

**RAFAEL CANSINOS-ASSÉNS Y EL MOVIMIENTO V. P. :  
ENTRE LA NOVELA LÍRICA Y LA CRÓNICA HUMORÍSTICA  
DEL ULTRAÍSMO EN ESPAÑA.**

**Daniel F. Hübner\***  
Universidad de Zaragoza

*RESUMEN: El presente trabajo intenta perfilar el lugar que ocupa El movimiento V.P. (1921) de Rafael Cansinos-Asséns en el panorama de los esfuerzos renovadores de la novela a comienzos de los años veinte. La determinación del género de esta obra (novela lírica, humorística ...) funciona como privilegiada vía de interpretación para este propósito.*

*ABSTRACT: The present article attempts to situate Rafael Cansinos-Asséns' El movimiento V.P. (1921) amidst the renovation trends of the novel in the early twenties. To establish the genre (lyric novel, humorous novel...) will be the privileged way of analysis in order to achieve this purpose.*

Aquí están todos, desde Ramón Gómez de la Serna a Guillermo de Torre o Vicente Huidobro, pasando por la pléyade de hoy mayormente desconocidos entusiastas del ultraísmo, el primer momento de la vanguardia en España. Los arriba mencionados más aquellos otros poetas de menor renombre como los Isaac del Vando Villar, Xavier Bóveda, Pedro Garfias, etc. pueblan todos ellos una novela sobre la literatura; o, si se prefiere, sobre la vida cuando ésta no es sino literatura. Estos nombres propios se encuentran ocultos - aunque a la vez desvelados<sup>1</sup> - bajo diversos seudónimos (Poeta del Sur y del Norte, Poeta Rural y Panteísta, Poeta Bohemio y Burgués), y reunidos en torno a la figura paternal, benevolente si bien distante, del Poeta de los Mil Años, trasunto - obvio es decirlo - del propio autor, Rafael Cansinos-Asséns.

¿Novela de poetas, luego novela poética? Si no en éstos, en términos muy semejantes se impone la consideración del género de esta obra de Cansinos-Asséns, "el más ilustre de los raros y olvidados"<sup>2</sup> como dice Juan Manuel Bonet. Distribuidas en distintas voces, atravesando el tenue hilo argumental de la novela, se ensarta en ella una

---

\* Daniel F. Hübner. Licenciado en Filología Española. San Pablo 14, Atico A. 50003 Zaragoza. (Recibido el 9-4-91)

<sup>1</sup> Para las correspondencias precisas entre personajes ficticios y reales remito a Juan Manuel Bonet, Introducción a Rafael Cansinos-Asséns, *El movimiento V. P.*, Madrid, Hiperión, 1978 (ed. facsímil de la edición de 1921), págs. XXVII y ss.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pág. VIII. La expresión parafrasea el título de la obra de Federico Carlos Sáinz de Robles, *Raros y olvidados*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1971.

desbordante colección de metáforas, catálogo-muestra del fervor creacionista del movimiento de vanguardia que había de constituirse en la superación última de todos los “ismos” precedentes (ilusión sempiterna de toda modernidad que se contempla autocomplaciente como definitiva): el ultraísmo. Movimiento que, sin embargo, acabó siendo efímera burbuja, reventando casi como lo hace en la novela la cabeza del Poeta del Sur en el “homenaje al poeta más viejo”<sup>3</sup> para dejar un muy breve testimonio de su existencia a la posteridad.

¿Es este fracaso “divino”, como le gustaba adjetivarlo al propio Cansinos, del ultraísmo, lo que se tematiza en *El movimiento V. P.* ? Ciertamente sí, pero importa señalar de qué modo la impronta formal del mismo movimiento, irónicamente denominado de los “únicos poetas” en la novela, interfiere con su tematización. Hablamos del lenguaje usando el mismo instrumento analizado para el análisis; cabe preguntarse si también esta novela habla del ultraísmo en términos ultraístas.

La literatura de la primera mitad del siglo XX, según señalara Pedro Salinas, se halla bajo el signo de lo lírico, y “novela lírica” va a constituirse en marbete definidor de un género “nuevo”, cuya difusión supera ampliamente los límites geográficos hispanos, y al que se han consagrado numerosos estudios<sup>4</sup>. Pero la unidad englobada por este título de nobleza con que se presentan en sociedad literaria estas obras, “novela lírica”, es más aparente que real. Largo será el trecho recorrido desde las novelas de Virginia Woolf y Miró a las de Francisco Ayala y Joyce, por permanecer en las primeras décadas del siglo. Y en posterior ampliación cronológica y temática otros intentos caracterizadores - “novela intelectual”<sup>5</sup>, “novela deshumanizada”<sup>6</sup> - habrán de competir y competir por el dudoso privilegio encasillador de todos estos modelos genéricos, cuya única confluencia incuestionable la establece su desazón ante el modelo de la novela realista decimonónica, a cuya crítica y superación, incluso un siglo después, consagran sus esfuerzos.

Sólo en contraste con este canon, al que, significativamente, va asociada también toda una tradición crítica orientada hacia lo sociológico e ideológico, con Georg Lukács como punto de referencia primario e insoslayable, puede establecerse la caracterización de los intentos renovadores y rupturistas que constituyen buena parte de la producción novelística del siglo XX. Pese a estos esfuerzos continuarán perviviendo, sin embargo,

---

3 *El movimiento V. P.*, ed. cit., pág. 188.

4 Señalaré sólo los citados en este artículo. Así la obra de Ralph Freedman, *The lyrical novel*, Princeton, Princeton University Press, 1963, con una visión del panorama europeo muy interesante en cuanto a sus presupuestos teóricos. También Ricardo Gullón favorece esta denominación en su contribución (“La novela lírica”, págs. 243-258) a los dos volúmenes editados por Darío Villanueva que plantean el estado de la cuestión: Darío Villanueva (ed.), *La novela lírica*, 2 vols, Madrid, Taurus, 1983.

5 Otro término que ha gozado de fortuna crítica. Por ejemplo en Andrés Amorós, *Introducción a la literatura contemporánea*, Madrid, Anaya, 1971; o en María Pilar Martínez Latre, *La novela intelectual de Benjamín Jarnés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979.

6 En deuda evidente y explícita con las teorías orteguianas sobre el arte recupera muy recientemente este marbete Pablo Gil Casado en *La novela deshumanizada española. 1958-1988*, Barcelona, Anthropos, 1990. Su esfuerzo por diferenciar entre la tendencia -humanizada versus deshumanizada - y la estética - realista versus abstracta - en la novelística reciente no llega a plasmarse, sin embargo, de modo convincente.

las obras deudoras del canon decimonónico, no extinguido ni extinguido, y seguramente con claro predominio cuantitativo. Su accesibilidad más inmediata por el lector medio - el "horizonte de expectativas" respecto al género "novela" sigue profundamente condicionado por este modelo<sup>7</sup> - les augura un porvenir cierto.

La novela así surgida de la confrontación con y trasgresión de la novela realista decimonónica creará también su propio instrumental crítico de análisis. Este será más acorde a sus condiciones peculiares, lo que llevará a la proliferación de estudios formalistas, estructuralistas, semióticos, psicoanalíticos, etc. Forma, y no contenido, sería en esta hipotética disociación el punto de arranque de esta crítica, que cifra en la "literaridad" jakobsoniana buena parte de sus esfuerzos interpretativos, no ya sólo del poema, sino también en otros géneros como la novela. Aunque tal distinción estricta forma/contenido apenas es sustentable fuera de una intención didáctica. La interdependencia es tan estrecha que el mismo Lukács llegaría a afirmar "que lo auténticamente social en la literatura es la forma"<sup>8</sup>.

En el rastreo de las razones que llevaron a este desplazamiento de la atención de lo temático a otros aspectos hay que señalar la que nos ofrece Ortega y Gasset, el agotamiento mismo de los temas. Ello traerá consigo una búsqueda de nuevos caminos expresivos, los cuales, en deuda con la supuesta etimología orteguiana de "novela" como "novedad", permitirían evitar el anclaje en fórmulas en apariencia agotadas<sup>9</sup>.

Todo ello ha de converger en el análisis de la novela de Cansinos, de la que afirma en su introducción Juan Manuel Bonet:

El libro es un verdadero caleidoscopio; por cualquier página que se le abra se puede comprobar que en él es más importante la trama poética de esas imágenes, que el «hilo» narrativo tradicional. Lo ubuesco de los sucesos vuelve secundario el argumento.<sup>10</sup>

La novela se construye, pues, como caleidoscopio, que es decir fragmentarismo, como "Fragmentos" intitula con astucia su introducción a la novela Bonet. Se produce la ruptura de la continuidad tempo-causal, pero ello no supone confusión, pues en el caleidoscopio las formas siempre acaban estableciendo nuevos vínculos y figuras, nuevas relaciones que son predominantemente de tipo espacial. En la novela las distintas "escenas" o "cuadros" que la componen, aunque mantienen una cierta sucesividad temporal, se niegan a un análisis secuencial estricto, por cuanto su interdependencia nace sobre todo de una unidad temática y de estilo. El devenir importa, pero las escenas

<sup>7</sup> A las dificultades del lector frente a la nueva forma novelesca alude Ricardo Gullón: "No es tanto el desplazamiento del interés desde la acción al sentimiento y la auto-reflexión como la inflación imaginística la causa de la incomodidad experimental por cierto tipo de lector ante la novela lírica" (art. cit., pág. 248)

<sup>8</sup> Georg Lukács, *Schriften zur Literatursoziologie*, Neuwied 1961, apud Peter Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1975, pág. 26.

<sup>9</sup> José Ortega y Gasset, "Ideas sobre la novela", en *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1966 (6ª ed.), págs. 387-419.

<sup>10</sup> Juan Manuel Bonet, *Fragmentos*, Madrid, Espasa Calpe, 1966, pág. 10.

no nacen unas de otras, se yuxtaponen simplemente. Sin embargo la analogía tampoco debe forzarse, pues se mantiene un cierto orden cronológico, ya que la obra funciona también como una inversión del *Bildungsroman*, como recorrido del desengaño de un poeta entre sus fervorosos compañeros generacionales.

Esta estructura se inscribe paradigmáticamente en los postulados orteguianos expresados en “Ideas sobre la novela” - siempre investidos del ambiguo status entre la constatación crítica de la literatura presente y el magisterio coaccionador - del paso de la narración a la presentación<sup>11</sup>, unos años antes de su formulación escrita. Los títulos anunciadores que encabezan los distintos capítulos, de extensión y contenido muy variable, funcionan a modo de catafóricos temáticos más que indicar las etapas de desenvolvimiento de una acción, la cual, sin embargo, no se diluye del todo<sup>12</sup>. Cansinos-Asséns también en esto discípulo *avant la lettre* de Ortega, que indicaba:

Yo creo inversamente que siendo la acción un elemento no más que mecánico, es estéticamente peso muerto, y, por tanto, debe reducirse al mínimo. Pero a la vez, y frente a Proust, considero que este *mínimum* es imprescindible<sup>13</sup>.

Este *mínimum* argumental existente se halla diluido aquí por la importancia de la escena, y en este sentido la alusión al modelo teatral de Jarry que hace Bonet es significativa<sup>14</sup>. Las distintas “escenas” del acontecer no son equiparables a las del drama tradicional, sino que se asocian a las que nos presentarán los esfuerzos renovadores del teatro de la segunda mitad del XIX, como pueden serlo el mencionado caso de Alfred Jarry con su *Ubu, roi*, pero también los *dramas statiques* de Maeterlinck o el teatro de Strindberg. En las escenas maeterlinckianas lo importante no es el desarrollo de una acción sino la palabra en la situación escénica - incluso cuando la palabra se hace silencio y los personajes no logran la comunicación - y en ellas el tiempo, a menudo, no parece pasar sino dilatarse. En cambio en el otro caso de renovación de la dramática finisecular, el de Strindberg, no se niega tan radicalmente el desarrollo cronológico - sus dramas de orden autobiográfico lo vinculan de hecho más inmediatamente a la estructura iniciática del *Bildungsroman* - pero tampoco existe implicación tempocausal entre una escena o “estación vital” strindbergniana y su siguiente. La concepción unitaria del drama de Strindberg se conforma desde la perspectiva del “yo” que las atraviesa, y no desde una acción dramática prácticamente inexistente o irrelevante<sup>15</sup>.

*El movimiento V. P.* se halla más cerca del modelo último que del de Maeterlinck

---

11 José Ortega y Gasset, art. cit., pág. 390.

12 Conviven así capítulos breves de exaltación lírica, como “Los bomberos”, “En las puertas” o los mismos “Intermedios líricos”, con otros en que los prima el suceso: “La primera desertión”, “El caballero Kadoch y el detective”, “Una sesión académica”, etc.

13 José Ortega y Gasset, art. cit., pág. 404.

14 Véase la nota 10.

15 Creo interesante llamar la atención sobre estas coincidencias apuntadas entre los esfuerzos renovadores de la novela y del teatro, aunque en este último caso la renovación pase curiosamente en buena medida por una mayor “epicidad” del drama. Para confrontar todo ello remito a Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1971. (El libro mencionado en la nota 10, que he consultado, está anunciado como traducción castellana).

o del de Jarry. Ciertamente importa en ocasiones más la “máquina textual”<sup>16</sup> creadora de “metáforas en cantidades industriales”<sup>17</sup> que los sucesos. Sin embargo, sus características de crónica poética del desencanto - crónica atravesada, y esto es uno de sus méritos esenciales, de una punzante ironía que es autoironía en tantos casos, de un humorismo distanciado y comprometido a un tiempo - implican, el mismo nombre lo anuncia, la presencia del orden temporal, de Cronos, como coexistente con la concepción espacial.

Por otro lado la sustitución del “él” por el “yo”, uno de los rasgos que a priori parecen caracterizar de modo más evidente a la novela lírica, debe matizarse bastante. Como señala Gérard Genette

la elección del novelista no es entre dos formas gramaticales, sino entre dos actitudes narrativas (cuyas formas gramaticales no son sino una consecuencia mecánica): hacer contar la historia por uno de sus «personajes» o por un narrador extraño a dicha historia.<sup>18</sup>

*El movimiento V. P.* presenta a un narrador extradiegético y, sin embargo, todo apunta a que es el Poeta de los Mil Años, presente como personaje y como enunciador de su propio discurso, sobre quien converge el relato, aunque se emplee convencionalmente la tercera persona. Se logra así la distancia que permite el humor y la autoironía. De hecho el libro se construye sobre el diálogo de distintas voces, enunciantoras de su propio discurso en primera persona, pero pertenecientes todas ellas a los poetas retratados, de modo que “poemas” son en buena parte los discursos así enunciados. Apenas existe la presencia del narrador en función escuetamente narrativa, sino que es esta construcción dialogada la que permite constatar una suerte de primera persona colectiva - en buena medida generacional - como enunciantora de la práctica totalidad de la novela, aunque la estructura superficial sea aparentemente poco novedosa.

Se impone para contrastar esto la comparación con *La novela de un literato*<sup>19</sup>, libro de memorias de Cansinos planteado como autobiografía real, del que por ahora se han publicado dos tomos (un tercero y último está anunciado desde hace tiempo). Ambas obras se encuentran estrechamente emparentadas. Si bien la distinción genérica - memorias frente a novela, a pesar del equívoco título de las primeras - tiene sus improntas diferenciadoras, nacen las dos del mismo impulso, la visión de la vida *sub specie literaturiae*, construyéndose como “crónicas poéticas”, de suerte que se potencia más un término u otro en cada caso. Aunque también debe decirse que las memorias literarias de Cansinos no aceptan, con independencia de su valor documental, parangones con otros intentos semejantes - pienso por ejemplo en la autobiografía de un Elias Canetti, notablemente más elaborada - y se presentan como retazos del Madrid literario

16 Juan Manuel Bonet, Introducción citada, pág. XX.

17 *Ibid.*, pág. XXXVI.

18 Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, pág. 298.

19 Rafael Cansinos-Asséns, *La novela de un literato*, Madrid, Alianza, 1982 (vol. 1) y 1985 (vol. 2)

con frecuencia más cercanos al artículo periodístico de corte costumbrista que a una concepción unitaria de tipo novelesco autobiográfico.

La importancia del “yo” debe entenderse, por tanto, con independencia de la fórmula gramatical. Ralph Freedman señala, en su libro esencial para la determinación del género “novela lírica”, que en ésta se replantea la relación del sujeto con el mundo desde el primero:

*The lyrical process expands because the lyrical “I” is also an experiencing protagonist. The poet’s stance is turned into an epistemological act.*<sup>20</sup>

Aunque en *El movimiento V. P.* el protagonista sea no sólo individual sino también generacional, participa del camino epistemológico implicado en estas experiencias del “yo” al que revierte y desde el que eclosiona la realidad. Pero la única realidad del Poeta de los Mil Años y de sus discípulos va a ser su propia existencia de “literatos”, de suerte que el texto se halla transido de metaliteratura, autorreflexión sobre las condiciones mismas de su creación poética. Ya desde el primer capítulo, o, por seguir fieles a la terminología empleada, desde la primera escena, con “La epifanía del arte nuevo”, toda la obra girará en torno a la renovación literaria que pretenden los ultraístas, los “únicos poetas”, en orgullosa oposición a los poetas y académicos consagrados (emblema de los cuales es el vilipendiado Crítico de la Raza) y a otros competidores en el culto a la Musa como los “jóvenes poetas viejos” reunidos en la cripta pombiana en torno a Ramón.

La estrecha vinculación de autobiografía y poesía, tal como la expresa James Olney - “*In a certain sense, autobiography and poetry are both definitions of the self at a moment and in a place*”<sup>21</sup> - nace de la identificación del “yo” lírico y el autobiográfico, frente al “yo” ficticio desde el que se crea la novela<sup>22</sup>. En esta obra los personajes, con independencia de su identificación con personas reales, son ficticios, y las anécdotas relatadas bien podrían constituir un esqueleto novelesco, pero subyace a todo ello el recorrido epistemológico de un “yo” colectivo cuyo terreno se ve circunscrito a la literatura, entre el fervor entusiasta por la nueva e intensa realidad - literaria - recién descubierta hasta el progresivo distanciamiento mostrado bajo la forma de la ironía y del humor.

*El movimiento V. P.* se desenvuelve, por lo tanto, por derroteros algo distintos al modelo de la “novela lírica”, pero su deuda con el mismo, tal como ha sido esbozado aquí, es evidente. No puede olvidarse por otro lado su ubicación en el momento de transición entre los resabios del modernismo finisecular y los movimientos de vanguardia que cristalizarán en una generación, el 27, que conciliará -y aclimatará- los intentos más rupturistas con una recuperación de la tradición poética clásica española. La novela

---

<sup>20</sup> Ralph Freedman, *op. cit.*, pág. 271.

<sup>21</sup> James Olney, *Metaphors of Self. The Meaning of Autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1972, pág. 44 *apud* José Carlos Mainer, Introducción a Fernando Vela, *Inventario de la modernidad*, Gijón, Ed. Noega, 1983, pág. 20.

<sup>22</sup> Véase también al respecto las teorías de Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Frankfurt a. M., Ullstein, 1977.

de Cansinos tematiza este intento de “torcerle el cuello al cisne”<sup>23</sup>, como antes el modernismo pretendiera “torcerle el cuello al ganso de la retórica”, pero de modo que formalmente halle su plasmación este intento iconoclasta y rupturista por la vía del humor.

Dificulta precisamente el análisis la tan a menudo excesiva abstracción - y por tanto extensión - del término “novela lírica”, que se ha establecido históricamente en relación con una concepción determinada de lo “lírico”, más deudora por ejemplo de la sensibilidad modernista que de los caligramas de Apollinaire, pero confirniéndole una validez general. Fijar el contexto histórico del término para cada caso contribuiría a entenderlo más adecuadamente y permite explicar las dificultades de nuestra novela a la hora de trasladar al nivel formal lo que se postula temáticamente, es decir, una novela lírica no modernista sino ultraísta.

Efectivamente, las diversas escenas de la obra funcionan a menudo más como citas o glosas irónicas de la creación poética de los personajes que como expansiones inmediatas de ese “yo” lírico o autobiográfico, de un modo muy semejante al diccionario de tópicos que recogiera Flaubert<sup>24</sup>, siendo las fórmulas pronto estereotipadas del ultraísmo - lo más novedoso es también, con frecuencia, lo que antes envejece - las que se hallen puestas en la picota. Esto explicaría su en mi opinión desacertada inclusión por Eugenio G. de Nora<sup>25</sup> entre las novelas costumbristas. Novela en este caso sobre el Ultra, más que novela ultraísta, en donde tema y estructura divergen también necesariamente en función del escepticismo del autor respecto del movimiento que trata de reflejar en la novela, y donde esta distancia que se disfraza de humor nos ofrece un “yo” lírico que se halla condicionado por este hecho. Aunque esta distancia podría entenderse como una más entre las posibilidades del poeta en su relación con el poema, y la concepción de la poesía como un género de confesión (frente a los géneros de ficción del teatro o la novela) no debe ocultarnos la existencia de otras fórmulas igualmente válidas de creación lírica.

Crónica, pues, desengañada. Pero no exenta del cariño paternal de quien alentó todos estos esfuerzos - papel cuya atribución es discutida, pues también lo reivindica para sí Guillermo de Torre, el Poeta más Joven, o, más inverosímilmente, el mismo Valle-Inclán como Senectus Modernissimus en la novela - y quien confesaría a César Muñoz Arconada en la entrevista que le hiciera en 1929:

Sí; me han acusado de poco sincero, por cierta sonrisa, dubitativa y expectante, que, como usted comprenderá, es esa sonrisa irónica con que se debe asistir a esos combates en que uno mismo no está seguro del objetivo táctico (...) Por lo demás, en los momentos todos del combate, ellos me tuvieron siempre a su lado, los confesé públicamente, por ellos perdí viejas amistades literarias y en la Prensa de provincias se me

<sup>23</sup> Juan Manuel Bonet, Introducción citada, pág. XXV.

<sup>24</sup> A esta forma de humorismo alude Andrés Amorós, *op. cit.*, pág 213.

DANIEL F. HÜBNER

llamó ‘corruptor de juventudes’.<sup>26</sup>

Garfias ha dicho: ‘-La época del Ultra fue la de mi mayor fervor’. Crea usted que también la mía.<sup>27</sup>

Toda la novela está impregnada de esta “sonrisa irónica”, de ese humorismo que tan esencial había de resultar en la renovación literaria de la vanguardia y del que uno de sus principales representantes, Ramón Gómez de la Serna, afirmará:

Gracias al humorismo se salvan los temas y se hacen perdonar su calidad de obsesión, su siempre simple intriga, sus usadas pasiones.<sup>28</sup>

Humorismo que, como indica el mismo Cansinos, “no es cinismo”<sup>29</sup>, sino mirada de sim-patía algo lejana que se posa sobre y transfigura los objetos de su atención. Con ello nos hallamos ante una de las vías de emancipación del modelo realista, de suerte que la preocupación por la fidelidad a su etimología que manifestara Ortega respecto a la novela encuentra otra posible vía de desarrollo en el humor, incluido de esta manera entre las estrategias de renovación formal.

En *El movimiento V. P.*<sup>30</sup> no sólo es marca formal decisiva (creo que bajo el epígrafe de los novelistas humoristas hubiese hallado esta novela más digno acomodo en el libro de Eugenio G. de Nora que en el apartado costumbrista), sino que se halla en estrecha correspondencia con el signo de los tiempos: “Poetas y alegres, ¿no es demasiado?” se preguntan éstos en el libro. La intrascendencia del arte, sobre la que Ortega teorizará en *La deshumanización del arte*, conlleva este humor, en ocasiones trágico, única respuesta a “la efimeridad de la vida”<sup>31</sup>, y como explicara más arriba Cansinos la sinceridad o seriedad del artista no están comprometidas por ello.

Al igual que sucediera con lo lírico, también el humor llega a ser a un mismo tiempo rasgo formal del libro y componente temático, privilegiada vía para Cansinos de acceso a su más inmediato pasado literario y único modo de asunción del mismo sin ocultar su profundo distanciamiento actual. Así, por ejemplo, el furor metafórico del ultraísmo alcanza en la novela un grado máximo, produciendo algunas de sus páginas y ocurrencias más afortunadas, pero a la vez se encuentra puesto en entredicho por vía de la ironía, negando parcialmente la novela su propio material compositivo. Se ponen en evidencia,

<sup>26</sup> Entrevista que apareció en *La Gaceta Literaria*, 15 de Junio de 1929 (reproducida en *El movimiento V. P.*, ed. cit., págs 265-274. La cita corresponde a la pág. 268)

<sup>27</sup> *Ibid.*, pág. 267.

<sup>28</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Gravedad e importancia del humorismo”, en Ramón Buckley/John Crispin (eds.), *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Madrid, Alianza, 1973, pág. 273.

<sup>29</sup> *El movimiento V. P.*, ed. cit., pág. 272.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pág. 20.

<sup>31</sup> Ramón Gómez de la Serna, art. cit., pág. 269. El sentido ambiguo de esta alegría y su sustrato trágico también lo señala A. Espina en una entrevista en 1966 (*apud* Ramón Buckley/John Crispin (eds.), *op. cit.*, pág. 13): “Casi siempre se disimula bajo la máscara de una desprecupación alegre (desfachatez) que más que alegría es agitación”



paralelamente, la profusión terminológica del Poeta Más Joven - “la vida moderna, rafagueante, zigzagueante, centrífuga y centrípeta, vagorosa, tangencial y dehiscente”<sup>32</sup> - y la incapacidad creadora del Poeta del Sur, de cuya cabeza supuestamente preñada de poesía sólo nace una cigarra y que se contenta con firmar los crepúsculos<sup>33</sup>. La misma incompreensión de los integrantes del movimiento es motivo de sonrisa en la novela:

El Poeta Maldito y Bendito creía ser víctima de una burla y gritaba poniendo sobre el mármol de la mesa sus codos duros como berbiqués.

-Os juro que no lo entiendo. Esto de dar la sensación del crepúsculo, poniendo esta serie de signos

2 + 2 + 2 + 2 + 2

me parece un camelo.

-Esto es porque no bebes. No te colocas en la posición de ánimo para comprender al poeta.<sup>34</sup>

Pero además hay que destacar que el humor no sólo presenta este empleo ironizante, sino que funciona también como procedimiento desrealizador. Anunciado ya en esta vertiente desde las primeras novelas de Gómez de la Serna, tendrá en los nombres de Jardiel Poncela o Edgar Neville sus más significados seguidores y será decisivo para la renovación de la novela hasta el punto que, como destaca Francisco Javier Blasco,

tras la vertiente lírico-intelectual, es la novela de humor el segundo eje vertebrador de la narrativa de los años veinte<sup>35</sup>.

Sin embargo, y debido seguramente a las dificultades que plantea un adecuado tratamiento teórico del mismo, son prácticamente inexistentes las investigaciones

---

<sup>32</sup> *El movimiento V. P.*, ed. cit., pág. 39.

<sup>33</sup> Señalaba Juan Ramón Jiménez respecto a esta proliferación metafórica: “Sus esdrújulos coincidían con los túneles, semáforos, velívolos y vértices de su armonía, y que por eso eran tan lógicos como los otros esdrújulos con que yo empecé en *Ninfeas*: sarcástico, titánico, quimérico” (Juan Ramón Jiménez, *El trabajo gustoso*, pág. 232, apud Manuel Alvar, “Juan Ramón Jiménez y la palabra poética” en *Actas del Congreso Internacional de Juan Ramón Jiménez*, 2 vols, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 1983.) La labor desbastadora de estos poetas no debería, sin embargo, ser minusvalorada, pues tras ellos, como dijera, todo asombro resultaba ya anacrónico, y el camino estaba abierto para la poesía posterior. Opina así Anthony Leo Geist, aunque quizá con excesivo rigor, que “una de las lecciones que los poetas jóvenes aprendieron de la poesía ultraísta fue, paradójicamente, lo que no se puede hacer en un poema (...) Los experimentos descabellados del Ultra con el lenguaje y las formas poéticas eran, efectivamente, destructoras para la poesía...” (Anthony Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias*, Barcelona, Guadarrama, 1980, pág. 77)

<sup>34</sup> *El movimiento V. P.*, ed. cit., pág. 34.

<sup>35</sup> Francisco Javier Blasco, “Prosa y teatro del 27”, en Víctor García de la Concha (coord.), *Epoca contemporánea. 1914-1939*, Barcelona, Editorial Crítica, 1984 (Historia y Crítica de la Literatura Española, vol. 7), pág. 529.

consagradas a analizar de un modo sistemático el papel del humor en los esfuerzos renovadores de la novelística de vanguardia<sup>36</sup>. Serían muy útiles estudios que ofreciesen un panorama suficientemente amplio para observar, por ejemplo, la evolución de la imagen creacionista hasta las asociaciones de términos no estrictamente metafóricos que aparecen mucho más tarde en las novelas de Jardiel Poncela. El surgimiento de la imaginería surrealista o de una literatura del absurdo creo que tampoco puede desvincularse de una tendencia de humor de vanguardia como el que nos anunciaba ya Ramón en sus célebres greguerías y que, tal indica Luis Alemany, se halla “al margen del carácter moralizante más o menos inmediato que los géneros clásicos (sátira, ironía, sarcasmo) proponían hasta el momento”<sup>37</sup>.

En este panorama es donde hay que situar buena parte de la novela de Cansinos, como en la excelente escena del parto del poema del Poeta del Sur y del Norte, netamente surrealista, en la que se suceden las alusiones humorísticas y se producen imágenes complejas y divertidas a un tiempo, como la que expresa la huida de los poetas:

Luego, comprendiendo que sería inútil luchar contra aquella muchedumbre, el Poeta Maldito y Bendito y sus amigos apelaron a la hora futura, su única salvación, y requirieron para alcanzarla todo el brío de sus piernas - que son los instrumentos de la velocidad-.<sup>38</sup>

¿Dónde termina la imagen y dónde comienza el humor? La interrogación no permite sino una respuesta dialéctica, siendo una de esas preguntas cuyo planteamiento es, a veces, más necesario que encontrar la respuesta exacta. Ambos, imagen y humor, no son sino dos modos del mismo procedimiento desrealizador que supera el modelo realista, lo que reivindica un sin duda interesado Jardiel Poncela cuando afirma

lo cerca que está siempre el humor del surrealismo; y como ambos, al fin y al cabo, son emanaciones directas de la sinrazón, por lo cual uno y otro les son difíciles de comprender y de estimar (...) a las gentes que no tienen capacidad mental y espiritual bastante para saber huir de la realidad en un momento dado; a las gentes no preparadas para el ensueño y a quienes toda ensoñación repugna; a las gentes cuyo corazón se halla cerrado herméticamente a la poesía.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> A todas luces insuficientes resultan estudios como el de Evaristo Acevedo, *Teoría e interpretación del humor español*, Madrid, Editora Nacional, 1966, con una curiosa división kantiana de los modos del humor, más ingeniosa que eficaz, o el de Santiago Vilas, *El humor y la novela española*, Madrid, Guadarrama, 1968, este último más preocupado de defender el humor como algo genuinamente español que en un análisis sistemático del mismo.

<sup>37</sup> Luis Alemany, Introducción a Enrique Jardiel Poncela, *Pero... ¿Hubo alguna vez once mil vírgenes?*, Madrid, Cátedra, 1988, pág. 32.

<sup>38</sup> *El movimiento V. P.*, ed. cit., pág. 190.

<sup>39</sup> Enrique Jardiel Poncela, *Tres proyectiles del 42*, en *Obras Completas*, Barcelona, AHR, 1963 (3ª ed.), tomo II, pág. 285 *anud* Luis Alemany. Introducción citada págs. 33-34.

¿Cómo debe entonces, a la vista de todo lo expuesto, replantearse el problema de la denominación genérica de la novela? De su status ambiguo da ya noticia el título con que encabezaba el presente artículo, y polivalente es la obra, sin duda también porque su autor no alcanza siempre los objetivos aspirados, y la que definiera como “acaso la primera novela ultraísta” en su entrevista con César Muñoz Arconada<sup>40</sup> haya que reconvertirla, más precisamente, en la primera novela sobre el ultraísmo. La distancia que supone el alejamiento personal del autor respecto a aquella época, y que se manifiesta en la clave humorística de la obra, imposibilitaba una novela ultraísta pura. Sin embargo ésta recoge no pocos de los procedimientos del género de la novela lírica, y el mismo humor confluye con lo lírico en la construcción de un modelo que anuncia la renovación vanguardista de la novela, si bien aún algo ambiguo en cuanto a su configuración precisa. Tampoco resulta sorprendente esta indefinición cuando en su propia obra crítica, señaladamente *La nueva literatura*, la “escena” o “estampa lírica” halla su entrada del mismo modo que sucediera en *La novela de un literato*, en esta confusión de géneros heredada del fin de siglo y que Francisco Fuentes Florido en su tesis sobre el autor explica así:

Cansinos piensa que la obra es lo de menos en un escritor, y que el hecho fundamental es sentirse uno a sí mismo, renacer de sus propias cenizas<sup>42</sup>.

Lo que no cabe poner en tela de juicio es, por tanto, la intensidad vivencial de esta condición de literato de Cansinos, figura esencial para comprender el periodo crítico de transición del modernismo a las vanguardias, aún insuficientemente estudiado<sup>43</sup>, autor bifronte como los poetas que pueblan su novela, para el que “todo es literatura” (así titula un capítulo de *La nueva literatura*), y cuya concepción de la realidad bajo ese prisma

---

40 Entrevista citada, pág. 273 (Ver nota 26)

41 Rafael Cansinos-Asséns, *La nueva literatura*, Madrid, Editorial Páez, 1925 (vol. I y II) y 1927 (vol. III). Este hecho no le niega importancia a esta obra crítica, muy citada por sus ajustados juicios; así lo señala, por ejemplo, Eugenio G. de Nora en *La novela contemporánea* (véase el vol. II, ed. cit., pág. 379).

42 Francisco Fuentes Florido, *Rafael Cansinos-Asséns (Novelista, Poeta, Crítico, Ensayista y Traductor)*, Memoria de tesis en la Fundación Juan March, 1976. Todo lo dicho no sirve, no obstante, de excusa para la confusión que respecto al género manifiesta este mismo crítico, que tras afirmar: “Catalogaríamos esta novela [*El movimiento V. P.*] como perteneciente a la novela realista” (*ibid.*, pág. 957), unas páginas más adelante dirá alegremente: “Transposiciones literarias e invenciones ilusorias forman el tejido episódico de esta farsa, que si al principio ofrece algún nexo de enlace reconocible, después entra francamente en el reino de lo ilusorio, se eleva a la cuarta región del disparate, donde la imaginación traza sólo cabriolas regocijantes por el puro placer de rasgar paisajes cómicos de posibilidades imaginarias” (*ibid.*, pág. 975)

43 “Por lo tanto para llegar a una adecuada explicación hoy en día del fenómeno de transición habría que revisar el proceso total de modificación de la literatura hispánica durante las primeras décadas del siglo ... Prueba evidente de la urgencia de tal revisión es la engañosa anomalía presentada en el caso de Vicente Huidobro, modernista y vanguardista a la vez”, afirma René de Costa en su artículo “Del modernismo a la vanguardia: el creacionismo prepolémico”, en *Hispanic Review*, XLII, 1975, pág. 262. Lo que es extrapolable sin más comentarios a Cansinos-Asséns.

El elogio es espejo parcial del que le dedicó el mayor defensor de sus valores literarios, Jorge Luis Borges: “Durante muchos años, yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre. Este hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Rafael Cansinos-Asséns, fue De Quincey.” (Citado en *Fin de siglo*, 5, 1983, pág. 29. En este número de la revista andaluza se publican a modo de homenaje por el centenario de su nacimiento algunos capítulos de la obra de Cansinos-Asséns *Los temas literarios y su interpretación*. Madrid, Sora Colleja, 1924.)

pudo conllevar, paradójicamente, cierto descuido de la propia obra literaria. La ausencia del reconocimiento y gloria literaria posteriores lo emparentan, por propia voluntad, con aquel gran artista de su propia vida, Alejandro Sawa, hoy figura menor, pero cuyo relativo fracaso literario no es óbice, sino todo lo contrario, para que Cansinos haga de él uno de los más emotivos elogios en sus memorias, y cuya imagen se sobrepone inevitablemente a la del propio autor. La cita, extensa, esperamos que sirva no obstante para ilustrar a modo de epílogo esa insistencia en la condición de escritor/poeta de Cansinos-Asséns, que llegaría a relegar en ocasiones a segundo término la discusión de la propia obra:

¡Le doy cuanto pueda darle un viejo aeda sin fortuna. Le transmito la antorcha! Volví a darle las gracias y salí de allí deslumbrado, trastornado cual si hubiese bebido también el ajenjo del pobre Lelian. No sabía definir bien mis sentimientos; pero el que sobre todos dominaba, era el de un entusiasmo heroico por la Literatura, el ansia de ser literato y nada más, aunque en mi horóscopo figurase terminar mi vejez en un chamizo miserable, como aquel grande y glorioso bohemio, en un cuarto numerado como celda de cárcel ... Y en mis oídos sonaban, como proferidas por una sibila, aquellas palabras consagradas: 'Joven, veo en usted el signo del genio. Me recuerda a mi pobre amigo y tocayo Alejandro Dumas... Y al salir a la calle, oscura y fría, sin más luz que la antorcha simbólica, miré con desdén los palacios y jardines del duque de Alba, vecino, por ironía de la suerte, de aquel gran hombre que llevaba en sus venas sangre de dioses helénicos....'<sup>44</sup>