. M., *art. cit.*: 59.

⁴³ *Ibidem*: 61.

les Òbvies»⁴⁴, se ha ressaltado la dimensió lingüística —casi diríase semiòtica— del proceso creador de esta obra trabaliana. Para Balaguer, en ella lo que Trabal plantea «és una reflexió sobre els usos de la llengua i, en definitiva, comença a formular un problema central a la seva activitat: les relacions llenguatge-realitat. I ho fa situant-los com a problemas inherents al seu ús i de fet no evitables»⁴⁵. Es decir, el uso de mecanismos deliberados de arbitrariedad, basados en la descontextualización de los clichés coloquiales, (de)sustanciaban una incipiente situación narrativa⁴⁶. Una situación abordada, casi borrada, por lo llamativo de los procedimientos verbales utilizados, pero que debe ser tenida muy en cuenta para comprender los asideros internos que garantizan una mínima coherencia estética a la obra posterior de Trabal, a juzgar por sus propias palabras de autocrítica en una carta de 1949: «L'única cosa que estic orgullós d'haver escrit és el meu primer llibre (...) Me l'estimo cada dia més i gairebé ningú el coneix. És allà on tinc exposat el meu propòsit. Ho he provat, sense rubor he anat publicant llibres. Només en *Judita i Temperatura* s'hi troba alguna cosa»⁴⁷.

¿De dónde parte, pues, ese propósito; en qué encrucijada estética es posible situarla, hacia qué dirección apunta? Para Miquel Bach el esfuerzo de Trabal se dirigió hacia lo que llama la «homologació noucentista» de sus técnicas humorísticas. Una homologación que sólo podía venir garantizada por la acomodación, *a posteriori*, a una determinada vanguardia europea que corroborase el credo de la cultura oficial catalana y que, según Bach, Trabal aspiraba a realizar estableciendo «un paral·lelisme de procediments entre la *música pura* —la jove música francesa encapçalada per Erik Satie—, la *poesia pura* —el simbolisme de Mallarmé y Valéry— i el que anomenava *humorisme pur*— el seu»⁴⁸. Interesa retener esta triple base: música, poesía y humorismo para ponerlas en relación con el proceso de renovación narrativa que sacude toda Europa en una época caracterizada por el sentido ambiguo de la fórmula «crisis de la novela». Podría considerarse *L'any que ve* una cristalización de las potencialidades y de las contradicciones de uno de sus vectores, en tanto que presenta, en una descarnada simplicidad, el choque entre la imagen *poética* y la *fuga narrativa* de la prosa. Trabal nunca fue un poeta ni, como señalaremos en el próximo apartado, fue considerado por sus contem-

⁴⁴ CARNER, J. «Pròleg». En: Trabal, F. *L'any que ve*. Barcelona: Quaderns Crema, 1983, p. 7.

⁴⁵ BALAGUER, J. M. «Francesc Trabal y la parodia del género», p. 73.

⁴⁶ Por ejemplo, en una viñeta encontramos a dos borrachos delante de una farola: uno le pide que sople, el otro contesta que no puede, de lo cual el primero concluye que deben irse. En otra, estamos ante una conversación entre un adulto y un niño vestido de marinero al que aquel pregunta su nombre; éste se sorprende de que lo tenga por niño por creer que se lo decía en sentido figurado.

⁴⁷ TRABAL, F. *De cara a la paret*. Barcelona: Quaderns Crema-Ajuntament de Sabadell, 1985, p. 32.

⁴⁸ BACH, M. «Francesc Trabal, un humor impossible», *Ibidem*, p. 28.

poráneos un estilista (como sí lo fueron, hasta el reproche peyorativo, Jarnés o Espina), pero tuvo que enfrentarse con el problema de una novela que ni reproducía ni reflejaba lo real sino que su narratividad se sostenía en los pliegues imaginarios que el lenguaje pudiera lograr ir desarrollando.

El simbolismo no sólo había declarado muerta la distinción entre prosa y verso sino que, tanto más radicalmente a partir de Mallarmé, había procurado caminar hacia un modelo formal donde poema y prosa se fundiesen, tal como soñaba Des Esseintes, el protagonista de *À rebours* de Huysmans: «La novela, concebida de esta forma y condensada en una o dos páginas, se convertiría en una comunión de pensamiento entre un mágico escritor y un ideal lector»⁴⁹. Los problemas surgen cuando las prácticas de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé o, ya en el siglo XX, la de Max Jacob, se contradicen entre ellas en cuanto al género y dan pie a formulaciones que oscilan entre el poema en prosa y la prosa poética.

En este entorno, que analiza el poder del lenguaje vuelto sobre sí mismo, opaco en relación con la realidad, pero, al mismo tiempo, capaz de iluminarla tropológicamente, el lirismo debe orientarse a partir de su radical condición lingüística. Es lo que hace Trabal en *L'any que ve*, aunque por una vía singular. En lugar de utilizar los procedimientos imaginísticos, hace de los juegos del lenguaje que caracterizan su humor el acceso a la realidad estética. En este sentido se halla próximo a la actitud vanguardista de Ramón Gómez de la Serna, pero a diferencia de éste, su creación no se irisa en greguerías, ni tan siquiera en aforismos al modo de José Bergamín, otro admirador de la música de Satie y buscador de un humorismo puro personal, sino en una subversión de la obviedad lingüística que culmina en el *estirabot* (que puede traducirse como «disparate» o «despropósito»), en tanto que destrucción de las ilusiones discursivas. El humorismo trabaliano se convierte, entonces, en la sustancia poética de un universo deconstruido. No serán casuales así las tendencias surrealistas de sus obras posteriores, en la medida que, en su germen, casi como un oxímoron, al escritor catalán le caracteriza una bonhomía dadaísta, irónicamente burguesa.

Es por esta razón que sería un error encuadrar la obra de Trabal dentro del subgénero de novela humorística, que en la literatura española cultivaron por aquellos años los calificados como «el otro 27» (Neville, Jardiel Ponceña, etc.). El humor no es sólo un procedimiento ni tampoco el instrumento que conforma una visión estética de la realidad. Podría mencionarse como un contrapunto idóneo las ideas que el propio Ramón sostiene en su ensayo «Humorismo», recogido luego en su libro *Ismos* (1930), algunas de cuyos «aforismos» parecerían ajustarse a la práctica trabaliana. Dice Ramón: «el humorismo es lo más limpio de intenciones, de efectismos y de trucos. Lo que parece en él truco es, por el contrario, la puesta en claro de los trucos que

⁴⁹ HUYSMANS, J.K. *A contrapelo*. Madrid: Cátedra, 2004, 342.

antes se quedaban escondidos y sin dilación, y que por eso eran más responsables y graves. Lo que se muestra a las claras y por delante no engaña a nadie»⁵⁰. No otra cosa hace Trabal en sus *estirabots y arguments*. Pero, por encima de esta superficie, quiere poner a ambos al servicio de una nueva forma de narrar. Por ello, su humorismo tiende desde el primer momento hacia su temporalización narrativa más que hacia su implosión imaginística.

No había en él una voluntad de estilo como la que puede advertirse en las páginas de sus contemporáneos españoles, como Díaz Fernández, Chabás, Verdaguer o Torres Bodet. Pero su ausencia no implica sólo un antirretoricismo surrealista sino que apunta una velada comunidad de intereses, compartida por Joan Oliver en los relatos que componen *Una tragèdia a Lil·liput* (1928), que se manifiesta en la práctica de formas breves que ponen en cuestión el carácter mimético de la ficción. De aquí que el propio Trabal, sobre todo entre los años 1926 y 1928, a través de series periodísticas, aparecidas en el *Diari de Sabadell*, de título tan revelador como *La tècnica de la impopularitat, Notes per a una biografia* o *Històries sabadellenques*, vaya ensayando fórmulas fragmentarias, a caballo entre el juego lingüístico puro que permita la reconstrucción de la idea de narrar y su uso como instrumento que permita una reflexión no sólo de sus límites como género «sinó també de les seves limitacions com a instrument de representació totalitzadora de la realitat»⁵¹.

Podría citarse, por ejemplo, una de las colaboraciones de *La tècnica de la impopularitat* (1.IX.1926) que es de las pocas en que se desarrolla una ligera situación narrativa: el Sr. Falsilla es detenido en la frontera por los aduaneros que sospechan de la mercancía que lleva en un saco; él insiste en que es comida para conejos ante la incredulidad de un agente inspector que acaba obligándolo, a pesar de sus reiteradas protestas, a desatar las complicadas cuerdas que lo anudan; obviamente, el saco contiene comida para conejos⁵². La ruptura de las expectativas literarias no sólo tiene un efecto humorístico sino que, a través de él, muestra el funcionamiento imaginario del lenguaje, un funcionamiento que siempre contiene la *desilusión*.

Aún más, esta desilusión no es sólo fruto de la contraposición entre realidad y ficción sino constatación que la realidad sólo puede ser leída en clave de ficción en cuanto construcción verbal. Así, en *Notes per a una biografia. Fragment del pròleg d'una novel·la* Trabal presenta un protagonista en primera persona que conoce a una joven, llamada Constance, en un vagón de tren. En Bruselas asiste a un concierto suyo y se inician las escaramuzas amorosas que no acaban de culminar y que les hace reencontrarse en ciudades sorprendentes: Tarbes, Vic o Gibraltar. Finalmente se encuentran en París, pero, no

⁵⁰ GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Ismos*. Madrid: Guadarrama. 1975, p. 202.

⁵¹ BALAGUER, J. M. «La brevetat com a estrategia de reflexió literària en el Grup de Sabadell». En: Bernal, A. y C. Gregori (eds.). *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, p.150.

⁵² TRABAL, F. *De cara a la paret*, pp. 137-139.

pudiendo coincidir, se citan en Londres donde ella irá al cabo de unos días. Él la espera durante dos meses porque va recibiendo cartas que le aseguran que ya viene. Cuando finalmente aparece, él huye desencantado sin querer verla. Después, por casualidad, en Barcelona se topan en un ascensor y, cuando está a punto de enamorarse, una marcha militar rompe el hechizo. Es entonces cuando ella le cuenta su secreto más íntimo: está harta de tener admiradores por todo el mundo que la aman apasionadamente y son incapaces de ver en ella ningún defecto. Lo que hace fascinante al protagonista, lo que asegura su complicidad, es precisamente que no se aman⁵³. En este relato están presentes elementos que se explorarán de una manera más radical en *Judita*, aunque en esta novela los dos protagonistas sí se conviertan en amantes. Pero, sobre todo, lo que resulta destacable en él, más allá de los procedimientos verbales humorísticos, es, por una parte, la utilización paródica del marco genérico de la novela rosa, de ambientación cosmopolita, como también harán Jarnés en *Teoría del zumbel* (1930) o Espina en *Luna de copas*, con las novelas de Pérez y Pérez o Antonio Mata al fondo; y, por otro, el tratamiento del tema erótico que en Trabal adquiere un carácter aproximado al *amor fou* surrealista, mientras que en Jarnés y en Espina se prefiere indagar en su ambigua condición mítica, sobre todo en su vertiente dionisiaca (evidente en *Luna de copas*; más venusina en Jarnés, como de una manera explícita expone en el prólogo de la segunda edición de *El profesor inútil* (1934)).

En este juego paródico puede advertirse que el humor no es un ingrediente tan sólo formal ni estructural sino que adquiere una condición pragmática que caracterizará ya el sentido de *L'home que es va perdre*. El humorismo de este «fragmento de un prólogo» de novela, además de revelar la inquietud por la nueva forma de la novela que se busca pero aún no se ha logrado, como pretende Azorín en la que llama su «pre-novela» *Superrealismo* (1925), deja al descubierto el artificio mismo del relato al situar el enunciado como el lugar de desdoblamiento del proceso de enunciación: el protagonista «lee» su historia bajo la forma de un pastiche de novela rosa que debe ser leída, a su vez, por el lector como una parodia que debería ser, finalmente, leída como la representación de esta novela siempre por acabar.

El choque entre realidad y ficción, pues, no se da sólo en el interior de la novela sino que se manifiesta en su lectura. Como decía Ramón, «el humor entra en las cosas por el lado por el que no existen, y que es el que las revela más»⁵⁴, pero, sobre todo, como puede comprobarse en *L'home que es va perdre*, el humorismo trabaliano no se limita a advertir el choque sorprendente de contrarios sino que consiste en el *sentimiento del contrario*, tal como definía Pirandello la distinción entre comicidad y humor. Ese es el sentimiento que recorre el ansia irresuelta de Picàbia de perder las cosas a fin de recupe-

⁵³ TRABAL, F. *Contes, arguments i estirabots*, pp. 21-26.

⁵⁴ GÓMEZ DE LA SERNA, R., *op. cit.*, p. 205.

rar imaginariamente a su novia Sílvia y que constituye, a su vez, la base del esquemático diseño de todos los personajes. Picàbia, como Trabal hace con él, se desdobra en el cuerpo de imágenes que genera desde su sentimiento de pérdida, haciendo de la reflexión que nace de su contrariedad y que se concreta en sus cada vez más insensatos golpes «una specie de proiezione della stessa attività fantástica»⁵⁵. Una proyección que encuentra en su puro fluir la base de una desesperación que advierte la imposibilidad de superar la escisión entre mundo real e imaginado porque ambos coinciden en su textura lingüística: Picàbia logra perder lo que se propone, por más descabellado que sea (un barco con niños, el Ministerio de la Presidencia de Suecia), hasta que decide perder de nuevo a su Silvia reencontrada:

«Volia saber-se triomfador damunt tot el que l'empenyia a tants de fracassos: volia trobar la Sílvia perduda, per trobar-la, simplement. Per saber-se triomfador, només. Ara tant se li'n donava ja de tornar a posseir la seva dona. Ara volia descobrir-la. I era que Picàbia, efectivament, anava per camí de perdre's»⁵⁶.

También, tanto en *Pájaro pinto* (1927) como en *Luna de copas*, la crítica ha puesto de relieve su funcionamiento metatextual como clave tanto de construcción como de lectura. Mediante la utilización alegórica de los recursos cinematográficos, la praxis vitalista vanguardista intentaba expresar la dominante autorreferencial modernista en la medida que «lo que hay de vital en la novela, lo que vitaliza la materia novelada, es la existencia de un sujeto productor del discurso»⁵⁷. Ahora bien, la fragmentación que estas técnicas producen siempre ha suscitado perplejidad sobre la unidad del texto, especialmente anticonvencional en el caso de *Pájaro pinto*, pues está formada por cinco secciones sin ninguna relación argumental. Gloria Rey la ha fundado en los procedimientos de composición y de estilo, próximos a la estética cubista; en la reiteración de motivos o en el núcleo temático del absurdo de la guerra⁵⁸. Apoyándose en las palabras de la «Antelación» que encabezan la obra, Pino observa que «la centralidad de la imagen produce una mayor conciencia de la naturaleza textual de la nueva novela y contribuye a la presencia de lo metanovelístico en su desarrollo», de modo que «lo que presenta es una sucesión de bocetos y estructuras novelísticas que nunca terminan de cuajar como relatos tradicionales», siendo los personajes «expuestos ostensiblemente como entes de ficción»⁵⁹. Con todo, en Espina, como en otro sentido en Trabal, es

⁵⁵ PIRANDELLO, L. *L'umorismo e altri saggi*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale. 1994, p. 123.

⁵⁶ TRABAL, F. *L'home que es va perdre*, p. 150.

⁵⁷ RÓDENAS DE MOYA, D. *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona: Península, 1998, p. 250.

⁵⁸ REY, G. «Introducción». En: Espina, A. *Pájaro pinto. Luna de copas*. Madrid: Cátedra, 2001, p. 135

⁵⁹ PINO, J. M. *Montajes y fragmento. Una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1995, p. 33.

preciso considerar si en su nueva poética narrativa, que deseaba, tan sólo deseaba, encontrar su momento afirmativo, basta el momento reactivo, visto en el fondo irónicamente: «Lo peor es que el interés argumental se suele perder bajo el desafuero de la fotogenia y de la metáfora. Se suele perder»⁶⁰.

4. EN LA ENCRUCIJADA VANGUARDISTA: POEMA, PROSA, MICRORRELATO

¿Qué habían perdido, entre tanto, Trabal y Espina? A juzgar por las palabras citadas páginas atrás, en *Judita* (1931) Trabal habría querido continuar lo que se había propuesto en *L'any que ve*. Como se ha intentado destacar, esta obra no consistía sólo en un conjunto de juegos lingüísticos ingeniosos sino que sus viñetas querían alumbrar una nueva narratividad que aspiraba a convertirse en una poética propia, al margen de una voluntad meramente estilística. En este sentido, resultaba coherente la evolución hacia los planteamientos surrealistas que cristalizarán definitivamente, aunque de un modo peculiar, en *Judita*. Es posible, por ello, afirmar que *L'any que ve*, por más que borra a la manera vanguardista las fronteras entre géneros y artes, ensaya la forma del microrrelato, con las características que normalmente se le atribuyen y que apuntan a su rasgo determinante —el narrativo—. A partir de una estructura normalmente dialogada en el caso de Trabal, se plantea una situación básica que, modificada por un incidente, culminará en un final o desenlace sorprendente o abierto que retoma o se aparta del inicio⁶¹. Así, por ejemplo, un señor visita a su prima, se saludan, aparece el hijo que es presentado por la madre como muy aplicado y el visitante le pregunta: «—¿Sí? Veiam. Diques: ¿quan fan vuit i vuit? —I el nen, decidit, diu: setze!»⁶². Es ésta la tentativa que recorre entre formulaciones *kitsch* y paródicas muchas de sus colaboraciones periodísticas con el título de «La tècnica de la impopularitat» o «Notes per a una biografia».

En *L'home que es va perdre* el microrrelato desaparece por un intento de construir una novela a partir de la idea de una novela corta basada en la pérdida de un objeto como compensación psicológica para un ente de ficción que acaba perdiéndose a sí mismo por cuanto se agota en su desesperante repetición. Sin embargo, bajo la impotencia del personaje cuyos éxitos cada vez mayores sobredimensionan su desrealización, puede advertirse el esfuerzo por superar el núcleo narrativo inicial, esquematizado en sus vectores narrativos esenciales: «El mecanisme s'havia automatitzat tant que, en un moure d'ulls, l'objecte perdut evolucionava de l'una banda a l'altra, instintivament, i forces misterioses acabaven per impel·lir-lo novament dins la llar de Lluís Fre-

⁶⁰ ESPINA, A., *op. cit.*, p. 135.

⁶¹ LAGMANOVICH, D. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006, p. 26.

⁶² TRABAL, F. *L'any que ve*, s. p.

deric»⁶³. Las intervenciones del narrador, asegurando la veracidad de lo inverosímil, acentúan, por un lado, su carácter antinovelístico, en el que los delirios del protagonista marcan una distancia con la realidad que es reflejada mediante su locura progresiva culminada con la escena ritual del canibalismo erótico (Sílvia muere desgarrada por las dentelladas de Lluís Frederic), convertida en el medio imposible de suturar la escisión entre el perder y el recuperar que constituye la identidad del protagonista. Por otra parte, desde el punto de vista pragmático, se introducen reflexiones metatextuales que incluyen referencias cinematográficas como marcas de su irónica voluntad mimética: primero, como alusión caracterizadora de una analepsis narrativa («Potser, però, que, cinematogràficament, reculem l'estona que cal per arribar a l'instant llampant d'una tan pintoresca visita»)⁶⁴; después, ya plenamente, como imagen autoconsciente («I, joiuissament, amb un cor inflat com una barca de veles a tot vent, respirava els paisatges innúmers que com una cinta cinematogràfica pasaven vertiginosament darrera les finestres del tren que el tornava a Macao»)⁶⁵.

En *Pájaro Pinto*, en cambio, la voluntad desrealizadora está unida a una voluntad de estilo que obliga a buscar su coherencia no en la trama —ni tampoco en la perfección formal—, sino en la arquitectura pragmática que produce la combinación de sus diversos planos narrativos. Lo que Salazar Chapela llamaba «literatura del espacio», en tanto que se incluye «a más de longitud y latitud, profundidad y tiempo»⁶⁶, puede ser entendida como un esfuerzo por rehacer el marco genérico de la novela a partir de las sinergias y las hibridaciones a que son sometidas formas genéricas que rompen con la ilusión de referencialidad, tal como dice Espina en la «Antelación»: «Entre la novela y el poema ya existe una zona de interferencia, verdaderamente sugestiva»⁶⁷.

La coherencia no es, por tanto, argumental sino estructural, fruto de la perspectiva reorganizada, si se quiere de tipo cubista, que provoca la descomposición consciente de la realidad textual. Por ello, junto a una novela corta como «Xelfa, carne de cera» nos encontramos con textos a caballo entre el poema en prosa, el microrrelato y esbozos novelísticos. La técnica del montaje no funciona sólo en el interior de cada texto sino que se convierte en la clave para una lectura global de la obra cuya (in)organicidad sobrepasa el ámbito temático. En «Manola» la imagen de «postal popular» se consigue a través de una simetría sintáctica y rítmica, mediante una forma ultrabreve, que es difícil distinguir si es prosa o verso, pero que pretende provocar irónicamente una imagen de realidad; por tanto, ficcional y, en ciernes, narrativa. «Un

⁶³ TRABAL, F. *L'home que es va perdre*, p. 36.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 61.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 99.

⁶⁶ SALAZAR CHAPELA, E. «Literatura plana y literatura del espacio», *Revista de Occidente* 44 (1927): 281.

⁶⁷ ESPINA, A., *op. cit.*, p. 135.

naufragio» se construye sobre cinco secciones breves, autónomas formalmente entre sí, cuya conexión está garantizada por elementos tenues que deben ser activados por el lector: se asemejan a microrrelatos encadenados en forma de micronovela. «Bi o el edificio en humo» es una novela corta que también se construye mediante secciones en que el rigor estilístico no las convierte en prosa poética sino en una narración organizada como descripción de tipos que cristalizan en imágenes: una prosa breve en forma de poema con voluntad narrativa; es decir, un destilado híbrido que hace saltar en pedazos las distinciones genéricas de las formas antirrealistas que la componen. «Pájaro Pinto», también en cinco secciones, por su profusión imaginística, plantea de una manera más directa el choque entre las tendencias narrativa y antinarrativa del poema en prosa, que habían sido puestas de relieve sea por la práctica baudeleriana, sea por la mallarmeana: «Entonces el noble y leal Pájaro Pinto, acostumbrado a los velivolismos jocundos de la fantasía de los niños, se tambaleaba como un borracho y marchaba a oficiar secretas consignas a las escauadrillas alineadas», como metáforas de las tumbas dispuestas en los cementerios europeos después de la Gran Guerra⁶⁸.

Ahora bien, tanto en *Luna de copas* como en *Judita*, respectivamente, se opera una peculiar síntesis de la poética vanguardista dentro del paradigma modernista de renovación narrativa en el que se mueven. Así, ambas obras interpretan a su manera las aportaciones del surrealismo. Espina opta por una construcción metadiscursiva que parodia la novela rosa mediante una relectura mítica de los poderes eróticos de la literatura: Aurelio Sheridan es un nuevo Dionisos que altera y convierte en bacante a Sílvia Contreras, convertida en un cruce de Virgen María y Ofelia. Este tipo de procedimientos hacen recordar el *Ulysses* de Joyce o, en un tono menor, *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann, con sus cruces dionisiaco-nietzscheano y apolíneo-socrático. En todo caso, Aurelio se suicida de una manera extraña: se arroja al Canal de la Mancha abriendo la puerta de cola de un avión: «Los técnicos han afirmado después del suceso que no es posible que abra la puerta un hombre solo. Pero los técnicos no tienen en cuenta más que los principios que ellos conocen, hartos elementales de aerodinámica»⁶⁹. De este modo, ingresa en el mundo mitológico para transubstanciarse «en luz, en brillo, en fuego ileso de Argea: la pulcra, la blanca»⁷⁰.

Incomprendido, en cambio, ha sido el final de *Judita*. Desde Carles Ribas, la crítica ha considerado que, a partir de la Carta XIII, cuando los protagonistas se desplazan a una simbólica California para vivir adánicamente su amor, la obra se ve arrastrada por un conjunto de inverosimilitudes que culminan en el «absurdo» final: Judita comienza a volar como una pomba de

⁶⁸ *Ibidem*, p. 140.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 282.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 284.

jabón «i no fent-ne jo cabal, de sobte va fer un pet com un gla i va quedar a trossos»⁷¹. Riba habla de unos personajes proyectados a un «simbólic absurd» en «dues parts tan barroerament contradictòries»⁷². Triadú relata la anécdota de Trabal consultando a Obiols cómo dar fin a la novela y la respuesta de éste que, siendo la que es incorporada, «era un acudit absurd. Però, a Trabal, res no el temptava tant com l'absurd, i ho acceptà»⁷³. Oller considera que «és un gest últim d'autor poc convençut de la seva pròpia obra»⁷⁴, mientras que, según la interpretación de Carmen Arnau, en consonancia con su trayectoria, «acaba en un estirabot inesperat, però comprensible, en ser l'única manera de poder acabar una narració insostenible»⁷⁵.

Aceptando que atenta contra las leyes de la lógica narrativa realista resulta, sin embargo, mucho más convincente la lectura de Martí Olivella para quien «*Judita* participa tant de l'estètica romàntica com de l'imatgeria superrealista»⁷⁶. En efecto, tal como se limita a apuntar este crítico, el final de *Judita* sólo puede entenderse como una reapropiación del motivo de la transformación presente en el cuento fantástico *La mort amoreuse* de Théophile Gautier. Desenterrada la vampiresa Clarimonde, con la sangre aún fresca en los labios de su amante sacerdote Romuald, «elle se dissipa dans l'air comme une fumée, et je ne la revis plus»⁷⁷. Ese ambiente fantástico cuadra con las aspiraciones surrealistas: la indeterminación entre sueño y vigilia de la Venecia de Gautier flota sobre la California tralaliana, a la cual se le pueden aplicar las palabras finales del Primer Manifiesto Surrealista: «Vivir y dejar de vivir son soluciones imaginarias. La existencia está en otra parte»⁷⁸.

Irónicos y apasionados, Espina y Trabal hicieron así de los poderes de la imaginación, al mismo tiempo romántica y vanguardista, una poética que situaba sus respectivas tradiciones —amplia la una, emergente la otra— en el contexto de la narrativa europea de entreguerras.

Fecha de recepción: 16 de junio de 2009

Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2009

⁷¹ TRABAL, F. *Judita*. Barcelona: Edicions 62, 1977, p. 108.

⁷² RIBA, C. *Obra Completa*, vol. 3.2., Barcelona: Edicions 62, 1986, pp. 68 y 71.

⁷³ GUANSÉ, D., *op. cit.*, p. 208.

⁷⁴ OLLER, D. «Pròleg». En Trabal, F. *Judita*, p. 15.

⁷⁵ ARNAU, C. «Francesc Trabal o l'erotisme». En *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1928)*. Barcelona: Edicions 62, 1987, p. 130.

⁷⁶ MARTÍ OLIVELLA, J. «Trabal i Calders, o la incorporació distorsionada del fantàstic». En *Actes del Quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985, p. 284.

⁷⁷ GAUTIER, T. *L'œuvre fantastique*, vol. 2, París: Bordas, 1992, p. 102.

⁷⁸ BRETON, A. *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona: Labor, 1985, p. 70.